

**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE**

**TIAGO XAVIER DOS SANTOS**

***A ÓPERA DO MALANDRO* COMO DOCUMENTO  
HISTÓRICO PARA ANÁLISE DO CONCEITO DE  
MALANDRAGEM EM CHICO BUARQUE**

**SÃO PAULO  
2010**

TIAGO XAVIER DOS SANTOS

***A ÓPERA DO MALANDRO* COMO DOCUMENTO  
HISTÓRICO PARA ANÁLISE DO CONCEITO DE  
MALANDRAGEM EM CHICO BUARQUE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura – Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

ORIENTADORA: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup>. Maria Aparecida de Aquino

SÃO PAULO  
2010

S237o Santos, Tiago Xavier dos.

A Ópera do malandro como documento histórico para análise do conceito de malandragem em Chico Buarque. / Tiago Xavier dos Santos. -- 2010.

127 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2010.

Bibliografia: f. 123-127.

Orientador: Maria Aparecida de Aquino

1. Literatura. 2. Música. 3. Crítica literária. 4. Malandragem. 5. Chico Buarque. 6. Malandro. I. Título.

CDD 620.17

TIAGO XAVIER DOS SANTOS

**A ÓPERA DO MALANDRO COMO DOCUMENTO  
HISTÓRICO PARA ANÁLISE DO CONCEITO DE  
MALANDRAGEM EM CHICO BUARQUE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura – Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito para obtenção do título de Mestre Educação, Arte e História da Cultura.

**Orientador:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Maria Aparecida de Aquino

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Aparecida de Aquino  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Prof. Dr. Martin Cezar Feijó  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Delacir Aparecida Ramos Poloni  
Universidade Federal de São Carlos

A minha pequenina Analu, cujo lindo sorriso dá um significado todo especial à vida. Também ao meu irmão Felipe, garoto especial por quem tenho imensa admiração.

## AGRADECIMENTOS

A todos que contribuíram direta ou indiretamente para esta realização, principalmente ao grande amigo Fernando Martins, que sempre tinha uma palavra de sabedoria para ajudar.

Ao professor Martin Cezar Feijó, pelas dicas de leituras e pelas aulas bem humoradas no curso Imagem antropológica da mulher, além dos comentários e sugestões apontadas no decorrer do exame de qualificação.

A professora Delacir Aparecida Ramos Poloni, pelas ótimas idéias que sugeriu no exame de qualificação, dando um novo rumo ao trabalho.

A professora Maria Aparecida de Aquino, minha eterna gratidão, por ter sido orientadora persistente e amiga, que, com opções seguras, