

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

CLÁUDIA REGINA SANTOS

MALANDRAGEM EM QUESTÃO: REFLEXÕES SOBRE A
"ÓPERA DO MALANDRO"
DE CHICO BUARQUE

UBERLÂNDIA/MG

1998

148

CLÁUDIA REGINA SANTOS

MALANDRAGEM EM QUESTÃO: REFLEXÕES SOBRE A "ÓPERA DO MALANDRO" DE
CHICO BUARQUE

Alfredo Freire Rauer
Luiz Thomaz
[Signature]

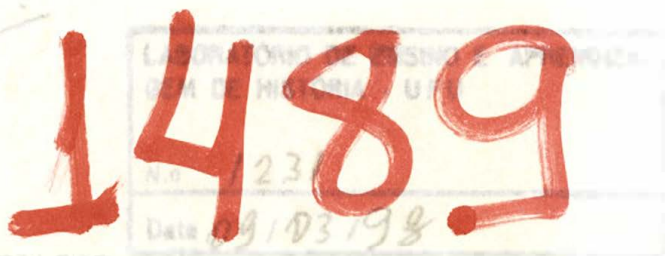
UBERLÂNDIA/MG

1998

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA EM HISTÓRIA COHS
CAMPUS SANTA MÔNICA - Bloco 1 Q (Antigo Mineirão)
AV. UNIVERSITÁRIA S/N.º
38400-902 - UBERLÂNDIA - MG - BRASIL

1231

1489



CLÁUDIA REGINA SANTOS

MALANDRAGEM EM QUESTÃO: REFLEXÕES SOBRE A “ÓPERA DO MALANDRO” DE
CHICO BUARQUE

Monografia de graduação apresentada
ao Departamento de História da
Universidade Federal de Uberlândia,
sob orientação da Profª Drª Rosângela
Patriota.

Uberlândia/MG

1998

*Aos velhos amigos para os quais a
boemia ainda é sinônimo de
malandragem*

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA EM HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA
CAMPUS SANTA MÔNICA - Bloco 1 Q (Antigo Mineirão)
AV. UNIVERSITÁRIA S/N.^o
38400-902 - UBERLÂNDIA - M.G. — BRASIL

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	5
INTRODUÇÃO.....	6
CAPÍTULO I: “ÓPERA DO MALANDRO”: ESTRUTURA DRAMÁTICA E TEMAS.....	10
CAPÍTULO II: DEBATE HISTORIOGRÁFICO.....	53
CAPÍTULO III: MALANDRO OFICIAL, MALANDRO FEDERAL: UMA INTERPRETAÇÃO DA MALANDRAGEM.....	72
CONCLUSÃO.....	83
BIBLIOGRAFIA.....	87

AGRADECIMENTOS

Ao amor de meus pais que pacientemente me apoiaram em todos os momentos desta pesquisa.

Aos professores Rosângela Patriota e Alcides Freire Ramos pelas discussões, estímulo e cooperação no desenvolvimento desta monografia de graduação, que considero apenas o passo inicial da minha vida acadêmica.

À amizade e companheirismo de pessoas incríveis e inesquecíveis que estiveram presentes comigo nestes últimos anos e que contribuíram de alguma forma fosse na sala de aula, fosse no botequim: Paulinha Goma (vulgo Ana Paula), pela afetividade nos momentos de alegria, conflitos e reflexões; Débora Barbosa, pela eterna compreensão; minha irmã Regina, pela cumplicidade; titio Jaci, pela força a quilômetros de distância; Vera, por ser a grande pessoa que é; e todos os demais amigos que estiveram do meu lado, entre eles, Aguinaldo, Sirley, Cristina, Juscelino, Geiza, Orondes Júnior (oi!), Cléber, Valerinha, Mara, Magda, Marcinha, Marcão.

A todos os professores do Departamento de História, e ao Grecco, por sua gentileza em revelar-me importante documentação sobre Chico Buarque.

INTRODUÇÃO

Este trabalho resulta da pesquisa em torno da peça “Ópera do Malandro”, que se fez aliada às reflexões desenvolvidas no Núcleo de Estudo em História Social da Arte e da Cultura na UFU, no qual abordamos temas como as relações existentes entre História e literatura.

Numa perspectiva interdisciplinar, portanto, procuramos aprofundar a temática da malandragem a partir de um texto teatral. Dada as especificidades contidas na relação História e teatro, nos utilizamos de alguns recursos como aliar teoria à prática na interpretação da obra, o que implicou em resgatar a idéia central da peça, através do processo de confrontação de suas partes, da contextualização no âmbito histórico, bem como de seu mapeamento, com o fim de abordar as ações das personagens, os temas levantados, a construção do espaço cênico e as rubricas feitas pelo dramaturgo.

Tendo como premissa que o texto teatral é uma representação, que traz em seu âmago os interesses de uma determinada luta política de seu tempo, a “Ópera do Malandro” foi entendida como um discurso elaborado. Neste sentido, a pesquisa foi permeada pelas evidências relacionadas ao autor, sua postura diante do social, ao lado das marcas, dos momentos de uma dada realidade histórica. Assim sendo, procuramos redimensionar o debate acerca da representação da malandragem por meio da peça, tendo em vista que a obra, escrita nos anos 70, em plena ditadura militar no Brasil, retrata uma outra época, a década de 40, palco da trama. Por meio dos diálogos das personagens, discutimos no trabalho o processo denominado modernização autoritária, questão fundamental para se pensar a crítica posta pela obra, sem perder de vista a personagem do malandro. Na trama, a pequena malandragem, caracterizada pelas falcatruas

realizadas apenas localmente, cede lugar à inescrupulosidade do burguês, do industrial, que se ancoram numa malandragem bem mais sutil, de acordo com os padrões legais e com as mudanças por que passa a sociedade.

Para trabalhar tal problemática – malandragem associada à modernização –, nos apoiamos nas reflexões de Luís Werneck Vianna. O texto introdutório da peça, “O americanismo: da pirataria à modernização autoritária (e o que se pode seguir)”, representou, ao nosso ver, uma das referências fundamentais para Chico Buarque escrever a peça. Nele, há a discussão de temas que perpassam diretamente as ações das personagens, como o processo de industrialização a partir de 1930, a aliança entre a burguesia ascendente e a oligarquia cafeeira, o período ditatorial por ocasião do Estado Novo, a proletarianização dos indivíduos como forma de inseri-los no mercado de trabalho, e a chamada “transição para a democracia” iniciada em 1945. Ao lado disso, consideramos as obras “Ópera dos Mendigos” (1728), de John Gay, e “Ópera dos Três Vinténs” (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill, das quais Chico adaptou o texto teatral brasileiro.

À luz destes três autores (Vianna, Gay e Brecht), pudemos apreender de melhor maneira a crítica apresentada na “Ópera do Malandro”, que trata de uma malandragem estruturada socialmente. Em outras palavras, foge ao modo de vida peculiar a um determinado grupo social, que se nega a se adequar ao domínio capitalista. O malandro, conforme o enredo da peça, se adapta convenientemente aos moldes da lei, como forma de preservar o instituído e adquirir benesses.

Face a essa particularidade, por meio do código estético, propomo-nos reinterpretar temas cruciais para se compreender a recente história brasileira. O enredo, que tem como pano de fundo o processo de modernização política e econômica em fins do Estado Novo, foi discutido não com

o intuito de abarcar a realidade de maneira geral, e sim de trazer à tona determinados acontecimentos. Daí, ser pertinente apontar as palavras da historiadora Rosângela Patriota quando afirma: “(...) a contribuição do historiador, para o enriquecimento das relações entre a estética e a história, seria a de questionar a sucessão de acontecimentos, destituídos de significados, onde estão inseridas as histórias específicas, que tem o papel de ordenar o passado despidendo-o de suas contradições e historicidade”.¹

Neste sentido, abordamos a problemática inserida na peça de modo a refletir sobre os temas-chave, modernização e malandragem, como conceitos em movimento, isto é, que “definem-se no bojo da luta em que estão envolvidos, pelos grupos que deles se apropriam”.² Tais idéias devem ser redimensionadas, criticadas como forma de desmitificar determinadas periodizações. Nesta medida, na “Ópera do Malandro”, os anos 40 e 70 foram tratados não como períodos estanques, mas relacionados à idéia de processo, no qual o conceito de modernização foi sendo construído.

Como resultado, nosso trabalho foi dividido em três capítulos. No primeiro, discutimos a estrutura dramática associando-a à temática da malandragem e do autoritarismo modernizante, por meio da análise das situações vivenciadas pelas personagens, bem como pelo estudo das letras das músicas presentes na peça, que possuem uma função dramática de suma importância.

Já no segundo capítulo, debatemos o final do Estado Novo, inspirando-nos nas reflexões de Luis Werneck Vianna, que serviu de referência para o autor da obra. Ao situar o enredo, resgatamos sua historicidade ao lado do perfil das personagens. Partindo do pressuposto que uma

¹ PATRIOTA, R. **O teatro como objeto de pesquisa historiográfica**. In: História em Debate: Problemas, Temas e Perspectivas. Rio de Janeiro, ANPUH/CNPq, 1991, p. 231.

² Idem, *ibidem*, p. 232.

obra de arte suscita questões vinculadas, antes de tudo, ao próprio tempo em que está sendo criada, ainda neste capítulo, enfocamos a época em que Chico Buarque a escreve (final dos anos 70), quando o país vivia então o impasse institucional da ditadura militar.

No terceiro e último capítulo, atentamos para o que vem a ser o chamado “modo malandro de ser”. Sem perder de vista o caráter histórico da obra, nos apoiamos na trajetória de Max Overseas, de maneira a compreender como este malandro se torna “moderno” face as mudanças políticas e econômicas. A transfiguração que a personagem sofre ao longo da trama permite-nos tecer considerações sobre a crítica traçada pelo autor, quando este demonstra a peculiaridade da malandragem institucionalizada, referente não mais ao malandro boêmio ou avesso ao “batente”, mas ao de “colarinho branco” e gravata no pescoço, que possui o amparo da lei na realização de suas contravenções.



CAP. I

“ÓPERA DO MALANDRO”: ESTRUTURA DRAMÁTICA E TEMAS

A peça “Ópera do Malandro”, escrita por Chico Buarque em 1978, é baseada na “Ópera dos Mendigos” (1728), de John Gay, e na “Ópera dos Três Vinténs” (1928), de Bertold Brecht e Kurt Weill. A texto brasileiro é dividida, respectivamente, em: introdução, prólogo, 1º ato, 2º ato, 2º prólogo, epílogo ditoso, e epílogo do epílogo. Através de seu mapeamento, que consiste na subdivisão do texto abordando as personagens, os temas levantados, a construção do espaço cênico e as rubricas feitas pelo dramaturgo, tentamos apreender, de maneira mais profunda, suas idéias centrais que, por sua vez, não podem ser obtidas com apenas uma primeira leitura. Conforme assinalou João das Neves, o texto teatral é uma obra de arte que “suscita, ao primeiro contato, inúmeras emoções, frequentemente contraditórias”.³ Porém, além do despertar de tais emoções, o enfoque dado às características da estrutura dramática e das personagens, aos temas apresentados, ao posicionamento do dramaturgo, ao enredo etc. são imprescindíveis na apreensão, de fato, da essência da peça.

Por essa via, procuraremos neste capítulo investigar a estrutura da “Ópera do Malandro”, na qual deparamo-nos com a personagem do malandro assumindo uma dada peculiaridade, por não se associar a estereótipos geralmente atribuídos a esta figura – como boêmio, vadio e avesso ao batente –, e sim à imagem do industrial, do burguês. A trama, que tem como palco os anos 40, gira em torno de malandros com perfis diferentes que são Max (chefe contrabandista e dito como fora da lei), Duran (dono de uma cadeia de bordéis e tido como cidadão que zela pela lei) e

³ NEVES, João das. *A Análise do Texto Teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. p. 8.

Teresinha (esposa de Max e filha de Duran). Estes três integrantes podem ser denominados as personagens principais da peça, pois em torno deles a ação dramática se organiza. Já as personagens secundárias, consideradas as desencadeadoras das modificações de atitudes das personagens principais, são Vitória (esposa de Duran), Chaves (inspetor de polícia), Lúcia (amante de Max e filha de Chaves), as prostitutas e os capangas. Estas conclusões baseiam-se nas palavras de João das Neves que qualifica as personagens principais de “‘condutores dos conflitos’ ou das ‘contradições’, pois são eles o centro de referência da ação dramática, e aos secundários de ‘provocadores’, pois suas ações obrigam as primeiras a caminhar de uma a outra polaridade”.⁴ Nesta perspectiva, deve-se salientar que, se a essência do texto teatral é captada por meio da expressão da personagem, esta, na “Ópera do Malandro”, é caracterizada pelos diálogos e pelas canções interpretadas, o que nos indicam, mais significativamente, os temas propostos pelo autor como o processo de “modernização” do país, a introjeção do americanismo via predomínio da indústria sobre a agricultura e reestruturação dos centros urbano-industriais, e o disciplinamento de indivíduos como forma de os adequá-los às novas exigências do capital. Concomitantemente, Chico Buarque enfoca na obra questões relativas à época em que então a escrevia (anos 70), como a temática da modernização autoritária, aspecto que se evidencia também peça por meio da abordagem dos anos 40.

No caso do texto teatral, em função de o autor se ausentar, aparentemente, do mundo fictício, toda a atenção deve ser dada à personagem, sem a qual o teatro perde sua razão de ser. Conforme assinalou Décio de Almeida Prado, uma peça, seja encenada nos palcos, seja na forma de texto, relaciona-se essencialmente à ação da personagem, diferentemente de um romance, que

⁴ Idem, *ibidem*, p. 63.

se apóia na narração, ou ainda de uma imagem cinematográfica, que possui o recurso visual. Apesar de em tais gêneros, romance, cinema e teatro, figurar o homem, o último se **faz** por meio da presença deste, através do que ele revela, enquanto personagem, sobre si mesmo, da ação que empreende, e do que os outros dizem a seu respeito, isto é, por meio dos diálogos. Daí, a importância crucial da personagem no teatro, acrescida de um dado: a trama nos é contada como se fosse de fato algo real, em virtude do confronto direto que temos com a personagem no palco.⁵ Em relação ao texto da “Ópera do Malandro”, as várias situações vivenciadas pelas personagens são, de certa forma, anunciadas pelo dramaturgo que intervém por meio de rubricas.

O transcorrer da história nos propõe uma interpretação da sociedade em fins do Estado Novo⁶ e em vias de se “redemocratizar” politicamente a partir de 1945. Mas, ainda nesta época, o governo Vargas exercia uma política repressora, através da propaganda de exaltação do trabalho, das restrições às liberdades civis e da censura à imprensa. Relacionando tal quadro à peça, situemos, primeiramente, a personagem Duran que adere com todo afincamento à estratégia lançada pelo governo de seduzir o trabalhador por meio da legislação, inibindo e, ao mesmo tempo, camuflando quaisquer formas de contestação. É o que notamos na seguinte passagem quando as prostitutas do bordel de Duran reclamam de seus acessórios:

“Duran: Nenhuma queixa? Nem dos acessórios? Nem da pasta de dentes? Do pó-de-arroz, do rouge, da purpurina? Vou dizer uma coisa a vocês. É capaz que vocês tenham razão neste caso. Eu não sou o Papa e posso errar. Mas normalmente eu tenho dado a vocês tudo o que vocês precisam, antes mesmo que vocês exijam. IAP, SAPS, IAPTEC, salário-mínimo, tudo em ordem,

⁵ PRADO, Décio de Almeida. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

⁶ A implantação do Estado Novo, que se baseou na outorga de uma carta constitucional, no cancelamento das eleições presidenciais e na abolição do sistema federativo, aprofundou as diretrizes interventora e tutelar estatal, estabelecidas com o golpe de 1930, apresentando o poder desse agente especial (o Estado) como capaz de conter a dinâmica da história ao tentar ofuscar a luta entre grupos sociais divergentes.

conforme a legislação trabalhista. Vão pedir essas regalias num bordel do Mangue pra ver o que é que respondem...” (Ópera do Malandro, 1978, p. 98).

Com a utilização desse instrumento (da lei para persuadir), as funcionárias de Duran capitulam, e o patrão, ao lado de sua esposa Vitória, dá continuidade a seus negócios sob o amparo legal, sem perceber que os “novos” tempos os tornaram arcaicos em relação aos de sua filha, Teresinha. Esta, ao se casar com Max, busca concretizar seus sonhos de ascensão social e obtenção de *status*, usando para isto o *know-how* do pai e os empreendimentos do marido (Max). Agindo contra os planos de Teresinha, Duran passa a perseguir o genro difamado perante a lei, já que deposita na filha as esperanças de um futuro promissor por meio de um casamento afortunado e bem visto no meio social, como se nota na próxima fala:

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

Já numa outra passagem, Teresinha, em resposta à renitência do pai em aceitar seu casamento, diz, por intermédio de sua mãe, Vitória:

“Teresinha: Então diga ao teu marido que nós não vamos precisar do dinheirinho dele, não. E diga também que enquanto ele parou no tempo de Artur Bernardes, enquanto ele vende filipeta ao Conde d’Eu, desconta promissória do Borba Gato e cria vaca em sociedade com o Caramuru, Max e eu entramos de peito aberto na era industrial. Adeus, mãe.” (Ópera do Malandro, 1978, p. 88).

Todavia, apesar do atrito evidenciado entre pai e filha através dessas passagens, Teresinha dá prosseguimento a seus propósitos, de maneira a dar uma feição “moderna” aos negócios

obscuros de Max, bem como aos negócios arcaicos de Duran, como forma de aperfeiçoar suas posições enquanto setores dominantes sobre os demais, prescindindo da meta de mudar algo instituído em relação ao capitalismo.

Mas, para que isso de fato ocorra, é necessário que além da adesão de Duran, a malandragem contraventora de Max e seus capangas adquira roupagem nova, o que lhes exigem a incorporação de outros padrões de conduta. Max, na representação oferecida pela peça, trata-se de um arquétipo do malandro “regenerado” na medida em que sua indumentária de terno e gravata e sua amizade com o inspetor de polícia, Chaves,⁷ o impedem de ser detido pela lei. Através das evidências da trama, podemos dizer que Max se “regenera” apenas ao trocar o lenço no pescoço pelo colarinho branco, pois sua aliança com Teresinha e, posteriormente, com Duran, o fará adotar um outro tipo de malandragem, caracterizada como “industrialmente maquinada”.⁸ O casamento é, assim, o primeiro passo para que Max se “habitue” concretamente aos planos delineados por Teresinha, quando esta inclusive lhe impõe o nome que oficialmente deverá manter a partir de então:

“Juiz: Contrato de matrimônio em regime de união de bens entre Teresinha de Jesus Fernandes de Duran, brasileira, maior solteira, e Sebastião Pinto...

Teresinha: Sebastião Pinto? Quem é Sebastião Pinto?

Max: Sou eu, baby, mas é só pro forma...

⁷ Conhecido também como o Tigrão da Lapa, Chaves possui uma filha, Lúcia, que atua na peça como amante de Max. Por representar o oposto de Teresinha, Lúcia caracteriza-se como sendo de pouca instrução e pouca educação.

⁸ Expressão utilizada por Chico Buarque ao denominar a malandragem inserida na **Ópera do Malandro**. Consultar SANT’ANNA, Affonso Romano. **No Anti-herói, a Denúncia da Realidade**. In: História da Música Popular Brasileira/Série Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural. 1982. p. 8.

Teresinha: Sebastião Pinto? Ah, não, de jeito nenhum, eu estou aqui pra me casar com Max Overseas!". (Ópera do Malandro, 1978, p. 71).

A americanização do nome de Max, o que demonstra a importação do padrão “moderno” de vida que estava chegando, bem como a transformação de seu esconderijo em uma firma de exportação registrada e com endereço certo são os fins alcançados por Teresinha a fim de se tornar, com a habilidade de negociante herdada de seu pai, uma próspera empreendedora no capitalismo industrial. Contudo, a realização de tal meta deveria contar, ainda, com a “adaptação” dos capangas de Max a esses “novos” tempos. E somente com bastante esforço ela poderá discipliná-los e mantê-los sob uma outra autoridade e sob uma nova maneira de conduzir seus trabalhos. Ao tentar ensinar-lhes o inglês⁹ para os seus próprios “benefícios”, Teresinha não consegue adestrá-los o suficiente para que sejam admitidos pelo capital industrial, e isto, não por haver alguma falha em suas inteligências, mas sim por representar uma forma de resistência à imposição de algo “estranho”, como se nota através da seguinte discussão:

“Barrabás: A professorinha tá puta, pessoal...

(...)

Teresinha: Barrabás, cospe esse chiclete!

(...)

Teresinha: Pode ir embora!

Barrabás: Tô expulso da classe, dona?

Teresinha: Não. Tá expulso do meu negócio!

Barrabás: Eu trabalho com o Max há quinze anos, mocinha. Pra alguém me

⁹ Com exceção de Geni que é, entre os capangas de Max, uma espécie de “plurissexual”. Essa personagem, homossexual e de caráter indefinido, ora participa dos planos de Duran e Vitória para prejudicar Max, ora procura ajudar seu patrão, adotando, conforme o ritmo da trama, a atitude que mais lhe assegura vantagens num dado momento.

despedir, tem que ser ele.

Teresinha: Ele me deu carta branca pra conduzir os negócios. E eu decidi que você não presta mais. Fora!". (Ópera do Malandro, 1978, p. 113, 114).

Mascar chicletes, assobiar, falar errado são algumas das maneiras de os capangas não aceitarem as ordens de Teresinha, o que acaba resultando em suas expulsões dos negócios, mas não da "classe", conforme a citação anterior. Essa situação deixa evidenciado que suas condições enquanto trabalhadores, agora subjugados ao capital industrial e ditos como desqualificados, sem *know-how*, permanecem independentemente de seu uso pelo industrial.

No entanto, se por um lado, a então esposa de Max pode prescindir de uma mão-de-obra "inapta" e "arcaica", o mesmo não pode ser feito quanto aos setores *tradicionais*, com os quais ela deverá associar-se para a realização de seus projetos *progressistas*. E, com esta meta, ela se dirige a Max que se encontra na prisão, em virtude da pressão exercida por Duran sobre Chaves para liquidá-lo. Aflito na cadeia, o contrabandista não espera que Teresinha possa estar preparando sua salvação através da "MARTETEX Limitada", denominação pela qual será reconhecida, daqui por diante, a sua firma, estruturada legalmente conforme os padrões internacionais. Isto fica ilustrado nas seguintes falas:

"Teresinha: Bom, não é pra te consolar, mas quem hoje te condena à morte tá condenado pra depois de amanhã. Papai, inspetor Chaves, a Lapa, as facatruas, todo esse mundo já tá morto e caindo aos pedaços." (Ópera do Malandro, 1978, p. 169).

E ainda:

"Teresinha: Sangue novo! A nova civilização! É claro que os malandrinhos, os os banditinhos e os que acham que sempre dá-se um jeitinho, esses vão

apodrecer debaixo da ponte. Mas esse povo aí fora não dá só vagabundo e marginal, não. E vai ter um lugar ao sol pra quem quiser lutar e vencer na vida. É daí que vem o progresso, Max, do trabalho dessa gente e da nossa imaginação. Daqui a uns anos, vai ver só. Em cada sinal de trânsito, em cada farol de caro, em cada nova sirene de fábrica vai ter um dedo da nossa firma. Você devia se orgulhar, Max.” (Ópera do Malandro, 1978, p. 170).

Com essas palavras, Teresinha traça a transfiguração da sociedade desse período: no lugar de um mundo ultrapassado e “caindo aos pedaços”, o culto ao “moderno”; ao invés de “malandrinhos”, de caráter artesanal, a malandragem, em escala industrial; como resultado do trabalho dos empregados e da imaginação dos empregadores, a implantação do progresso. Por outro lado, os capangas e as prostitutas também terão que se adequar a esse “novo” meio social, constituído pelas características mencionadas, na condição de marginalizados do processo que se desencadeia, mas acrescida de um agravante: concorrerão com centenas de trabalhadores de “sangue novo” para garantir seus ingressos à fábrica “moderna” arquitetada por Teresinha. É o que se evidencia nas próximas passagens:

“Fichinha: Olha, o Max pode até ser bom de cama. Mas, no fundo, no fundo, patrão, feitor e domador de circo é tudo a mesma coisa.

General: Tudo a mesma coisa. Duran, Max e o escambau, no fim eles acabam se entendendo. E nós, ó!

Johnny: Feito a mulher do Max. Deu emprego e ajuda de custo prum monte de pessoal, o tal de sangue novo. E pra gente aqui do sangue estragado, sabe o que ela disse?

Ben: Disse que a gente tava sem know-how.

Jussara: Te digo mais. Eu mesma, numa outra encarnação, no dia em que eu for patrão, ah... Sai de baixo!” (Ópera do Malandro, 1978, p. 128,129).

Ainda que cientes de suas permanências enquanto excluídos socialmente, as prostitutas e os capangas terminarão por se “adequar” à modernização do país, esforçando-se ao máximo para se tornarem exímios profissionais. Cabe aqui colocar que a legislação em vigor, estabelecendo o limite à jornada de trabalho, a regulamentação do descanso semanal, as férias etc. é uma das fórmulas mais eficazes encontrada pela burguesia para aliviar o conflito constante na relação antagônica entre capital e trabalho. Na trama, além do uso da lei, percebemos com as falas, anteriormente citadas, que, para além das congratulações do meio legal, as prostitutas e os capangas não souberam se desvencilhar da sedução aplicada pelo capital, alimentando, por isto, o sonho de um dia se tornarem patrões.

Além de descrevermos a forma como a malandragem foi exercida por Duran, Max e Teresinha para a consolidação do capitalismo industrial, e a sedução, ou coerção aplicadas por esses três aos capangas e às prostitutas, uma outra personagem merece uma atenção à parte para a melhor compreensão do desfecho da peça, João Alegre. Este, na introdução da obra, é anunciado pelo Produtor (personagem) teatral como um autor inédito da peça que irá se desenrolar (chamada “Ópera do Malandro”), “mas que goza de palpável prestígio nas chamadas rodas da malandragem da noite carioca” (1978, p. 19). Em seguida, é chamada ao palco a presidente da Morada da Mãe Solteira, Vitória Fernandes de Duran, cujos “talentos dramáticos”, segundo o Produtor, farão parte do espetáculo que, por sua vez, terá a renda da bilheteria revertida para tal estabelecimento. Após isto, João Alegre canta “O Malandro”, no prólogo, “Homenagem ao Malandro”, no 2º prólogo, e somente reaparece novamente na trama comandando a passeata contra a corrupção, organizada por Duran como forma de pressionar Chaves a liquidar Max. Vitória, ao tentar suspender tal passeata, é atropelada juntamente com Duran e Chaves e, então, enfurecida, vai até

ao proscênio, pede luzes na platéia e inicia uma discussão com Duran/Produtor e João Alegre sobre o “final decente” da peça que deveria acontecer ao invés de toda essa confusão citada. João Alegre, no entanto, se nega a introduzir um *happy end* para o espetáculo, como se ilustra nestas passagens:

“João Alegre: A gente tá na onda do partido alto. Então, o puxador dá o mote e nego vai tirando o que pintar na mentalidade, sacou? É uma jogada que dá um pé na quadra e eu achei que no teatro ficava original. Mas não tive a intenção de ofender a madame...

(...)

Duran/Produtor: Dona Vitória, eu não sei o que dizer. Talvez o melhor fosse agente esquecer o incidente e recomeçar o final da peça do jeito que tavacombinado.

Vitória: Eu, por mim, ia embora imediatamente. Só continuo aqui por respeito a esse público maravilhoso que pagou ingresso... Ô, você! (*Para João Alegre*). Como é mesmo o nome do crioulo? Vamos fazer um gran final decente, mas tem que ser igualzinho ao ensaio geral!” (Ópera do Malandro, 1978, p. 176, 177).

Ainda resistente ao *happy end* proposto, João Alegre se vê prestes a sofrer recisão de contrato, saindo de cena junto a Vitória e a Duran/Produtor. Enquanto isso, Teresinha, Max e as demais personagens discutem tal situação, em que uns colocam-se contra a atitude de João Alegre e outros se posicionam a favor como os integrantes da passeata (prostitutas e capangas). É o que se percebe por meio das seguintes falas:

“Mimi: Mas agora mixou. O João Alegre disse que, em peça dele, fodido é que fala mais algo. Diz que, em letreiro de teatro dele, fodido vai ser estremo e estremo vai se foder.

General: Disse, pois é. Mas quero ver o que é que ele vai dizer agora que estão umedecendo a pata dele.

Shirley: Ele aguenta firme. Pelo João Alegre eu ponho a mão na merda.”(Ópera do Malandro, 1978, p. 179).

Após isso, inicia-se o epílogo ditoso da peça, no qual estão em cena todas as personagens para cantar a ópera introduzida pela orquestra. Em meio a isso, João Alegre vai surgindo do fundo do palco, sentado ao volante de um conversível anos 40, o que indicaria sua adesão ao *happy end* desejado por Vitória. De acordo com a obra, a conduta de João Alegre, aliada à ópera cantada por todas as demais personagens, representa, para além da confraternização entre grupos sociais divergentes (prostitutas x Duran, capangas x Max, Teresinha x Duran), a justaposição de um perfil “moderno” no país, cuja peça-chave, a malandragem maquinada industrialmente, deve vigorar na sociedade. Neste sentido, a canção “O Malandro N° 2”, interpretada por João Alegre no epílogo do epílogo, traduz, de melhor maneira, especialmente no último verso, o ressurgimento do modo malandro de ser que continua presente no meio social, apesar de aquele que recebera este nome originalmente – tido como boêmio e vadio – estar morto:

*“O cadáver/Do indigente
É evidente/Que morreu
E no entanto/Ele se move
Como prova/O Galileu”.*

Retomando Almeida Prado, no teatro é necessário “não só traduzir as palavras, tornar consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo, já que o espectador, ao contrário do leitor do romance, não tem acesso direto à consciência moral ou psicológica da personagem”.¹⁰ As músicas, neste sentido, possuem uma função dramática de fundamental importância na peça, pois, através de suas letras, Max, Duran,

¹⁰ PRADO, op. cit., p. 88.

Teresinha, Vitória e os demais integrantes da trama tornam patente o que é ocultado durante os diálogos – que têm predominância no presente. Deste modo, é pertinente que façamos uma análise ampla de todas as letras, de autoria de Chico Buarque, o que requer a exposição das situações que antecedem, ou intercalam as canções, apoiada, por vezes, das “intervenções” feitas pelo dramaturgo.

Começemos pela canção “Viver do Amor”, que está na cena 1 do 1º ato, na qual, Vitória, esposa de Duran e responsável pela educação das prostitutas recém-ingressas no bordel, em função da chegada da mais nova empregada, Fichinha, canta:

*“Pra se viver do amor
Há que esquecer o amor
Há que se amar
Sem amar
Sem prazer
E como despertador
– como um funcionário*

*Há que penar no amor
Pra se ganhar no amor
Há que apanhar
E sangrar
E suar
Como um trabalhador*

*Ai, o amor
Jamais foi um sonho
O amor, eu bem sei
Já provei
E é um veneno medonho
É por isso que se há de entender
Que o amor não é um ócio
E compreender
Que o amor não é um vício
O amor é sacrifício
O amor é sacerdócio*

*Amar
É iluminar a dor
– como um missionário*

Com estes versos, o autor (letrista e músico) trabalha com o duplo sentido da palavra amor, por exemplo, na frase “pra se viver do amor”, a palavra amor significa sexo; já na frase “há que esquecer o amor”, a palavra amor significa um sentimento muito profundo que une duas pessoas. Vitória ensina Fichinha que nesta profissão o exercício do amor refere-se unicamente a um meio de ser admitido no mercado de trabalho, que demanda do indivíduo o entrave de seus desejos e sonhos e o desenvolvimento unicamente de seu lado racional, como forma de assegurar sua sobrevivência.

Acompanhando o desenrolar da trama, na cena 2, em o “Tango de Covil”, temos os capangas de Max recepcionando Teresinha (futura esposa do chefe contrabandista) com as boas-vindas no esconderijo, através do seguinte tango:

*“Ai, quem me dera ser cantor
Quem dera ser tenor
Quem sabe ter a voz
Igual aos rouxinóis
Igual ao trovador
Que canta aos arrebóis
Pra te dizer gentil
Bem-vinda
Deixa eu cantar tua beleza
Tu és a mais linda princesa
Aqui deste covil ·*

*Ai, quem me dera ser doutor
Formado em Salvador
Ter um diploma, anel
E voz de bacharel
Fazer em teu louvor*

*Discursos a granel
Pra te dizer gentil
Bem-vinda
Tu és a dama mais formosa
E, ousa dizer, a mais gostosa
Aqui deste covil*

*Ai, quem me dera ser garçom
Ter um sapato bom
Quem sabe até talvez
Ser um garçom francês
Falar de champinhom
Falar de molho inglês
Pra te dizer gentil
Bem-vinda
És tão graciosa e tão miúda
Tu és a dama mais tesuda
Aqui deste covil*

*Ai, quem me dera ser Gardel
Tenor e bacharel
Francês e rouxinol
Doutor em champinhom
Garçom em Salvador
E locutor de futebol
Pra te dizer febril
Bem-vinda
Tua beleza é quase um crime
Tu és a bunda mais sublime
Aqui deste covil”*

Ao fim desta canção, o dramaturgo por meio da rubrica indica à orquestra que continue tocando o tango, para que cada um dos capangas dance com Teresinha enquanto não chega o padrinho de casamento. Quando a chegada do tão temido padrinho (por se tratar do inspetor de polícia, Chaves) é anunciada por Geni, todos correm, com exceção de Max. Este ainda consegue conter Teresinha e Geni que também iam fugindo, para que sejam apresentados. Após isto, Chaves, o Tigrão da Lapa, entra em cena acompanhado de um juiz de casamento.

Depois de se abraçarem demoradamente, Max e Chaves passam a relembrar a adolescência por meio de um chorinho:

*“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”*

Estas recordações que unem o fora da lei (Max) e o policial (Chaves), demonstram a linha bastante tênue que separa o lícito e o ilícito no contexto da peça, além de denotarem a mesma origem social das personagens. Apesar de se posicionarem como contrários aos olhos do meio social, o “troca-troca” que havia na juventude dos dois amigos permanece quando cada um assume uma profissão, dada a continuidade da mútua cumplicidade entre eles.

Seguindo a divisão da peça, ainda no final da cena 2, há a canção “O Casamento dos Pequenos Burgueses” referente à união matrimonial entre Teresinha e Max. O dramaturgo (com a

rubrica) indica, então, o casal ficando a sós e a orquestra atacando em ritmo de bambo, para que eles cantem:

*“Ele faz o noivo correto
E ela faz que quase desmaia
Vão viver sob o mesmo teto
Até que a casa caia
Até que a casa caia*

*Ele é o empregado discreto
Ela engoma o seu colarinho
Vão viver sob o mesmo teto
Até explodir o ninho
Até explodir o ninho*

*Ele faz o macho irrequieto
E ela faz crianças de monte
Vão viver sob o mesmo teto
Até secar a fonte
Até secar a fonte*

*Ele é o funcionário completo
E ela aprende a fazer suspiros
Vão viver sob o mesmo teto
Até trocarem tiros
Até trocarem tiros*

*Ele tem um caso secreto
Ela diz que não sai dos trilhos
Vão viver sob o mesmo teto
Até casarem os filhos
Até casarem os filhos*

*Ele fala de cianureto
E ela sonha com formicida
Vão viver sob o mesmo teto
Até que alguém decida
Até que alguém decida*

*Ele tem um velho projeto
Ela tem um monte de estrias*

*Vão viver sob o mesmo teto
Até o fim dos dias
Até o fim dos dias*

*Ele às vezes cede um afeto
Ela só se despe no escuro
Vão viver sob o mesmo teto
Até um breve futuro
Até um breve futuro*

*Ele esquenta a papa do neto
E ele quase que fez fortuna
Vão viver sob o mesmo teto
Até que a morte os una
Até que a morte os una”*

Por meio desta letra, o autor desmitifica o casamento ao caracterizar a rotina do casal “pequeno-burguês”, que insiste em viver “sob o mesmo teto até que a morte os una”, ainda que lidando com a diferença, o atrito, ou a traição. De acordo com a peça, na era industrial, Teresinha e Max não fogem à regra.

Na cena 3, deparamo-nos com a discussão entre Duran, Vitória e Teresinha acerca do casamento desta última com o contraventor. Interrogada por sua mãe sobre as causas que a levaram a uma união tão “desonrosa” frente aos padrões sociais, a então esposa de Max responde que casou-se por amor, e explica ao cantar “Teresinha”, em ritmo de valsa:

*“O primeiro me chegou
Como quem vem do florista
Trouxe um bicho de pelúcia
Trouxe um broche de ametista
Me contou suas viagens
E as vantagens que ele tinha
Me mostrou o seu relógio
Me chamava de rainha
Me encontrou tão desarmada
Que tocou meu coração*

*Mas não me negava nada
E assustada eu disse não*

*O segundo me chegou
Como quem chega do bar
Trouxe um litro de aguardente
Tão amarga de tragar
Indagou o meu passado
E cheirou minha comida
Vasculhou minha gaveta
Me chamava de perdida
Me encontrou tão desarmada
Que arranhou meu coração
Mas não me entregava nada
E assustada eu disse não*

*O terceiro me chegou
Como quem chega do nada
Ele não me trouxe nada
Também nada perguntou
Mal sei como ele se chama
Mas entendo o que ele quer
Se deitou na minha cama
E me chama de mulher
Foi chegando sorrateiro
E antes que eu dissesse não
Se instalou feito um posseiro
Dentro do meu coração”*

Na peça, Max, o “terceiro”, que se instala “feito um posseiro” no coração de Teresinha, realiza além de seus sonhos eróticos ao chamá-la de mulher, seus planos de ascensão social. E isto se concretiza quando a filha de Duran alia seu talento empresarial aos negócios do marido, que eram tratados na surdina.

Ao final dessa mesma cena, há a confraternização entre as prostitutas, Duran e Vitória que cantam “Sempre em Frente”, em ritmo de hino marcial:

“Sempre em frente

Sempre em frente
Mão-de-obra sem temor
Mãos ardentes
Em corrente
Prum futuro de esplendor
Nós daremos nossos braços
Ao senhor dos nossos gestos
Ao senhor dos nossos passos
Somos a musculatura
Nervos, tripas e pulmão
A serviço
Da cabeça
Que conduz um corpo são
Sempre em frente
Sempre em frente
Etc."

Esta letra é resultado da seguinte situação: as prostitutas, ao reclamarem pela aquisição de novos acessórios como pó-de-arroz, rouge e purpurina, vêm-se coagidas por Duran a se resignarem, diante dos pretensos “benefícios” oferecidos pela legislação trabalhista. E, para que tal problema seja resolvido de fato, o dono do bordel propõe um veículo legal que possa atender as reivindicações das funcionárias, ou seja, um sindicato, cujo nome será “SMOELA” (“Sindicato de Mão-de-Obra Especializada da Lapa”). O aliciamento sindical é, portanto, a estratégia de Duran para fazer com que as “pernas”, os “braços”, os “gestos” e os “passos” das prostitutas componham um “corpo são”, no qual o órgão condutor, a “cabeça”, pertença ao patrão.

A cena 2 do 2º ato inicia-se com “Folhetim”, interpretada, de acordo com a rubrica do texto da peça, por uma prostituta que retrata sua vida, junto ao piano:

“Se acaso me quiseses
Sou dessas mulheres
Que só dizem sim
Por uma coisa à toa
Uma noitada boa

Um cinema, um botequim

*E se tiveres renda
Aceito uma prenda
Qualquer coisa assim
Como uma pedra falsa
Um sonho de valsa
Ou um corte de cetim*

*E eu te farei as vontades
Direi meias verdades
Sempre à meia-luz
E te farei, vaidoso, supor
Que és o maior
E que me possuis*

*Mas na manhã seguinte
Não conta até vinte
Te afastas de mim
Pois já não vales nada
És página virada
Descartada do meu folhetim”*

Enquanto o piano segue tocando, Max, acompanhado de Geni, chega ao bordel e depara-se com as prostitutas que, desconcertadas, procuram esconder as tintas, os panos e os cartazes que preparam sob ordens de Duran. Este, através da confecção de tais cartazes, organiza uma passeata contra a corrupção, de maneira a pressionar Chaves a prender e liquidar Max.

No entanto, o prestígio do chefe contrabandista em relação a essas mulheres faz com que elas não obedeçam ao seu patrão e, concomitante a isso, Max termina por seduzir-lhes completamente ao presenteá-las com meias-de-náilon, quando, então, elas cantam “Ai, Se Eles Me Pegam Agora”:

*“Ai, se mamãe me pega agora
De anágua e de combinação
Será que ela me leva embora*

*Ou não
 Será que vai ficar sentida
 Será que vai me dar razão
 Chorar sua vida vivida
 Em vão*

*Será que faz mil caras feias
 Será que vai passar carão
 Será que calça as minhas meias
 E sai deslizando
 Pelo salão*

*Eu quero que mamãe me veja
 Pintando a boca em coração
 Será que vai morrer de inveja
 Ou não*

*Ai, se papai me pega agora
 Abrindo o último botão
 Será que ele me leva embora
 Ou não
 Será que fica enfurecido
 Será que vai me dar razão
 Chorar o seu tempo vivido
 Em vão*

*Será que ele me trata tapa
 E me sapeca um pescoço
 Ou abre um cabaré na Lapa
 E aí me contrata
 Como atração*

*Será que me põe de castigo
 Será que ele me estende a mão
 Será que o pai dança comigo
 Ou não”*

Ainda que persuadidas por Max a desistirem da passeata, as prostitutas recuam com a chegada de Vitória, Chaves e seus policiais ao local, para prenderem o contrabandista. E, assim

como os capangas de Max (despedidos por Teresinha), que entram em cena empunhando novos cartazes, as funcionárias aderem novamente à concretização da passeata.

Em meio a toda essa agitação, entra Dóris Pelanga em cena, toda “desgrenhada”, devido a uma agressão física, o que propicia uma discussão entre os capangas e as prostitutas acerca de suas condições enquanto empregados e das atitudes de seus patrões (Max e Duran). Imaginando, então, o que fariam se fossem patrões, as moças e os rapazes, com a introdução de uma viola caipira, cantam “Se Eu Fosse o Teu Patrão”:

“ELES

Eu te adivinhava

E te cobiçava

E te arrematava em leilão

Te ferrava a boca, morena

Se eu fosse o teu patrão

Ai, eu te tratava

Como uma escrava

Ai, eu não te dava perdão

Te rasgava a roupa, morena

Se eu fosse o teu patrão

Eu te encarcerava

Te acorrentava

Te atava ao pé do fogão

Não te dava sopa, morena

Se eu fosse o teu patrão

Eu te encurralava

Te dominava

Te violava no chão

Te deixava rota, morena

Se eu fosse o teu patrão

Quando tu quebrava

E tu desmontava

E tu não prestava mais não

*Eu comprava outra morena
Se eu fosse o teu patrão*

*ELAS
Pois eu te pagava direito
Soldo de cidadão
Punha uma medalha em teu peito
Se eu fosse o teu patrão*

*O tempo passava sereno
E sem reclamação
Tu nem reparava, moreno
Na tua maldição*

*E tu só pegava veneno
Beijando a minha mão
Ódio te brotava, moreno
Ódio do teu irmão*

*Teu filho pegava gangrena
Raiva, peste e sezão
Cólera na tua morena
E tu não chiava não*

*Eu te dava café pequeno
E manteiga no pão
Depois te afagava, moreno
Como se afaga um cão*

*Eu sempre te dava esperança
Dum futuro bão
Tu me idolatrava, criança
Se eu fosse o teu patrão”*

Observamos, com esta letra, a divergência entre patrão e empregado ou a luta entre grupos sociais divergentes concebida de maneira erotizada na relação homem-mulher. A dominação e a violação delas por parte deles, bem como o “café pequeno” e o afago “como se afaga um cão” por parte delas concernente a eles expõe a sedução e a expropriação violenta aplicadas tanto no relacionamento patrão-empregado quanto no relacionamento amoroso. Isto demonstra que, como

patrões, a atitude autoritária presente no ambiente do trabalho e doméstico seria perpetuado pelos empregados.

Na cena 3 do 2º ato, Teresinha e Lúcia (amante de Max) cantam “O Meu Amor”, por ocasião de suas visitas ao chefe contrabandista na cadeia:

“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 em beija com calma e fundo

Até minh'alma se sentir beijada

LÚCIA

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

AS DUAS

Eu sou sua menina, viu?

E ele é o meu rapaz

Meu corpo é testemunha

Do bem que ele me faz

LÚCIA

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 mal feita

E de pousar as coxas

*Entre as minhas coxas
Quando ele se deita*

*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 beijar o sexo
E o mundo sai rodando
E tudo vai ficando
Solto e desconexo*

*AS DUAS
Eu sou sua menina, viu?
E ele é o meu rapaz
Meu corpo é testemunha
Do bem que ele me faz”*

Ao término desta canção, que representa a rivalidade entre a esposa e a amante de Max, o dramaturgo indica a subida do volume da orquestra e as duas se encarando e se atracando subitamente. Após o atrito, Max promete ficar com Lúcia (que está grávida), caso ela o liberte da prisão.

Encerrada tal situação, a canção seguinte está na cena 4, cuja personagem em destaque é Genival, um dos funcionários de Max que contrabandeia jóias, perfumes e sedas. Conhecida também por Geni e tido como homossexual, seu caráter é extremamente vulnerável, pois ora procura ajudar seu patrão, Max, ora participa dos planos de Duran para liquidar seu chefe. Através de “Geni e o Zepelim”, cantada pelo próprio Geni, podemos compreender melhor o seu perfil:

“De tudo que é nego torto

*Do mangue e do cais do porto
 Ela já foi namorada
 O seu corpo é dos errantes
 Dos cegos, dos retirantes
 É de quem não tem mais nada
 Foi assim desde menina
 Das lésbicas, concubina
 Dos pederastas, amásio
 É a rainha dos detentos
 Das loucas, dos lazarentos
 Dos moleques de ginásio
 E também dá-se amiúde
 Aos velhinhos sem saúde
 E às viúvas sem porvir
 Ela é um poço de bondade
 E é por isso que a cidade
 Vive sempre a repetir*

COM CORO

*Joga pedra na Geni
 Joga bosta na Geni
 Ela é feita pra apanhar
 Ela é boa pra cuspir
 Ela dá pra qualquer um
 Maldita Geni
 Um dia surgiu, brilhante
 Entre as nuvens, flutuante
 Um enorme zepelim
 Pairou sobre os edifícios
 Abriu dois mil orifícios
 Com dois mil canhões assim
 A cidade apavorada
 Se quedou paralisada
 Pronta pra virar geléia
 Mas do zepelim gigante
 Desceu o seu comandante
 Dizendo – Mudei de idéia
 – Quando vi nesta cidade
 – Tanto horror e iniquidade
 – Resolvi tudo explodir
 – Mas posso evitar o drama
 – Se aquela formosa dama
 – Esta noite me servir*

COM CORO

*Essa dama era Geni
 Mas não pode ser Geni
 Ela é feita pra apanhar
 Ela é boa de cuspir
 Ela dá pra qualquer um
 Maldita Geni*

*Mas, de fato, logo ela
 Tão coitada e tão singela
 Cativara o forasteiro
 O guerreiro tão vistoso
 Tão temido e tão poderoso
 Era dela, prisioneiro
 Acontece que a donzela
 – e isto era segredo dela
 Também tinha os seus caprichos
 E a deitar com homem tão nobre
 Tão cheirando a brilho e a cobre
 Preferia amar com os bichos
 Ao ouvir tal heresia
 A cidade em romaria
 Foi beijar a sua mão
 O prefeito de joelhos
 O bispo de olhos vermelhos
 E o banqueiro com um milhão*

COM CORO

*Vai com ele, vai, Geni
 Vai com ele, vai, Geni
 Você pode nos salvar
 Você vai nos redimir
 Você dá pra qualquer um
 Bendita Geni
 Foram tantos os pedidos
 Tão sinceros, tão sentidos
 Que ela dominou seu asco
 Nessa noite lancinante
 Entregou-se a tal amante
 Como quem dá-se ao carrasco
 Ele fez tanta sujeira
 Lambuzou-se a noite inteira*

*Até ficar saciado
E nem bem amanhecia
Partiu numa nuvem fria
Com seu zepelim prateado
Num suspiro aliviado
Ela se virou de lado
E tentou até sorrir
Mas logo raiou o dia
E a cidade em cantoria
Não deixou ela dormir*

*COM CORO
Joga pedra na Geni
Joga bosta na Geni
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni”*

Embora sua promiscuidade e sua opção sexual o condenem perante os valores morais da sociedade, ao situarmos o contexto da “Ópera”, notamos que Geni porta-se como o salva-vidas tanto daquele que está amparado pela lei (Duran) como daquele que atua como contraventor (Max). Os versos acima também expressam essa contradição, pois, se, por um lado, “ela é um poço de bondade”, por outro, “ela é feita pra apanhar, ela é boa de cuspir”, o que não lhe impede que preste grandes favores a quem quer que seja.

Na cena 5, Max, novamente na cadeia, em função de Geni ter informado a Chaves, Vitória e Duran onde ele estava escondido, recebe a visita de Teresinha que traz alguns papéis para o marido assinar, a fim de que a “MARTETEX Limitada” seja fundada. Apesar de estar bastante temeroso em relação ao seu destino, Max assina o que a esposa lhe pede, e o casal se despede (provisoriamente) cantando “Pedaço de Mim”:

“TERESINHA

*Oh, pedaço de mim
 Oh, metade afastada de mim
 Leva o teu olhar
 Que a saudade é o pior tormento
 É pior do que o esquecimento
 É pior do que se entrevar*

MAX

*Oh, pedaço de mim
 Oh, metade exilada de mim
 Leva os teus sinais
 Que a saudade dói como um barco
 Que aos poucos descreve um arco
 E evita atracar no cais*

TERESINHA

*Oh, pedaço de mim
 Oh, metade arrancada de mim
 Leva o vulto teu
 Que a saudade é o revés de um parto
 A saudade é arrumar o quarto
 Do filho que já morreu*

MAX

*Oh, pedaço de mim
 Oh, metade amputada de mim
 Leva o que há de ti
 Que a saudade dói latejada
 É assim como uma fígada
 No membro que já perdi*

OS DOIS

*Oh, pedaço de mim
 Oh, metade adorada de mim
 Lava os olhos meus
 Que a saudade é o pior castigo
 E eu não quero levar comigo
 A mortalha do amor
 Adeus”*

Ao fim desta canção, o dramaturgo situa a orquestra seguindo tocando, mas sendo abafada pelo barulho da passeata (composta pelas prostitutas e pelos capangas). “Folhetim” antecede também as cenas decisivas da peça, das quais se dará o desfecho da trama.

Feita uma análise ampla das letras conectadas às situações dramáticas da peça que vimos colocando, é necessário agora que façamos uma investigação mais aprofundada de quatro canções, que se referem ao tema principal de nosso trabalho, a malandragem. São elas: “O Malandro”, “Homenagem ao Malandro”, a “Ópera” que reúne todas as personagens, e o “Malandro Nº 2”. O protagonista de três destas canções é o malandro João Alegre que, na introdução da obra, é apresentado pelo Produtor (também personagem) como o autor da trama que se inicia a partir da cena 1, envolvendo Max, Duran e Vitória.

No prólogo, “O Malandro” é cantada por João enquanto batuca uma caixinha de fósforos:

*“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 puta/Que o pariu*

*Não é idiota/Tranca a nota
 Lesa o Banco/Do Brasil
 Nosso banco/Tá cotado
 No mercado/Exterior
 Então taxa/A cachaça
 A um preço/assustador*

*Mas os ianques/Com seus tanques
 Têm bem mais o/Que fazer
 E proibem/Os soldados
 Aliados/De beber
 A cachaça/Tá parada
 Rejeitada/No barril
 O alambique/Tem chilique
 Contra o Banco/Do Brasil*

*O usineiro/Faz barulho
 Com orgulho/De produtor
 Mas a sua/Raiva cega
 Descarrega/No carregador
 Este chega/Pro galego
 Nega arreglo/Cobra mais
 A cachaça/Tá de graça
 Mas o frete/Como é que faz?*

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

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

Nesta letra, podemos acompanhar a trajetória da pequena malandragem, caracterizada pelo prejuízo deixado pelo malandro para o garçom até ser finalmente “condenado culpado pela situação”. De acordo com o contexto da peça, o malandro cantado por João Alegre é dito como uma espécie de malandro “regenerado” da década de 40 que, mesmo dizendo-se trabalhador, vê-

se constantemente perseguido pela polícia, sendo distinguido pelo “terno branco impecável, elementos que aparentemente poderiam aproximá-lo dos padrões burgueses”¹¹. Cláudia Matos assinala, no entanto, que este malandro não é senão uma paródia do “pequeno-burguês”. E assim sendo, ele se apresenta com traços tão evidentes que sua própria indumentária elegante é um dos pontos a partir dos quais a polícia o reconhece como malandro e o retorna ao mundo dos grupos oprimidos (que, na verdade, é o seu lugar de origem). Daí, na letra, o garçom, ao ver o malandro, gritar “pega ladrão”, e ele ser “culpado pela situação”. Na peça, Max, que é tido como um malandro contraventor, consegue escapar da perseguição policial, em função da cumplicidade que existe entre este fora da lei e o inspetor de polícia.

Em “Homenagem ao Malandro”, também cantada por João, que continua a batucar a caixinha de fósforos, no 2º prólogo do 2º ato, já percebemos, para além da simples aparência, uma dada transfiguração da personagem do malandro, conforme o desenvolvimento do enredo da trama. Esta canção diz o seguinte:

*“Eu fui fazer um samba em homenagem
À nata da malandragem
Que conheço de outros carnavais
Eu fui à Lapa
E perdi a coragem
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*

¹¹ MATOS, C. **Acertei no Milhar**. São Paulo: Paz e Terra, 1983, p. 56.

*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”*

Desta vez, João Alegre não fala da pequena malandragem, nem consegue homenageá-la, apesar de conhecê-la “de outros carnavais” na Lapa. Ele se depara com um universo constituído por outros tipos de malandros adeptos de uma malandragem institucionalizada, ou seja, que se tornou um padrão de comportamento compatível com as regras sociais. O malandro sempre envolvido com a polícia e marginalizado perante à sociedade deixa de existir e cede lugar ao malandro cuja profissão, a própria malandragem, inclui “gravata e capital”, e, em sintonia com a lei, “nunca se dá mal”. À luz da peça, estes outros malandros que entram em cena podem ser Teresinha e Duran que compactuam com a Constituição para colocar em prática suas trapaças.

Diante disso, João conclui:

*“Dizem as más línguas
Que ele até trabalha
Mora lá longe e chacoalha
Num trem da Central”*

Assim, o uso da navalha, bem como a aversão ao trabalho não mais condizem com o perfil desta personagem. E, situando a peça, Max, ao casar-se com Teresinha e dar respaldo a seus planos “progressistas”, passa também a investir na malandragem em escala industrial, ao lado de Duran.

Esta confraternização não concerne somente a tais personagens, consideradas as principais, mas também às prostitutas, aos capangas e ao próprio João Alegre (anteriormente determinado a não compartilhar deste *happy end* proposto por Vitória e Duran/Produtor) que, no epílogo ditoso da obra, surge do fundo do palco, sentado em um conversível modelo anos 40. E é ele quem começa a cantar a ópera introduzida pelo acorde seco da orquestra:

“JOÃO ALEGRE

Telegrama

Do Alabama

Pro senhor Max

Overseas

Ai, meu Deus do céu

Me sinto tão feliz

TERESINHA

Chegou a confirmação

Da United coisa e tal

Que nos passa a concessão

Para o náilon tropical

MAX

Então nós vamos montar

Em São Paulo um fabricação

TERESINHA

Depois vamos exportar

Fio de náilon pro Japão

MAX

Sei que o náilon tem valor

*Mas começa a me enjoar
Tive idéia bem melhor
Nós vamos ramificar*

TERESINHA

*Já ramifiquei, ha ha
Fiz acordo com a Shell
Coca-Cola, RCA
E vai ser sopa no mel*

CORO

*Que beleza
Que riqueza
Tá chovendo
Da matriz
Ai, meu Deus do céu
Me sinto tão feliz*

MAX

*Que tal juntarmos
Esses capitais
Pra abril um banco
Em Minas Gerais*

TERESINHA

*Que brilhante idéia, meu amor
Que plano original
Com fundos do exterior
Você fundar
Um banco nacional*

CAPANGAS

*E eu que já fui
Um pobre marginal
Sem documento
E sem moral
Hei de ser um bom profissional
Vou ser quase um doutor
Contínuo da senhora
E do senhor
Bancário ou contador*

CORO

*Que sucesso
O progresso
Corta o mal
Pela raiz
Ai, meu Deus do céu
Me sinto tão feliz*

*CHAVES
Irmão
Nem começar eu sei
Receio te inibir*

*MAX
Sua vontade é lei
É fala
É mandar
É exigir*

*CHAVES
É que
Num mundo tão cruel
Cheio de inveja e fel
Não lhe fará mal
Ter à mão
Proteção
Policia
Quer os meus préstimos?*

*MAX
Eu acho ótimo*

*BARRABÁS
Serve um acólito?*

*MAX
Também
Vou te empregar*

*LÚCIA
Eu não
Tenho com quem deixar
Meu filho que já vem*

MAX

*Barrabás é um par
Exemplar
Quer casar*

BARRABÁS

E adoro neném

CORO

*Maravilha
Que família
Dois pombinhos
E um petiz
Ai, meu Deus do céu
Me sinto tão feliz*

VITÓRIA

*Só tenho um único
Breve reparo
A tão preclaro
Genro viril
É o esquecimento
Do sacramento
Afinal
Se casou
Só no civil
Oh, oh, oh
Oh, oh, oh
Só no civil
Oh, oh, oh
Oh, oh, oh
Só no civil*

MAX

*Mas esse íterim
Mudei de crença
Já peço a bênção
No santo altar*

VITÓRIA

*Que maravilha
Não perco a filha
E um varão*

Bonitão
Eu vou ganhar
Ah, ah, ah
Ah, ah, ah
Eu vou ganhar
Ah, ah, ah
Ah, ah, ah
Eu vou ganhar

DURAN
Minha filha, eu desejo pedir teu perdão

TERESINHA
Oh, meu pai, isso é bom demais! Finalmente! Até que enfim!

DURAN
Não sei como fui pra você tão durão
Tão mandão, tão sem coração, tão malvado assim

MAX
Meu sogro, o senhor não sabe quanta alegria
Me dá, ao dizer que já se juntou aos nossos

DURAN
Só Deus sabe há quanto tempo eu tanto queria
Poder apertar esses ossos

CORO
Que alegria
Quem diria
Como os grandes
São gentis
Ai, meu Deus do céu
Me sinto tão feliz

DURAN
Não quero ser
Nas suas costas um fardo
Porém
Talvez
Eu necessite um resguardo

MAX

*Tua instituição
Tão tradicional
Vai ter um padrão
Moderno
Cristão e ocidental*

*PUTAS
Vamos participar
Dessa evolução
Vamos todas entrar
Na linha de produção
Vamos abandonar
O sexo artesanal
Vamos todas amar
Em escala industrial*

*GENI
O sol nasceu
No mar de Copacabana
Pra quem viveu
Só de café e banana*

(...)”

A importação do capital estrangeiro, de maneira a implantar a indústria, e a imposição do trabalho industrial passam a ser adequados até mesmo àqueles que não foram congratulados com as *benesses* destes “novos” tempos, como no caso dos capangas que passam a almejar serem bons profissionais, “bancário ou contador”.

A crença no dito progresso faz com que os ex-funcionários de Max tenham como meta de vida, por meio de alguma profissão, o sonho de tornarem-se “quase um doutor, contínuo da senhora e do senhor”. O conflito entre interesses divergentes deixa de ser uma ameaça aos planos de Teresinha, Max e Duran, pois estes contam agora com o apoio indispensável dos rapazes contraventores, que passarão a ser mão-de-obra barata.

O corrupto inspetor de polícia, Chaves, é também peça-chave na construção desta “nova” sociedade, já que deverá assegurar, através do uso da coerção, os ditames dos grupos dominantes no poder, oferecendo-lhes “proteção policial”.

Deste modo, tem-se o seguinte entrelaçamento na trama: contravenção (de Max) × fábrica (implantada a partir dos planos de Teresinha) × lei (aliada de Duran), o que resulta no apaziguamento das relações entre os malandros com perfis diferentes que constituem a “Ópera do Malandro”.

Nesse sentido, os propósitos de Teresinha e Max (ligados à indústria e considerados *progressistas*) passam a contar com o respaldo imprescindível de Duran (considerado *tradicional* devido à forma como conduzia seus negócios), que opta por dar suporte à concretização do “moderno”. As ações destas personagens condizem, portanto, com as mudanças ocorridas no cenário político e econômico do país, quando, a partir de 1930, o processo de industrialização, ocasionando a importação da tecnologia e da máquina, e a modificação dos espaços urbanos, impõe uma nova disciplina a ser adotada principalmente pelos trabalhadores, em função da proletarianização que passam a sofrer, até resultar no processo de “redemocratização” de 1945 (época em que se situa o desfecho da peça).

O canto das funcionárias de Duran e de Geni na ópera também traduzem essa situação, quando as primeiras optam por “abandonar o sexo artesanal” para “amar em escala industrial”.

A adesão ao ritmo de vida fabril dita pelas prostitutas é comemorada nos versos seguintes por Geni quando esta anuncia que “o sol nasceu” para todos os setores dominantes política e economicamente (portanto, não só os industriais) e, inclusive, para aqueles que só viviam de

“café e banana” no pré-30 (fazendo uma alusão à oligarquia dissidente do setor agro-exportador que se sustentava através da produção do café).

Por fim, a última estrofe da ópera é cantada por todas as personagens, como forma de exaltar o triunfo da “modernização” do país:

*“TODOS
Tem gilete, kibon
Lanchonete, neon
Petróleo
Cinemascope, sapólio
Ban-lon
Shampoo, tevê
Cigarros longos e finos
Blindex fumê
Já tem napalm e Kolinós
Tem cassete e rai-ban
Camionete e sedan
Que sonho
Corcel, Brasília, putônio
Shazan
Que orgia
Que energia
Reina a paz
No meu país
Ai, meu Deus do céu
Me sinto tão feliz”*

O predomínio do capital estrangeiro, o estímulo ao mercado de consumo, a transformação dos trabalhadores em exímios proletários (como as prostitutas e os capangas) são os fins atingidos pela aliança entre Teresinha, Max e Duran que, para isto, conseguem reunir em torno de si o poder do Estado e, conseqüentemente, da lei, a fim de que a partir deste momento, o país seja denominado “moderno”.

Concomitante a isso, sai definitivamente de cena aquele malandro cantado por João Alegre no prólogo da peça, em “O Malandro”, cujos traços são a vadiagem e a trapaça em pequena escala, ou seja, que atingem somente uma parcela do meio social. Com a conclusão da história, demonstrada por meio da ópera, João canta, então, “O Malandro Nº 2”, no epílogo do epílogo:

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

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

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

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

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

*O cadáver/Do indigente
É evidente/Que morreu
E no entanto/Ele se move
Como prova/O Galileu”*

Ao focalizar este malandro “na sargeta” e de “hematoma no nariz”, João fala do fim de uma determinada forma de malandragem incabível ao contexto da peça, dado o seu epílogo. O “jeito malandro de ser” adquire, com o desfecho da trama, outra conotação por não se referir mais ao sujeito mal visto pelas autoridades e pela sociedade (de maneira genérica). O malandro que “se move como prova o Galileu” tão pouco pertence à ralé, ou necessita fugir da polícia, pois é adepto de uma malandragem que faz do elemento **trabalho** (contraditoriamente) sua razão de ser. Embora os estereótipos vinculados ao modo de vida malandro, como esperteza ou astúcia, continuem a vigorar, é em torno da exaltação de tal elemento que gira a malandragem assumida por Max, Teresinha e Duran. Somente assim estas personagens podem continuar detentoras das rédeas de conduta social, o que lhes permite implantar seus planos de “modernização”, através da construção de uma outra imagem do país (cujo lema passa a ser “progresso”).

Procuramos, assim, por meio da discussão das letras inseridas na “Ópera do Malandro”, aprofundar melhor sobre a dramaticidade que constitui a peça, utilizando, para isto, das situações que envolvem as personagens. Constatamos, desse modo, a importância da presença das músicas na obra, que representam, para além de uma “aliada” à performance das personagens, a própria ação dramática, já que substituem, em determinados momentos, os diálogos falados. Não por acaso, o sugestivo nome da peça, “Ópera do Malandro”, denota um drama musical, que tem como fio condutor a institucionalização do modo malandro de ser.



CAP. II

DEBATE HISTORIOGRÁFICO

*“Quando tu quebrava
E tu desmontava
E tu não prestava mais não
Eu comprava outra morena
Se eu fosse o teu patrão”*

A trama que constitui a “Ópera do Malandro” remonta à década de 40 quando a sociedade brasileira, ainda sob a égide do Estado Novo, passava por profundas modificações no âmbito político-econômico, que iriam desembocar no processo de “redemocratização” a partir de 1946. Na obra, a personagem Teresinha, através de sua aliança com Max e Duran, consolida seus planos “progressistas”, de modo a aperfeiçoar a ordem capitalista. Entretanto, à luz da crítica posta na peça, Chico Buarque escreve de seu próprio tempo, década de 70, ao focar o tema da modernização autoritária e a maneira como esta foi “malandramente” arquitetada.

Neste sentido, o debate historiográfico que nos propomos a fazer, no que se refere à peça, dialogará com os anos 40 e 70, que deverão ser tratados não como períodos estanques, mas vinculados à idéia de processo, ou seja, como constituintes de uma determinada trajetória política vivenciada pelo país entre tais décadas. Assim, como primeiro passo, situaremos a época em que se passa a trama e o contexto que a envolve – sem perder de vista a figura do malandro – para, posteriormente, adentrarmos ao período em que ela foi escrita, o que nos permitirá tecer algumas conclusões a respeito do tema do autoritarismo modernizante associado à representação da malandragem.

MODERNIZAÇÃO E MALANDRAGEM NOS ANOS 40

Considerando a “Ópera do Malandro” como uma peça que possui uma abordagem histórica, ou seja, faz do passado o palco de sua trama, de modo a refletir sobre o presente, ela deve ser analisada enfocando o principal tema, que perpassa seu enredo: a modernização autoritária. Esta problemática, como resultado do processo de modernização do país a partir da Revolução de 1930, é consagrada na historiografia brasileira através de vários autores. No entanto, no que concerne ao âmbito teórico-metodológico, optamos pelas reflexões de Luis Werneck Vianna que, a nosso ver, serviram de referência para a construção histórica da “Ópera do Malandro”.¹²

Primeiramente, devemos esclarecer que a idéia de malandragem percebida na obra é peculiar por dissociar-se do apanágio geralmente ligado ao modo de vida malandro: uma opção, na qual o sujeito direciona sua crítica ao trabalhador que, por sua vez, fica à margem do processo de industrialização, recebendo a denominação de otário, por ser explorado. A respeito desta maneira de se abordar esta temática, podemos nos debater com vários estudos, sendo cabível aqui citar alguns deles.

O artigo de Maria Ângela Borges Salvadori, por exemplo, focaliza o malandro no período de 1930-1950, defrontando-o com o trabalhador urbano, através do samba-malandro – bastante em voga no início deste século – que se coloca como uma “voz da resistência, seja no tocante às suas temáticas, seja na sua própria existência, que é malandra e que portanto está sempre

¹² Isto se justifica em função de antes de ser iniciada a introdução da peça “Ópera do Malandro”, Luís Werneck Vianna tecer reflexões num texto – cujo título é “O Americanismo: Da Pirataria à Modernização Autoritária (e o que se pode seguir)” – sobre os vários temas que perpassam a obra.

burlando e brincando com todos”.¹³ De acordo com a autora, sendo 1930 o momento fundante do modelo de desenvolvimento industrial, há a partir daí a imposição de um padrão de comportamento associado ao trabalhador. Todavia, nascendo de modo intrínseco a este processo, o malandro passa a se fortalecer por ocupar o espaço de desarmonia desta nova realidade, apontando sua crítica à mesma e especialmente ao trabalhador, ao indicar a exclusão deste último das benesses do capitalismo industrial.¹⁴

Já uma outra análise sobre a malandragem situa o malandro do início do século e morador dos cortiços do Rio de Janeiro – antes de tais lugares serem destruídos e seus habitantes serem empurrados para o morro – caracterizando-o como o “D. Juan do Rio antigo”¹⁵ por viver somente para os prazeres do amor e do samba. As autoras Delsy Gonçalves de Paula e Heloisa M. Murgel Starling afirmam que este tipo de malandro é o representante dos desqualificados, dos “sem-trabalho” num mundo em plena modernização, no qual o que ordena a vida das pessoas é a compra e venda da força de trabalho no mercado livre. Mas, para além disso, elas indicam que a malícia e a ironia desta personagem não remetem a um simples comportamento descompromissado, pois denunciam, por meio do riso, a precariedade da vida do trabalhador, não somente por este dedicar-se à labuta, mas principalmente por abrir mão do princípio do prazer. Aos olhos do poder, segundo tais autoras, o cortiço e o malandro são vistos sob um ângulo político, já que a eles são atribuídos o surgimento da revolta e da resistência. Daí, a “utilização do riso como atitude política, vale dizer, como a expressão da ausência de medo e de intimidação

¹³ SALVADORI, M. Â. B. **Malandras Canções Brasileiras**. In: Revista Brasileira de História nº 13. ANPUH. Editora Marco Zero. 1987. São Paulo. p. 120.

¹⁴ Idem, ibidem, p. 121.

¹⁵ PAULA, D. G. de, STARLING, H. M. M. **O Barão da Ralé: A Política de Ponta-Cabeça**. In: Revista do Departamento de História nº 10. FAFICH/UFMG. 1990. p. 43.

face ao poder, expressando igualmente e como consequência, a possibilidade de desmoralização do poder e da autoridade”.¹⁶

O recurso à violência é uma outra maneira de narrar o viver malandro, tendo como um de seus protagonistas mais famosos um respeitado malandro carioca entre os anos 30 e 50, Madame Satã. Para abordar o modo malandro de ser de Satã, Gilmar Rocha chama-nos a atenção para o conflito ocorrido entre este e o também malandro Geraldo Pereira, no bar e restaurante “A Capela” em 1955.¹⁷ No local, enquanto Satã bebia seu chope junto ao balcão, entra Pereira no bar já alcoolizado. Este, ao perceber a presença do outro, passa a agredi-lo com palavras, tratando-o como “bicha”, até ser finalmente nocauteado: “E Madame Satã não escolhendo lugar, *com um soco só* acerta o ouvido de Geraldo Pereira, que cai”.¹⁸ Independentemente do estatuto de verdade ou não da lenda “de um soco só”, o importante neste conflito é notar como a qualidade de valente do malandro o identificava socialmente. A partir disso, o autor aponta para a construção social da malandragem por intermédio de categorias como fama, honra, respeito e valentia. Satã, homossexual, negro e valente, fazia-se respeitar por seu soco de esquerda, ratificando sua condição de malandro ao ser desafiado pelas ruas. Madame Satã, ao nocautear Pereira (conhecido também por “Geraldo das Mulheres”), está defendendo sua fama de malandro e, portanto, sua honra e seu direito de ser respeitado como homossexual, revelando, assim, os valores que o identificam na organização social. Por essa via, a presença da violência, ao invés de aproximar a figura do malandro à do bandido, “representa uma atitude significativa na construção da

¹⁶ Idem, ibidem, . p. 47.

¹⁷ ROCHA, G. **A Pessoa do Malandro Valente: Uma Questão de Honra**. In: Cad. Ciênc. Soc., Belo Horizonte, v. 3, nº 3, abr. 1993, p. 1.

¹⁸ Idem, ibidem, p. 17.

identidade social da malandragem, da mesma forma que as categorias do trabalho e da vadiagem são confiadas a essa tarefa tradicionalmente”.¹⁹ Tomando como exemplo o conflito entre Pereira e Satã, temos, com a construção da identidade deste último, a representação do “malandro-valente” que, enquanto tal, havia de confirmar sua fama e sua honra e, ainda, garantir o respeito de sua comunidade (no bairro da Lapa Madame Satã era considerado um rei), através do uso da violência, como recurso típico do exercício de sua malandragem.

Aproximando-se um pouco mais de nossa pesquisa acerca da peça, podemos abordar a autora Cláudia Matos, de maneira a recordar como a política econômica do governo Vargas, caracterizada como repressora e paternalista, procurou obliterar da cena cultural brasileira o culto aos malandros que, originalmente, pertenciam a “um grupo relativamente restrito: o das classes baixas que habitam os morros e alguns bairros da cidade, e mais restritamente ainda, do grupo específico de semi-marginais de toda ordem, sem trabalho constante, sem lugar bem definido no sistema social (...)”.²⁰ Matos escreve que a partir de 1937, com a crescente exaltação do trabalho, os adeptos da malandragem caem na marginalidade, o que os obriga a se transfigurarem: “O malandro legendário e prestigiado, espécie de anti-herói que povoara as composições da década de 30, é substituído e continuado na de 40 pela figura ambígua do ‘malandro regenerado’, sempre às voltas com a polícia, falante, problemático, defensivo, dizendo-se trabalhador honesto mas sempre carregando os estigmas da malandragem”.²¹

¹⁹ Idem, ibidem, p. 24.

²⁰ MATOS, C. **Acertei no Milhar, Samba e Malandragem na Época de Getúlio Vargas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 48

²¹ Idem, ibidem, p. 14.

Traçando uma analogia aos exemplos supracitados, na “Ópera do Malandro”, face a modificações econômicas e políticas no cenário brasileiro, especialmente com o processo de “redemocratização” a partir de 1945, sobressai-se uma outra malandragem, voltada para a edificação de um país “moderno”, às custas da proletarização dos indivíduos e da tutela estatal sobre os sindicatos, concomitantemente à “compensação” do trabalhador via legislação trabalhista. Na obra, a personagem do malandro, dada a sua peculiaridade, está diretamente vinculada à exaltação do labor e do “progresso” por meio das ações de Teresinha, Max e Duran que têm como finalidade aperfeiçoar o caráter modernizante da sociedade, cujo ponto de partida foi a Revolução de 1930.²² E, como forma de se compreender mais a fundo a época vigente na trama (anos 40), é pertinente discutir algumas questões relacionadas ao marco revolucionário de 30.²³

Para Werneck Vinna, este movimento político-militar apresentou-se como uma solução ao impasse burguês: se, por um lado, os industriais se viram impossibilitados de serem conduzidos diretamente ao poder, por outro lado, ao associarem-se à oligarquia agrária dissidente (cabendo ao Estado o papel de intermediador político e econômico), puderam se converter em grupos dominantes.

²² Na visão de Luís Werneck Vianna, o episódio revolucionário de 1930 decorreu da conjuntura de vários fatores: com a crise de 1929 do mercado internacional, o setor agro-exportador perde seu papel de sustentáculo da economia brasileira, abrindo espaço à contestação do restante dos setores das elites dominantes, da classe operária, bem como dos jovens militares. E assim, somente “a industrialização e a modernização capitalista poderiam refazer a solda burguesa, tendo ainda capacidade integrativa para acolher numa nova ordem a grande maioria dos descontentes. Ao Estado cumpria estabelecer os suportes que facultassem a reorientação da economia a fim de fundar a primazia do modo de produção especificamente capitalista a partir da fábrica moderna”. In: BUARQUE, C. **Ópera do Malandro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1978, p. 8.

²³ Apesar do extenso debate na historiografia acerca da Revolução de 1930, nos ateremos somente ao que foi referencial para o autor da “Ópera do Malandro”.

Diante desse quadro, há um vazio de poder, no qual nenhum dos grupos o detém com exclusividade, o que dará ensejo à formação de um Estado que, aparentemente, sobrepõe-se à sociedade como um todo. Resulta disso o Estado de Compromisso caracterizado da seguinte maneira por Wenceslau F. Neto: “Este não pode ser empunhado por nenhum dos grupos dominantes, em virtude do fato de que nenhum tem condições de estabelecer sua hegemonia sobre os demais. Contudo, apesar de se legitimar pelo apoio das massas populares, esta base só pode sustentar o Estado enquanto houver espaço para o compromisso entre os grupos dominantes. E é nesse jogo que se desenvolve o Estado populista (...)”.²⁴ Porém, retomando o pensamento de Vianna, deve-se frisar que o “compromisso” relacionado à autonomia política deste Estado, ancorado no populismo, é-lhe negado empiricamente, pois no período 30-37 este instrumento não perde seu caráter de sustentáculo dos interesses dos grupos dominantes econômica e socialmente, e, “na verdade, não passaria de um comitê expressivo de interesses heterogêneos da facção burguesa agrária, cortando apenas os laços de representação formal desse setor com as lideranças constituídas no poder estatal”.²⁵

Ao lado disso, para relacionar este Estado, de cunho autoritário, ao projeto modernizante implantado no país a partir de 1930, é importante assinalar que seus traços estão associados, conforme Vianna, ao corporativismo aqui estabelecido que, ao invés de corresponder aos pressupostos da construção de uma burguesia industrial, “se instala fora dos postulados individualistas próprios a essa classe, com a subordinação da sociedade civil a esta e a repressão –

²⁴ NETO, W. G. **Estado e Agricultura no Brasil**. São Paulo, 1991. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. p. 32.

²⁵ VIANNA, L. W. **Liberalismo e Sindicato no Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 243.

ao menos, no nível ideológico – do ânimo irrefreado ao lucro, em nome de um comunitarismo entre o capital e o trabalho”²⁶.

Com o Estado Novo de 1937, no qual há a supressão da autonomia e da liberdade sindicais, bem como o abafamento da vida operária no âmbito da sociedade civil, em função, por exemplo, da repressão às greves, dá-se o aperfeiçoamento do autoritarismo brasileiro, quando a política efetuada por Vargas procura apaziguar, aparentemente, os conflitos sociais por meio da condescendência da legislação trabalhista.²⁷ Neste sentido, a conduta da personagem Duran denota a tentativa de tal apaziguamento em relação às suas funcionárias, através da seguinte passagem:

“Duran: Sabe o que é que vocês precisam? É dum sindicato. Um veículo legal para as suas reivindicações. Se as reivindicações são justas, serão atendidas. Taí, gostei. Vou organizar um sindicato pra vocês.

(...)

Por exemplo, vocês tiveram um probleminha ontem à noite, envolvendo maus elementos e maus policiais, certo? É claro que o incidente acarretou prejuízo a vocês todas, certo? Como poderia ter prejudicado outras colegas suas, né? E então? Então é aí que fica caracterizado um problema de classe. E eu, Fernandes Duran, estou solidário com a vossa classe. Vocês têm que levar esse problema às autoridades competentes...” (Ópera do Malandro, 1978, 99).

No entanto, como indica Vianna, por trás dessa fachada “harmônica”, na era industrial, os empresários, malandramente, renunciam ao discurso corporativista, como modo de camuflar a

²⁶ Idem, ibidem, p. 124.

²⁷ Nesta direção, vale destacar outros trabalhos que propõem interpretações divergentes sobre tal aspecto, como: MUNAKATA, K: *A Legislação Trabalhista no Brasil*. São Paulo: Brasiliense. 1981; e PAOLI, M. C. P. M. *Os Trabalhadores na Fala dos Outros: Tempo, Espaço e Classe na História Operária Brasileira*. In: LOPES, J. S. (coord.). *Cultura e Identidade Operária: Aspectos da Cultura da Classe Trabalhadora*. Rio de Janeiro: Marco Zero/Ed. da UFRJ. 1987.

luta entre diferentes grupos sociais e exercem, selvagememente, uma exploração sem piedade de uma força de trabalho desarmada, rumo à industrialização e à modernização capitalista.

No que concerne a esse aspecto, Teresinha, na peça, demonstra bastante segurança em tal meta, já que confia no poder de sedução do capital:

“Teresinha: Sangue novo! A nova civilização! É claro que os malandrinhos, os bandidinhos e os que acham que sempre dá-se um jeitinho, esses vão apodrecer debaixo da ponte. Mas nesse povo aí fora não dá só vagabundo e marginal, não. E vai ter um lugar ao sol pra quem quiser lutar e souber vencer na vida. É daí que vem o progresso, Max, do trabalho dessa gente e da nossa imaginação. Daqui a uns anos, você vai ver só. Em cada sinal de trânsito, em cada farol de carro, em cada nova sirene de fábrica vai ter um dedo da nossa firma. Você devia se orgulhar, Max.

(...)

E vai demorar meio século pra essa gente se juntar de novo e levantar a voz. Porque a multidão não vai estar abafada, nem encurralada, nem tiranizada, nem nada. Sabe o quê? A multidão vai estar é seduzida. Você devia se orgulhar.” (Ópera do Malandro, 1978, 170-171).

Na “Ópera do Malandro”, portanto, é dentro deste viés histórico, que se dá a edificação do “moderno” no país, ou seja, por meio de um aparato estatal corporativista e autoritário, da reestruturação dos espaços urbanos, do processo de industrialização, bem como da tentativa de serem concretizados modos de vida ainda não experimentados, no que concerne ao aspecto cultural. Este último aspecto leva-nos a ressaltar que, na obra, a “roda da malandragem” desloca-se do morro e passa a ser institucionalizada nos meios urbanos tornando-se múltipla, com diferentes perfis. Daí defrontarmos com malandros com estilos próprios como o contraventor (Max), o cumpridor da lei (Duran), o chefe da polícia (Chaves) e a empresária *progressista* (Teresinha). Embora cada uma destas personagens seja malandra à sua maneira, com o transcorrer da trama notamos uma mesma representação da malandragem, já que como o próprio Chico

Buarque afirmou: “não é simplesmente artesanal e romântica, mas uma malandragem industrialmente maquinada”.²⁸ Face a esse traço singular, o pano de fundo para discutirmos o tema da malandragem posto na peça é o processo de modernização autoritária, segundo as considerações levantadas anteriormente neste trabalho. Em vista disso, devemos abarcar a sociedade brasileira dos anos 40, como forma de configurar a malandragem arquitetada via aliança entre Teresinha, Max e Duran.

Na “Ópera”, em função das mudanças que podemos perceber no quadro político-econômico, da época que a situa, tomamos o ano de 1942 como o início da nova etapa deste movimento por justificar os temas que constituem a obra. De acordo com Vianna, inicia-se neste período a decadência do Estado Novo, coincidindo, em nível internacional, com o “esmagamento da ofensiva germânica em Stalingrado”.²⁹ Cenicamente, este e outros dados relativos aos anos 40 são abordados da seguinte maneira:

“Chaves: Eu não tô no banco dos réus pra ser julgado assim.

Duran: Mas vai estar, inspetor, vai estar logo. E quem vai te julgar não sou eu não, vai ser esse povo aí fora. Você não lê jornal, lê? Pois fique sabendo que os alemães perderam as calças em Stalingrado. Os aliados já ocuparam o norte da África. Os ingleses e os americanos já desembarcaram em Nápoles, viu? Mussolini tá perigando. Enfim, pra teu governo, o nazi-fascismo tá no fim!

Chaves: Pra teu governo? E tu, como é que fica? Afinal, nós fomos colegas na Ação Integralista...

Duran: Mas você é casca grossa mesmo. Continua fazendo uma confusão grosseira entre a filosofia integralista e a delinquência de alguns sádicos nazistas. Olha, Chaves, outro dia houve um levante no gueto de Varsóvia. Logo outros guetos

²⁸ SANT’ANNA, A. R. *No Anti-Herói, a Denúncia da Realidade*. In: *História da Música Popular Brasileira/Série Grandes Compositores*. São Paulo: Abril Cultural. 1982, p. 8.

²⁹ VIANNA, L. W. op. cit., p. 243.

vão-se levantar e, mais dia menos dia, todos os perseguidos nesta guerra vão exigir justiça. Os nazistas vão pagar caro por seus crimes. Haverá tribunais populares em todos os cantos do mundo. E o que é que te faz pensar que aqui no Brasil os criminosos vão ficar impunes? Hein? Como é que o Hitlerzinho da Lapa vai-se safar desta, hein? Calcule a indignação da opinião pública quando forem denunciadas as atrocidades cometidas por um certo inspetor Chaves, mais conhecido por Tigrão, o facínora...” (Ópera do Malandro, 1978, 150-151).

Assim sendo, estão em cena, histórica e dramaticamente, além da “nova” ordem burguesa – em contraposição à forma corporativista inerente ao governo Vargas – temas como o nazifascismo, a Ação Integralista e a vitória dos países Aliados contra os do Eixo nazifascista na 2ª Guerra Mundial. Com a “crise” desencadeada por meio deste último aspecto, abre-se a possibilidade ao processo de “redemocratização” do país, uma vez que a sobrevivência das formas sindicais e institucionais presentes nos EUA (adeptos do liberalismo) conflitava com o corporativismo brasileiro. Até este momento, a ordem corporativa imposta a partir do chamado americanismo que, segundo Vianna, ensejou as alterações psico-físicas por que passaram os grupos subalternos para o seu ajuste ao trabalho industrial, da posição do Estado como a encarnação da vontade nacional e da supressão do exercício da política por parte da sociedade civil findava como suporte à modernização autoritária.

Ao lado disso, patenteia-se, já em 1943, o impasse institucional (em virtude do naufrágio das instituições de 1937) que, excetuando-se no interior da cúpula governamental, é inicialmente abafado.³⁰ No ano seguinte, contudo, acentua-se o abandono do pacto corporativo pelas facções das classes dominantes ao lado do isolamento político de Vargas: “Atacado pelas classes dominantes, procura estabelecer uma ponte direta de comunicação com as classes subalternas, o

³⁰ Vianna assinala: “Vargas, em 1944, coloca-a na ordem do dia, tendo ordenado aos membros do Ministério, como era de seu feitio, que apresentassem seus pontos de vista e sugestões. Dutra, ministro da Guerra, um dos principais

que esvaziava o discurso da harmonia e integração orgânica das classes sociais”.³¹ Porém, segundo Vianna, com o golpe de Estado de 29 de outubro de 1945, os grupos econômica e socialmente dominantes não admitem a intromissão dos qualificados como “de baixo” na ordem sistematizada, o que é corroborado no caráter excludente do pacto liberal triunfante, no qual há a suspensão e a intervenção nas eleições dos sindicatos e o expurgo do aparato estatal de elementos tidos como simpatizantes à esquerda operária. A Constituinte estabelecida em 1946 comprova mais uma vez as fórmulas francamente restritivas deste liberalismo, em virtude de a burguesia continuar a legitimar seus mecanismos de coerção sobre os grupos dominados. O autor citado afirma que, devido ao modo reticente como foi tratada a autonomia e a liberdade sindicais, bem como o direito de greve, fica demonstrado, salvo algumas modificações, a manutenção do corporativismo sindical, o que, em suma, indica a sobrevida de um projeto modernizante tipicamente autoritário.

Desse estado de coisas, resulta, na “Ópera do Malandro”, a aliança entre Max, Teresinha e Duran como modo de preservar a ordem burguesa de acordo com um “novo” prisma – considerando a fórmula liberal – mas ainda sob a sombra estadonovista, dado o controle das prostitutas e dos capangas em meio aos planos de “modernizar” e industrializar o país. Aqui, evidencia-se a institucionalização da malandragem em escala industrial. Neste sentido, o malandro não é mais aquele do lenço no pescoço, mas o de colarinho branco que entra na manobra política liberal de 1946, de maneira a garantir sua existência. Esse modo malandro de ser ganhará vigor a partir de então, alcançando seu apogeu na década de 70. Nesta medida, faz-se

suportes da política estadonovista, expondo com clareza os temas fundamentais, demonstrará a necessidade da ruptura com o sistema da ordem prevalecente”. In: Idem, ibidem, p. 244.

³¹ Idem, ibidem, p. 249.

necessário explicitar qual a malandragem presente no contexto histórico em que Chico Buarque estava escrevendo.

A MALANDRAGEM INSTITUCIONALIZADA DA DÉCADA DE 70

Partindo do princípio de que toda obra artística traz em si um vínculo com a realidade, a peça “Ópera do Malandro”, atravessada por este dado, além de ser uma obra de cunho político (como não poderia deixar de ser), é sobretudo engajada.³² Isto faz-nos supor que para a compreendermos enquanto tal, há que redimensionarmos as temáticas que a envolvem – a configuração da malandragem aliada à questão da modernização autoritária – por meio do contexto da época em que foi escrita, final dos anos 70.

Nesta perspectiva, é importante, em primeiro lugar, destacar as reflexões da historiadora Rosângela Patriota, quando afirma: “...é extremamente falacioso discutir um processo histórico a partir de um único momento e sob um só aspecto, na medida em que uma das premissas do

³² A distinção entre político e engajado pode ser apoiada nas palavras do crítico norte-americano Eric Bentley quando escreve: “alguns tradutores de Sartre explicam que a palavra francesa ‘engagement’ tem duas implicações: em primeiro lugar, a de que estamos mergulhados na política, de bom ou mau grado, ou que não reconhecem que ele faça qualquer diferença. Eles se acham, por outro lado, dispostos a rejeitar uma determinada posição política em virtude de circunstâncias desagradáveis que a cercam. Os não-engajados gostam de afirmar que, ao aderir a uma causa política, qualquer pessoa se torna cúmplice dos crimes e erros de seus líderes e correligionários. Os autores engajados respondem que os não-engajados são cúmplices dos crimes e erros de todos e quaisquer líderes aos quais eles se limitaram a dar seu consentimento. Também a inação é uma atitude moral. O simples fato de estar no mundo acarreta um vínculo de cumplicidade. Os não-engajados se consideram inocentes pelo fato de não terem feito determinadas coisas. Eles se recusam a examinar a possibilidade de que a sua participação poderia ter mudado o curso dos acontecimentos para melhor.” (BENTLEY, E. **O Teatro Engajado**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969, p. 154-155). Partindo dessa premissa, é pertinente supor que também o teatro, como uma manifestação de caráter artístico, é político e, no caso da “Ópera do Malandro”, assume um determinado nível de engajamento, por defender um posicionamento diante do social.

trabalho do historiador é o resgate do plural, isto é, das múltiplas possibilidades históricas. Por essa via, o mesmo vale para quando se analisa a obra e a trajetória de um autor. A marca da historicidade permeia toda produção, toda reflexão política e estética...”,³³ o mesmo devendo ser levado em conta para a discussão da crítica posta na “Ópera”.

Aliada à historicidade contida na peça, é necessário, prioritariamente, enfocarmos alguns traços do percurso artístico de Chico Buarque. Enquanto compositor e dramaturgo, o autor, em meados dos anos 70, somente podia driblar a perseguição da censura empregada pelos governos militares ao meio cultural, com o uso de pseudônimos como Julinho de Adelaide, ou Pedrinho Manteiga. Nesta época, sua imagem, bastante politizada, chamava constantemente a atenção dos censores não somente em virtude das letras de *protesto* presentes em suas canções, mas também devido ao início de suas atividades políticas, já permeadas por um embasamento crítico no que tange ao social. Como ilustração disso, podemos recordar a aproximação deste autor com correntes de esquerda como o MR-8, o PT e, mais especialmente, com o Partido Comunista Brasileiro. Durante a ditadura, o próprio Chico Buarque admite que esteve mais perto do *partidão* – embora não tenha sido filiado – e aponta “que se a sua imagem acabou ficando fortemente ligada a ele foi em grande parte por causa do Cebrade, o Centro Brasil Democrático, entidade criada por intelectuais e artistas dos anos 70, de cujo conselho fez parte e para o qual ajudou a promover shows de música popular”.³⁴ Como tal entidade possuía como presidente e vice,

³³ PATRIOTA, R. **História e Teatro: Dilemas Estéticos e Políticos de Vladimir Maiakovski**. In: História. São Paulo. 1994. p. 190.

³⁴ WERNECK, H. **Errol Fynn a contragosto**. In: BUARQUE, C. **Letra e Música: incluindo Gol de Letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim**. São Paulo: Companhia das Letras. 1989. p. 120.

respectivamente, Oscar Niemeyer, e o editor Ênio Silveira, militantes ilustres do PCB, o Cebrade ficou bastante associado ao partido.

Diante da aproximação do artista da esquerda, é cabível questionar quais os assuntos em pauta nas discussões do *partidão*, principalmente, após o episódio golpista de 1964. De acordo com Rosângela Patriota, este acontecimento fez com que o PCB colocasse como uma de suas prioridades o tema dos intelectuais e da cultura, de modo a repensar suas estratégias políticas, bem como seu relacionamento com alguns grupos culturais, já que análises concernentes, até então somente ao plano econômico, não atendiam aos impasses desencadeados, e menos ainda à demanda de uma “organização de resistência articulada em setores não vinculados à produção”.³⁵ Assim sendo, “o espaço da ‘resistência’ e da ‘luta pela democracia’ teve no âmbito da cultura a sua arena, na qual a ‘pequena-burguesia’ levantou a bandeira das reivindicações progressistas”.³⁶ Como exemplo, podemos nos utilizar do texto escrito por Guilherme Marques³⁷ em 1972, que traz uma reflexão sobre a atuação do meio artístico no período pós-64. Ao recordarmos alguns fragmentos da análise feita por Patriota sobre o documento, notamos a ênfase dada por Marques ao papel tendencialmente hegemônico assumido pela esquerda após o golpe no âmbito da “alta” cultura e não da “cultura de massa”, tendo a música popular uma função bastante importante, ao lado do teatro e do cinema. Segundo Patriota, no texto do autor, foram feitas observações “com o objetivo de ‘condenar’ posicionamentos e práticas que não contribuíssem para a construção de uma ‘hegemonia tendencial de esquerda na cultura brasileira’ no período dos governos

³⁵ PATRIOTA, R. **Fragmentos de Utopias**. Tese de Doutorado. São Paulo, 1995. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

³⁶ Idem, *ibidem*, p. 161.

³⁷ De acordo com informações de Patriota, Guilherme Marques é o pseudônimo de Carlos Néilson Coutinho, cujo texto, *Cultura e Política no Brasil Contemporâneo*, faz parte de um corpus documental produzido por partidários do

autoritários. Para tanto, estas reflexões, produzidas no interior do PCB, procuraram articular o trabalho intelectual como núcleo fundamental da resistência".³⁸

Portanto, tomando como base que a produção artística passou a ter uma tarefa social nas premissas do PCB, em sua "luta pela democracia", é pertinente aqui apontar essa discussão ocorrida em seu interior, de modo a situar de melhor maneira a essência da crítica encontrada nas obras de Chico Buarque no decorrer dos anos 70, que contêm marcas das propostas do partido.

Musicalmente, se, por um lado, nos primórdios de sua carreira, este artista fora estigmatizado por adjetivos como tímido, nostálgico e lírico em suas composições, por outro, com o endurecimento do regime militar, em fins da década de 60, e "coerente com uma nova música de confronto com as convenções e instituições, até o ponto das críticas ferinas de *Minha história* (que apresenta Jesus como marginal) e *Deus lhe pague* ('por essa fumaça desgraça que a gente tem que tossir'), Chico afastara-se da televisão e de qualquer esquema que lembrasse a *Roda Viva*, o sucesso pré-fabricado. E, cerceado na discografia, procurou outras atividades onde pudesse se expressar".³⁹ Neste caso, a dramaturgia configurou-se como um espaço extremamente frutífero para que ele refletisse sobre seu próprio tempo, tendo como destaque as peças teatrais "Roda Viva", de 1968, "Calabar" (em parceria com Ruy Guerra), de 1973, "Gota D'água" (em parceria com Paulo Pontes), de 1975, e, finalmente, "Ópera do Malandro", de 1978, descrita por Adélia Bezerra de Meneses como uma obra dramática cujas canções contêm o ápice da vertente de crítica social do autor: "Chico empreenderá aí uma crítica radical e desesperada a todos os

PCB, com o objetivo primordial de refletir sobre a cultura brasileira daquele momento (1972). Consultar idem, ibdem, p. 162.

³⁸ Idem, ibdem, p. 166.

³⁹ SOARES, P. M. **Enquanto eu puder sorrir**. In: Nova História da Música Popular Brasileira. São Paulo: Abril Cultural, 2ª edição, 1976, p. 9.

valores da sociedade. Mostrará, nas suas canções, a falsidade e o mascaramento burgueses em vários níveis (...).⁴⁰ Este aspecto adquire ressonância, na medida em que nos deparamos na peça, conforme a autora, com temas considerados tabus para o período em que foi adaptada como o homossexualismo da personagem Geni, a linguagem da “podridão” caracterizada por vocábulos que iam contra o *establishment*, a relação entre grupos sociais divergentes concebida de forma erotizada, a desmitificação do relacionamento conjugal sacramentado pela instituição do casamento, e o universo marginalizado das prostitutas.

Ao lado disso, Chico Buarque retrata na “Ópera”, por meio de um olhar sobre os anos 40, os efeitos desastrosos da política-econômica modernizante imposta no país a partir do golpe de 1964.⁴¹ Semelhantemente à “redemocratização” política vivida em 1945 – após um período ditatorial apoiado num projeto de modernização da sociedade brasileira – temos, especificamente em 1978, as expectativas da sociedade civil em torno da “abertura” do regime e da revogação do Ato Institucional nº 5 (o que se confirmaria no ano seguinte). Após sucessivos governos militares e diante da “ressaca” deixada pelo malogro do chamado “milagre econômico” presente no final da década de 60 e início dos anos 70, quando ocorreram o *boom* econômico em favor dos mais privilegiados, a construção da rodovia Transamazônica, a consagração do futebol brasileiro como tricampeão, a tentativa de erradicar o analfabetismo via Mobral, e o alto índice de popularidade do governo Médici, restava, mais restritamente, ao setor cultural, refletir criticamente sobre o momento vivido, contando com o atenuamento dos censores federais.

⁴⁰ MENESES, A. B. de. **Desenho Mágico**. São Paulo: Editora Hucitec. 1982. p. 183.

⁴¹ Segundo Humberto Werneck o golpe de 64, que cristalizou a aliança entre a burguesia nacional e a internacional e soterrou os movimentos populares e sindicais, deixou Chico Buarque desesperançado politicamente por até então ele ter acreditado “que os estudantes, como o povo em geral, estavam mobilizados contra a ameaça de golpe. (...) Ficou,

Ao lançar mão dessa brecha, notamos que, com a “Ópera do Malandro”, Chico expressa por meio das ações de suas personagens o que veio a ser a edificação de uma sociedade dita como “moderna”, que teve como pressupostos a industrialização e o crescimento econômico ao lado do autoritarismo e da repressão de liberdades civis. Assim, ao situar os anos 40, o autor traz à tona uma realidade acompanhada de perto por ele próprio, através de uma temática bastante associada ao perfil do brasileiro, a malandragem. A este propósito, podemos recorrer a Maria Lúcia Victor Barbosa, quando discute a escola da malandragem cultivada no Brasil. De acordo com a autora, ao serem sincretizadas culturas díspares, fundindo o sangue negro ao branco, já a partir de nossa colonização, produziu-se a cultura da malandragem, que corresponde, por sua vez, ao humor, à festa, ao afamado “jeitinho” brasileiro.⁴² Ademais, isto se fez aliado à predominância dos interesses das elites, à exclusão popular de uma justa distribuição de renda e à aversão pela ordem em nome de uma constante “carnavalização” dos costumes. Num país reconhecidamente de contrastes, onde riqueza e miséria se deparam num mesmo percurso, Barbosa mostra que “o exercício do poder público sempre traduziu incompetência crônica conjugada a malandragem, almejando seus detentores muito mais as delícias do poder do que seu ônus e responsabilidades”.⁴³

Mas, para além dessa malandragem estrutural que a autora acima citada alude não só aos “poderosos”, mas a todo brasileiro, qual seria o intuito de Chico Buarque em associar o modo de vida malandro à construção do capitalismo industrial no país? Sem pretendermos dar por

portanto, tremendamente decepcionado quando, depois da tomada do poder pelos militares, não houve reação alguma da parte dos estudantes”. A este respeito, consultar WERNECK, H. op. cit. p. 119.

⁴² BARBOSA, M. L. V. **O Voto da Pobreza e a Pobreza do Voto - A Ética da Malandragem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda. 1988.

⁴³ Idem, ibidem, p. 26.

esgotada esta questão, temos como hipótese que Chico, tendo em sua bagagem de experiências uma postura eminentemente ativa e crítica no que tange ao social, em função de suas canções de *protesto* e sua aproximação com o Partido Comunista Brasileiro, demonstrou, com o desfecho da “Ópera do Malandro”, o triunfo dos grupos política e economicamente dominantes na sociedade brasileira, cuja esperteza e desonestidade os transfiguraram numa espécie de malandro – aqui no sentido mais pejorativo do termo – que se refere não ao sujeito contestatório do início do século e por isto marginalizado, mas sim ao burguês, àquele que, durante os anos 70, conduz plenamente as rédeas dos padrões institucionais na “moderna” sociedade capitalista.

MAX TERTEX LTD A



CAP. III

MALANDRO OFICIAL, MALANDRO FEDERAL: UMA INTERPRETAÇÃO
DO MALANDRAGEM

*“Eu fui à Lapa
Daí perdi a coragem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais”*

Como já vimos afirmando, a malandragem inserida na “Ópera do Malandro” é revestida de uma dada peculiaridade por remeter a um comportamento de caráter inescrupuloso. Com o desenrolar da trama, vislumbramos tal aspecto em relação às personagens que se adaptam à “modernização” capitalista, utilizando como recursos a esperteza, a vivacidade do modo de vida malandro. Neste sentido, a fim de que não caiamos na “mesmice” de tomar a figura do malandro como boêmio, ou avesso à labuta, cabe a partir de agora discutir a especificidade dessa forma de malandragem, de modo a captar a essência da crítica posta na peça por seu dramaturgo.

Como ilustração, podemos refletir sobre a personagem Max Overseas, um contrabandista adepto da pequena malandragem, caracterizada pelas trapaças realizadas apenas localmente e pela fuga constante da polícia. Em sua união com Teresinha, quando esta procura aperfeiçoar os negócios do marido em uma sociedade em vias de se modernizar,⁴⁴ Max, de fora da lei, torna-se

⁴⁴ Os planos elaborados por Teresinha podem ser exemplificados por meio das seguintes falas:

“Teresinha - Meu bem eu trago grandes novidades! Já mandei um telegrama em nosso nome para a United Merchants and Manufactures... Max, você tá me ouvindo? Por que não olha pra tua esposinha?”. (Ópera do Malandro, 1978, p. 139).

“Teresinha - Eles também tão com medo, Max. Precisava ver a cara da mamãe. Tá ouvindo a multidão lá embaixo? Coitada da mãe, mas essa gente tá certa, tem mesmo que desabafar. Ninguém aguenta mais esse clima, esse sufoco! Tá todo mundo precisando duma coisa nova, mais aberta, mais limpa e arejada. Tá na cara que tem que mudar tudo e já! Tem que abrir avenidas largas, tem que levantar muitos arranha-céus, tem que inventar anúncios luminosos, e a MARTERTEX faz parte do grande projeto. Você devia se orgulhar, Max, poque nisso tudo tem um pedaço do teu nome e um pouquinho do teu espírito...” (Ópera do Malandro, 1978, p. 169-170).

um respeitado cidadão que, à semelhança de seu sogro Duran Fernandes, adquire amparo legal para o exercício de uma outra malandragem. O chefe contrabandista passa a ser uma espécie de malandro “regenerado” – em função de se adequar ao padrões sociais – e, enquanto tal, continua a manter sua eterna perspicácia, naturalmente de maneira bem mais sutil. Nesse caso, as malandrices contraventoras de Max mudam somente em virtude de adquirirem roupagem nova, pois tornam-se institucionalizadas.

A trama da obra, ao abordar o fim do Estado Novo diante da “redemocratização” política nos anos 40, pretende questionar o final da década de 70 para pensarmos uma questão-chave deste momento, a modernização autoritária.⁴⁵ Durante a ditadura militar, o país pode ser denominado “moderno” em função das transformações sentidas no nível econômico, como o crescimento do parque industrial e do mercado de bens materiais, inclusive de bens culturais, paralelo à censura, à forte repressão e às prisões. Conforme analisa Renato Ortiz, com o golpe de 64, a economia brasileira é reorganizada de tal modo que o Estado autoritário consolida o chamado “capitalismo tardio”, por meio de sua inserção no processo de internacionalização do capital.⁴⁶ Apoiada no autoritarismo, a modernização brasileira atinge seu ápice, concretizando um projeto há muito ansiado pelos grupos socialmente dominantes. Isto se explica em virtude de, no

⁴⁵ Wenceslau Neto aponta que a crise econômica e política, evidenciada no país a partir de 1974, coloca em xeque a centralização autoritária, instaurada com o golpe de 1964, e que propunha-se, entre outras coisas, a conter a inflação, desestatizar e controlar a dívida externa. Ao invés disso, o que se observa na segunda metade dos anos 70 é uma enorme aceleração estatizante, inflação, endividamento externo e interno, bem como corrupção pública. Diante desse quadro, o projeto da aliança internacional-modernizadora (constituída pelas burguesias internacional e nacional) torna-se falho, e passa-se a questionar o próprio regime de então. O autor afirma: “Digladiam-se no interior da aliança dominante tendências ‘continuístas’ e ‘mudancistas’ alimentadas, por uma lado pelo crescimento das dificuldades de se atender à ampla e variada gama de interesses conjugados no interior da composição. Vários setores começam a se sentir marginalizados e a companhia de diversos parceiros começa a se tornar incômoda: o regime sangra por dentro. Por outro lado, aumentam as pressões, perigosas do ponto de vista da estabilidade do regime, surgidas do descontentamento que se alastrou entre os setores populares: o regime é acicatado por fora”. NETO, W. F., op. cit., p. 45-46.

⁴⁶ ORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense. 1988. p. 114.

início do século, a noção de moderno ter sido veiculada apenas como uma meta a ser atingida, diferentemente dos países desenvolvidos, onde o Modernismo⁴⁷ derivou da modernização econômica e política (como na França, por exemplo). Segundo o autor, “O modernismo-meta encontra-se na arquitetura de Niemeyer, no teatro de Guarnieri, no desenvolvimento do ISEB, na idéia de vanguarda construtiva projetada pelos poetas concretistas. A ressonância de um arquiteto como Le Corbusier é significativa. Sua racionalidade arquitetônica encontra na periferia condições mais adequadas para se realizar do que nos países centrais onde ela foi concebida. Financiada pelo Estado, ela conta no Brasil com uma soma de recursos e uma facilidade de movimentação que não dispõe o empreendimento privado na Europa, e sobretudo com uma ‘mentalidade cultural’ que percebe o moderno como vontade de construção nacional”.⁴⁸ Mas em que medida a questão modernismo/modernização adentra na discussão sobre a temática da “Ópera do Malandro”? Ao acompanharmos a ação de Teresinha, por exemplo, observamos sua adesão a esse plano tão aspirado pelos modernistas. Para isto, o quadro político-institucional que sustenta o país, respaldado no Estado Novo, deve ceder lugar ao jogo liberal de 46. A personagem vislumbra no “novo” o perpetuamento da ordem burguesa,⁴⁹ em consonância com o capital estrangeiro, mas visando o “progresso” nacional.

⁴⁷ Segundo as considerações de Renato Ortiz, o Modernismo brasileiro compreende duas fases: de 1917 a 1924, quando os participantes têm uma preocupação estética, procurando absorver os valores da vanguarda européia e romper com o passadismo; e um segundo período marcado pela questão da brasilidade, a partir de manifestos como o Pau-Brasil, Anta, Antropofágico. O autor afirma: “Ao Brasil real, contemporâneo, os modernistas contrapõem uma aspiração, uma ‘fantasia’ que aponta para a modernização da sociedade como um todo”. Idem, *ibidem*, p. 35.

⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 35.

⁴⁹ Isto fica ilustrado na seguinte passagem da peça:

“Teresinha - Sangue novo! A nova civilização! É claro que os malandrinhos, os banditinhos e os que acham que sempre dá-se um jeitinho, esses vão apodrecer debaixo da ponte. Mas nesse povo aí fora não dá só vagabundo e marginal, não. E vai ter um lugar ao sol pra quem quiser lutar e souber vencer na vida. É daí que vem o progresso, Max, do trabalho dessa gente e da nossa imaginação. Daqui a uns anos, você vai ver só. Em cada sinal de trânsito, em cada farol de carro, em cada nova sirene de fábrica vai ter um dedo da nossa firma. Você devia se orgulhar, Max.” (Ópera do Malandro, 1978, p. 170).

Se traçarmos algumas analogias entre a época em que se passa a trama e o período em que foi escrita, notamos uma interessante mudança que se deu entre as décadas de 40 e 70, quando o país procura fortalecer seu “desenvolvimentismo”. No governo de Juscelino Kubistcheck, a transferência da capital do Rio de Janeiro para Brasília, cujos traços arquitetônicos são marcadamente modernos, dá a entender que o Brasil finalmente abre as portas para a concretude de fato de seu projeto de modernização. Muda-se a capital, aparentemente muda-se o perfil das personagens. Situada na Rio de Janeiro, a malandragem característica de Max é mantida por meio de pequenos golpes e driblando a polícia. Ao se associar a Duran e Teresinha, o contrabandista passa a aderir a uma outra maneira de ser malandro, mais camuflada e aceita socialmente. Essa aliança resulta na integração de diferentes frações burguesas que se acomodariam alguns anos adiante numa nova capital, que não pretende respirar qualquer resquício de um país *arcaico*, aprisionado pelo passado. Nesse sentido, o “modernismo-meta” dito por Renato Ortiz se concretiza. Daí os versos escritos por Chico Buarque quando alude à malandragem da peça a outros atores: “Agora já não é normal/O que dá de malandro/Regular, profissional/Malandro com aparato/De malandro oficial/Malandro candidato/A malandro federal/Que nunca se dá mal”. (Ópera do Malandro, 1978, p. 103).

Contudo, a mudança da capital federal ainda não é suficiente para que a sociedade absorva a modernização sem os vícios de um apanágio bastante familiar à sua história, o autoritarismo. No final dos anos 50 e início dos 60, diante das constantes demandas desatendidas, como o direito à terra, ou as reivindicações salariais por parte do operariado, o Estado autoritário se instala mais uma vez no cenário político brasileiro (como ocorrera com o Estado Novo), de modo a garantir a união dos grupos economicamente dominantes e o aperfeiçoamento do capitalismo.

De acordo com Luis Werneck Vianna, a incapacidade da ordem estabelecida em dar suporte às demandas existentes ocorre não em virtude de expressar a visão burguesa de mundo, e sim de se identificar com uma forma autoritária de implantação capitalista: “Intensificadas as aspirações por reformas, não encontrariam passagem no legislativo em função da sobre-representação dos Estados atrasados. Reivindicasse a classe operária aumentos salariais através da greve, essas se chocariam contra a legislação trabalhista, para não se falar nos camponeses, acusados de atentar contra o direito da propriedade. O novo se mantinha preso ao passado. Nosso capitalismo continuava com um pé na Lapa, em escusos galpões de fundo de praia, enlevado por mamatas, e nostálgico da capatazia de fazenda”.⁵⁰ O contraste moderno/arcaico, descrito pelo autor, pode ser dito como a contraface daquilo que foi apresentado anteriormente, quando apontamos que a noção de moderno se fez anterior à concretização da modernização econômica e política do país. Enquanto não há uma sociedade racionalizada, os grupos elitistas, no início do século, partilham a vontade de serem reconhecidos como modernos (a exemplo dos países ricos onde prevalecia e prevalece a doutrina liberal),⁵¹ antes do desenvolvimento das forças produtivas. Quando o processo de industrialização deslancha a partir dos anos 30, o país procura se modernizar, tendo como suporte a forma autoritária de governo, e não a liberal como poderia se esperar. Isto se nota com o varguismo e, mais tarde, com os militares. Posto como ideário, ou “fantasia”, os grupos dominantes na esfera política e econômica somente edificam a modernização por meio de uma

⁵⁰ VIANNA, L. W. **O americanismo: da pirataria à modernização autoritária (e o que se pode seguir)**. In: BUARQUE, C. **Ópera do Malandro**. São Paulo: Círculo do Livro. 1978.

⁵¹ Renato Ortiz escreve que no Brasil “o liberalismo estaria ‘fora do lugar’ por causa da presença da escravidão que o desqualifica de imediato. Sua ornamentalidade aponta para uma falsidade, a vontade da classe dominante de se perceber enquanto parte da humanidade ocidental avançada; a doutrina liberal se transforma assim em valor ostentatório, o que em princípio asseguraria o pertencimento da burguesia nacional aos ideais de civilização e acomodaria na consciência da classe dominante o atraso brasileiro em relação aos países centrais”. Ver ORTIZ, R., op. cit., p. 30.

forma, senão “antiga” demais, dissonante dos países vistos como modelos a serem seguidos, como a França, ou os Estados Unidos. Nos anos 70, quando a racionalidade capitalista se consolida e o “moderno” finalmente deixa de ser projeto, o passado ainda vinga por meio da presença do autoritarismo estatal. É sob esse prisma, portanto, que Werneck Vianna situa o capitalismo brasileiro “com um pé na Lapa”, ou “nostálgico da capatazia da fazenda”, isto é, sujeito aos entraves de uma forma autoritária de governo.

Nesta perspectiva, a malandragem que Max passa a praticar, assim como Teresinha e Duran, corresponde a um dado momento político e econômico que reivindica mudanças, a fim de que o projeto de modernização, calcado no autoritarismo, ou respaldado na doutrina liberal, não seja comprometido. Justifica-se aqui a localização da “Ópera do Malandro” em fins do Estado Novo, como forma não apenas de driblar a censura, mas também de abordar a crise presente na própria época em que o dramaturgo a escrevia (final dos anos 70): “A crise do sistema geral do país, que observamos hoje, tem muito a ver com a crise do Estado Novo. A peça fala do Estado Novo começando a vacilar. Os pontos de contato entre as duas épocas são a crise do autoritarismo. A gente vê de repente não só operários mas também médicos em greve e os empresários pedindo abertura, dentro dessa unânime insatisfação com o regime”.⁵² Não é por acaso que, com o desfecho da peça, denfrontamo-nos, ao lado das personagens principais, com as prostitutas e os capangas pedindo passagem aos “novos” tempos.

MALANDRAGEM E IDENTIDADE NACIONAL

Na peça, a questão da malandragem associada ao processo de modernização do país instiga-nos a uma reflexão mais aprofundada em função da figura do malandro se confundir com

⁵² BUARUE, C. **Como Falar ao Povo?** In: *Veja*. nº 517. São Paulo: Abril. Julho.1978. p. 71.

a nossa própria identidade enquanto brasileiros. Assim, se, por um lado, deparamo-nos no enredo com o triunfo dos grupos dominantes política e economicamente num período de impasse institucional para o regime ditatorial, por outro, percebemos que o *jeito* malandro concerne não somente a Teresinha, Duran e Max, mas também aos subjugados socialmente.⁵³ Como afirma Maria Lúcia Victor Barbosa, “nossa malandragem é estrutural, permeando todas as classes sociais”,⁵⁴ isto é, não está restrita ao rico ou ao pobre, mas é traço comum a ambos, expresso na demagogia do político corrupto, ou nos pequenos expedientes dos expropriados economicamente, para fugirem da miséria. Por essa via, “repousam, pois, as relações no Brasil entre elite e massa, sobretudo as que dizem respeito à massa miserável, na reciprocidade consentida e legitimada de atitudes, onde a tutela política é cômoda para ambas as partes, predominando o jeito e a esperteza como virtudes máximas da mentalidade nacional”.⁵⁵

É justamente no nível do “nacional” que percebemos a essência da malandragem exercida na peça, pois denota que a sociedade como um todo a aprova moralmente. Aceita nestes termos, somos capazes de absorver facilmente a demagogia dos discursos políticos, as promessas não cumpridas, o descaso à educação, a exacerbada concentração de renda: “Na cultura da malandragem, onde, entre outras características, quem não rouba ou leva vantagens é tido como pessoa pouco inteligente, de certa maneira existe um estado de natureza hobbesiano, coexistindo de forma esdrúxula com um Leviatã desenvolvido, cuja ‘capacidade’ funciona apenas no sentido

⁵³ Nesse sentido, a *ópera* cantada por todas as personagens no epílogo ditoso da peça é ilustrativa ao demonstrar esse aspecto, em versos como: “Putas - Vamos participar/Dessa evolução/Vamos todas entrar/Na linha de produção/Vamos todas entrar/Na linha de produção/Vamos abandonar/O sexo artesanal/Vamos todas amar/Em escala industrial”. (*Ópera do Malandro*, 1978, p. 188-189).

⁵⁴ BARBOSA, M. L. V. **O Voto da Pobreza e a Pobreza do Voto, A Ética da Malandragem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda. 1988. p. 40.

⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 91.

de manter as regalias dos 'donos do poder', mas que é frouxo e incapaz, quando se trata de fazer cumprir as leis, e inepto para proporcionar à sociedade a organização e as condições necessárias ao seu desenvolvimento, incluindo a educação".⁵⁶ Com isto, Maria Lúcia Victor Barbosa demonstra como a malandragem se estrutura no meio político, gerando um Estado ao mesmo tempo que concebido como moderno, incapaz de responder às demandas sociais.

A partir da análise da autora acima citada, é interessante traçar um paralelo com uma maneira diferente de visualizar a temática da malandragem, localizada nos bares e salões do Rio de Janeiro dos anos 30 e 40. Considerando que o "fazer política" não se restringe a quem detém o poder, ou se encontra somente nos partidos e sindicatos, um ponto de vista diferente dessa concepção nos mostra a existência de espaços que negam e resistem às relações de trabalho tal como são impostas. Maria Angela Borges Salvadori escreve que esse é o caso da malandragem que, segundo ela, "é um comportamento que pode indicar uma forma de questionamento dos mundos do trabalho, bem como um diferente projeto de vida – em suma, uma *postura política*".⁵⁷ Diante da tutela do Estado, os malandros procuram uma alternativa que se desvencilhe da opressão praticada pelos patrões e da disciplina em vigor nas fábricas. Aqui, a malandragem não é tomada no seu sentido pejorativo, em que o indivíduo matuto vive a atraindo aqueles que estão ao seu redor. Como contraponto à "cultura da malandragem", descrita acima, esse modo malandro de ser pode ser visto "como uma das formas de organização dos trabalhadores, que buscam escapar da trama complexa de controle e vigilâncias a eles imposta".⁵⁸ No entanto, o que

⁵⁶ Idem, ibidem, p. 133-134.

⁵⁷ BORGES, M. A. B. **Orgulho de ser vadio, a utopia da malandragem**. In: *Trabalhadores*. Campinas: Associação Cultural do Arquivo Edgard Leuenroth. 1990. p. 23.

⁵⁸ Idem, ibidem, p. 23.

se evidencia no enredo da peça é mais uma forma de controle, de disciplinamento, de adequação à modernização capitalista do que de repúdio à ordem legitimada.

A personagem Max, especialmente, não procura resistir aos planos delineados por Teresinha que impõe uma nova maneira de efetuar suas transações contraventoras, não mais na surdina e com respaldo legal. Frente ao esgotamento de um modelo de regime, bem como de uma forma de governo autoritária, a então esposa do pequeno contraventor exige mudanças em nome da preservação do *status quo*. Como afirma Zuenir Ventura, “A ‘Ópera do Malandro’ registra documentalmente, ou pelo menos sem julgamento, os reflexos de um sistema pré-capitalista, mas já excludente, sobre um microcosmo marginal onde contrabandistas, proxenetas, prostitutas, policiais corruptos, malandros, se debatem pela posse de um capital capaz então de gerar apenas conflitos de interesses menores comparados aos de hoje: contravenções, ingênuos subornos, ridículas corrupções. É uma sociedade ainda simples, de divertidas hipocrisias e risíveis astúcias – já buscando a eficácia acima de tudo, mas ainda sem grandes perversões, tentando organizar suas disfunções para se equiparar às civilizações que lhe serviram de modelo. Em suma, é uma sociedade tentando se modernizar – ou se americanizar”.⁵⁹ Nesta busca, a malandragem parece ser o adjetivo mais apropriado para qualificar as ações das personagens.

Nesta medida, é tomando como fio condutor a institucionalização do modo malandro de ser que podemos perceber a aparente transfiguração de Max Overseas na peça. Sua conveniência ao objetivo de “modernização”, ao lado da adesão de Duran aos planos arquitetados pela *progressista* Teresinha, bem como da cumplicidade do chefe de polícia Chaves tornam patente a maneira de se lidar com o âmbito econômico e político neste país, denominada malandragem.

⁵⁹ VENTURA, Z. **Da tragédia à farsa**. In: *Veja*, op. cit., p. 68.

Neste contexto, as reflexões de Roberto Da Matta são pertinentes para pensarmos a figura do malandro como alguém extremamente familiar a nós. Em oposição a outros dois heróis dominantes na sociedade brasileira,⁶⁰ o *caxias* que segue os rituais da ordem das paradas militares, onde o que vale é o comportamento exterior e a manutenção da ordem social, e o *renunciador* que rejeita o mundo tal como é apresentado, ávido de outra realidade, o *malandro*, como “um ser deslocado das regras formais da estrutura social”,⁶¹ se situa no reino da desordem, nos interstícios do “sistema”, fazendo do coração o inventor das regras.⁶² Segundo o autor, em torno de tais personagens, que não podem ser tomados como estáticos, há a tendência de serem cristalizados certos princípios dominantes em nosso meio social. Desse modo, o malandro, alvo de nossa pesquisa, “recobre um espaço social igualmente complexo, onde encontramos desde o simples gesto de sagacidade que, afinal, pode ser realizado por qualquer pessoa, até o profissional dos pequenos golpes. O campo do *malandro*, assim, vai numa gradação de *malandragem* socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto”.⁶³

⁶⁰ Na perspectiva sociológica de Da Matta, “nossos heróis (o *caxias*, o *malandro* e o *renunciador*) existem tanto na chamada ‘consciência popular’ quanto no que rotineiramente se denomina ‘alta cultura’. Assim, não se pode dizer que essas figuras são apenas heróicas no meio da massa semi-alfabetizada ou, o que seria provavelmente pior, na mentalidade educada e imaginativa do antropólogo. De fato, o malandro povoa tanto a cultura popular quanto as páginas de nossa ficção, tendo sido mesmo tomado como ponto inicial de nossa literatura no trabalho feito por Antônio Cândido (1970), quando este estudou o que considera o primeiro romance tipicamente nacional, *Memórias de um Sargento de Milícias*, que, por isso mesmo, seria um ‘romance malandro’ (1970: 71 ss)”. Consultar DA MATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis**. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1983. p. 210-211.

⁶¹ Idem, ibidem, p. 204.

⁶² Como esclarecimento, ainda é válido situar as seguintes palavras de Da Matta: “enquanto o malandro promete uma vida de ‘sombra e água fresca’, onde a realidade interior é mais importante que o mundo, e o *caxias* acena precisamente com seu posto, o renunciador procura juntar o interno com o externo e criar um universo alternativo e novo”. Idem, ibidem, p. 206.

⁶³ Idem, ibidem, p. 208-209.

Concebida sob esse prisma, na “Ópera”, a trajetória da personagem Max Overseas é constituída por tal gradação, pois, de pequeno contrabandista, torna-se, ao casar-se com Teresinha, um empresário bem sucedido, embora a desonestidade ainda permeie suas ações. Ao deixar-se seduzir pelo capital estrangeiro, pela indústria, por aquilo que convencionalmente nomeamos de “moderno” na sociedade capitalista, notamos que este malandro, inicialmente praticante de pequenas trapagens, vai ao encontro do seu outro lado da moeda, a malandragem instituída de acordo com os padrões legais. No final da trama, com o apaziguamento entre grupos sociais divergentes, deparamo-nos não apenas com o triunfo do burguês devido à sua sagacidade, mas ainda com a nossa própria imagem refletida no espelho, e que nos deixa um recado: enquanto brasileiros, nossa marca identitária aproxima-se mais da malandragem inescrupulosa de Max, Duran e Teresinha do que daquele malandro de navalha no bolso e lenço no pescoço, situado nos instertícios entre a ordem e a desordem social.

CONCLUSÃO

Ao enfocarmos o texto da “Ópera do Malandro” como objeto de pesquisa, procuramos, primordialmente, refletir sobre como a problemática da malandragem remete a algo extremamente familiar ao brasileiro. À medida que o trabalho avançava, notamos que tal familiaridade não remete à idéia romantizada da figura do malandro, cultuado devido à sua perspicácia, boemia e prazeres. Seguindo as evidências da peça, tentamos demonstrar a crítica de cunho social enfatizada por seu autor, relacionada a um outro modo de ser malandro.

Para isto, analisar a conduta das personagens principais, Teresinha, Duran e Max, foi o primeiro passo àquilo que mais se pretendeu esclarecer: o processo de modernização autoritária presente na recente história brasileira. Embora o enredo da obra se situe no período de “redemocratização” dos anos 40, procuramos demonstrar que Chico Buarque não buscou localizar somente um dado momento histórico. Para além disso, pressupomos que o autor teve como intuito informar sobre seu próprio tempo, final dos anos 70, uma época resultante de toda uma trajetória política e econômica vivenciada pelo país. Entre o fim da ditadura de Vargas e o período militar, esteve em jogo o objetivo das frações burguesas de modernizar a economia, tendo como apoio a doutrina liberal, e, com o golpe de 1964, o autoritarismo político. Em virtude do contexto histórico em que Chico se encontrava, nossa hipótese foi a de que o esgotamento que a regime militar sinalizava, abria brechas para “novos” tempos, porém sem desalojar do poder seus antigos detentores (os verdadeiros malandros).

Neste sentido, apesar do impasse ditatorial no decorrer da década de 70, a ordem capitalista continuou intocável, e o que deu ensejo à tímidas mudanças, como o abrandamento da

censura, tratou-se mais de uma maneira de atender aos apelos da burguesia do que de qualquer outra coisa. Na “Ópera”, não é em torno da mera “confraternização” que as personagens principais aliam-se às prostitutas e aos capangas. Nem é tão pouco por falta de escolhas que o malandro João Alegre adere ao *happy end* proposto por Vitória e Duran/Produtor. Esta fusão de interesses, inicialmente divergentes, denota sobretudo as “artimanhas” utilizadas pelos grupos dominantes política e economicamente para não perderem as conquistas do que se denomina como moderno. Na obra, até neste momento, a sociedade havia caminhado rumo à modernização às custas do autoritarismo, da opressão, dos exílios. Porém, como agora as circunstâncias históricas, econômicas exigem o desmantelamento da ditadura, vira-se aparentemente a página negra do Estado Novo e inicia-se o regime liberal, de modo a dar continuidade a este processo. O mesmo quadro é vivido por Chico Buarque em 1978, face às pressões de vários segmentos sociais (não só empresários e políticos) para que o governo militar caia por terra e se dê a “abertura”.

Por esta via, pudemos fazer um balanço melhor da relação moderno/malandro, de acordo com o enfoque da peça. Em nosso estudo, tomamos Max Overseas como o arquétipo do malandro “regenerado” por se aliar a Teresinha em seus projetos *progressistas*, prescindindo de burlar a lei. No entanto, talvez a personagem João Alegre seja agora mais ilustrativa para refletirmos sobre esta problemática. No que concerne à trama, notamos na performance de João uma transfiguração tão significativa quanto a de Max. Isto em função de na introdução da obra ele ser descrito como o autor da peça que então irá se desenrolar e como um prestigiado frequentador das “rodas da malandragem”. Ao longo da história, por meio das canções “O Malandro” (no prólogo), “Homenagem ao Malandro” (no 2º prólogo), e “O Malandro nº 2” (no epílogo do epílogo), João Alegre passa a indicar uma dada mudança em seu comportamento, em consonância com as ações

inescrupulosas das demais personagens. As pequenas trapagens realizadas cotidianamente e dirigidas unicamente para a obtenção de prazeres cedem lugar à contravenção institucionalizada, adequada à ordem social, por ser permitida moralmente. Isto fica demonstrado quando, na cena 7 do 2º ato, a passeata contra a corrupção, constituída pelos capangas e prostitutas, é interrompida, devido à adesão de João aos planos de Duran/Produtor e Vitória. Mais uma vez, a sedução do capital coíbe as manifestações em favor de quaisquer mudanças. Aqui, a malandragem João Alegre, inicialmente tida como contestadora, em função da passeata, é tomada em seu sentido oposto, por ser exercida em favor da burguês.

O desfecho da obra, portanto, permitiu-nos visualizar o caráter da malandragem descrita por Chico Buarque, que instigou-nos ainda a outras questões. Dentre elas, definir o brasileiro como malandro é uma maneira de exaltá-lo ou depreciá-lo? Tomando como referência a crítica apresentada na peça e outros autores sobre a temática, demonstramos que nosso afamado “jeitinho” concerne, para além da alegria, da felicidade, à acomodação, à busca incessante de facilidades, seja agindo contra a lei (como no caso dos expropriados economicamente), seja utilizando-se da mesma (como se nota nas ações de políticos e empresários). Nesta perspectiva, a autora Maria Lúcia Victor Barbosa foi de importância crucial para tomarmos a malandragem como uma ética adota pela sociedade como um todo, que atravessa diferentes grupos sociais. Sem atribuir o resultado desse comportamento à dominação capitalista, Barbosa afirma: “Na verdade, todos nós compactuamos com um sistema desde seu início de forma malandra. Nas raízes lusitanas, o culto ao ócio abençoado, avesso ao esforço metódico, o jeito, a festa, o atraso. E, no atraso das matrizes étnicas, some-se a poderosa e nefasta influência da Igreja da Contra-Reforma

e da Inquisição”.⁶⁴ É trazendo as marcas da hereditariedade que possuímos, por assim dizer, uma “natureza malandra”. Esta, ao longo das gerações, não tendeu a ser modificada, mas adaptada de acordo com os momentos econômicos e políticos. O exercício da malandragem configurou-se, assim, menos numa maneira de contestar e transformar o instituído do que num modo de perenizar nossa forte propensão à facilidades.

Daí a figura do malandro se “encaixar” tão adequadamente ao perfil do brasileiro. Sem dúvidas, o sujeito maroto, boêmio, avesso à labuta, localizado nas ruas e salões cariocas no início do século não deve deixar de representar um ilustre adepto da malandragem. Entretanto, tendo a “Ópera do Malandro” como a nossa principal referência no conjunto desta pesquisa, tratamos de uma perspicácia extremamente sutil, que não se limita a um determinado grupo social. E foi focalizando-a no nível do “nacional”, que tivemos como apreendê-la, pois a consolidação da nação incorporou, indubitavelmente, a malandragem, um comportamento que pode ser traduzido nos privilégios dos políticos no poder, ou na busca de benefícios de um modo paternalista por parte dos mais pobres. Frente a isto, o país que nos períodos ditatoriais ou sob a fachada “democrática”, procura posicionar-se como de 1º Mundo, como “moderno”, torna inalterável seu quadro de atraso, miséria, arcaísmo. Nesta constante situação dúbia, de riqueza e pobreza extremas, o “jeito malandro” continua a ser um indispensável aliado do brasileiro.

⁶⁴ BARBOSA, M. L. V. **O Voto da Pobreza e a Pobreza do Voto - A Ética da Malandragem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda. 1988. p. 183.

BIBLIOGRAFIA

- . BARBOSA, M. L. V. **O Voto da Pobreza e a Pobreza do Voto: A Ética da Malandragem.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1988.
- . BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais.** São Paulo: Hucitec/UNB. 1987.
- . BENTLEY, E. **O Teatro Engajado.** Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1969. pp. 154-155.
- . BUARQUE, C. **Ópera do Malandro.** São Paulo: Círculo do Livro. 1978.
- . CÂNDIDO, A. **Dialética da Malandragem.** In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. Nº 08. São Paulo. USP. 1970. pp. 67-89.
- . CHARTIER, R. **A História Cultural, entre Práticas e Representações.** Rio de Janeiro: Difel. 1990.
- . DA MATTA, R. **Carnavais, Malandros e Heróis.** Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1983.
- . DARNTON, R. **O Beijo de Lamourette.** São Paulo: Cia das Letras. 1990.
- . ECO, U. **Como se faz uma tese.** São Paulo: Perspectiva. 1991.
- . EWEN, F. **Bertold Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo.** Tradução de Lya Luft. São Paulo: Editora Globo. 1991.
- . FEBVRE, L. **Combates pela História.** Lisboa: D. Quixote. 1989.
- . FOUCAULT, M. **A Arqueologia do Saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1978.
- . GOTO, R. **Malandragem Revisitada.** Campinas: Pontes Editores. 1988.
- . LANGLOIS, C. H. & SEIGNOBOS, C. **Introdução aos Estudos Históricos.** São Paulo: Renascença. 1946.
- . LE GOFF, J. **As Mentalidades: Uma História Ambígua.** In: História Novos Objetos. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves. 1976.
- . MARSON, A. **Reflexões Sobre o Procedimento Histórico.** In: SILVA, Marcos A. (org.). Repensando a História. Rio de Janeiro: Marco Zero. 1984. pp. 37-64.
- . MATOS, C. **Acertei no Milha, Samba e Malandragem no Tempo de Getúlio.** Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1982.
- . NETO, W. G. **Estado e Agricultura no Brasil.** São Paulo, 1991. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- . NEVES, J. das. **A Análise do Texto Teatral.** Min. da Cultura/Inacem. Rio de Janeiro. 1987.
- . ORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira.** São Paulo: Brasiliense. 1988.
- . PARIS, R. **A Imagem do Operário no Século XIX pelo Espelho de Um "Vaudeville".** In: Revista Brasileira de História. Vol. 8. Nº 15. São Paulo. ANPUH/Marco Zero. Set/87/fev/88. pp. 61-90.
- . PATRIOTA, R. **Fragmentos de Utopias.** São Paulo, 1995. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- . _____. **História e Teatro: Dilemas Estéticos e Políticos de Vladimir Maiakovski.** In: História. São Paulo. 1994.
- . _____. **O Teatro Como Objeto de Pesquisa Historiográfica.** In: Revista História e Debate. ANPUH. 1992.

- . PAULA, D. G. DE, STARLING, H. M. M. **O Barão da Ralé: A Política de Ponta-Cabeça.** In: Revista do Departamento de História, Nº 10. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG. 1990.
- . PRADO, D. de A. **A Personagem de Ficção.** São Paulo: Perspectiva. 1976.
- . ROCHA, G. **A Pessoa do Malandro Valente: Uma Questão de Honra.** In: Caderno de Ciências Sociais. Belo Horizonte. V. 3. Nº 3. 1993. pp. 15-31.
- . SALVADORI, M. Â. B. **Malandras Canções Brasileiras.** In: Revista Brasileira de História. Nº 13. ANPUH. São Paulo. 1994.
- . SANT'ANNA, A. R. **No Anti-Herói, a Denúncia da Realidade.** In: História da Música Popular Brasileira/Série Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural. 1982.
- . SEVCENKO, N. **Literatura Como Missão.** 2ª ed. São Paulo: Brasiliense. 1985.
- . VESENTINI, Carlos A. **A Teia do Fato.** São Paulo, 1982. Tese de doutoramento. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- . VESENTINI, C. A. & DE DECCA, E. **A Revolução do Vencedor.** In: Contraponto. Rio de Janeiro. 1976.
- . VIANNA, L. W. **Liberalismo e Sindicato no Brasil.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1978
- . _____ **O americanismo: da pirataria à modernização autoritária (e o que se pode seguir).** In: BUARQUE, C. Ópera do Malandro. São Paulo: Círculo do Livro. 1978.
- . WERNECK, H. **Errol Flynn a Contragosto.** In: BUARQUE, C. Letra e Música: Incluindo Gol de Letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim. São Paulo: Cia das Letras. 1989.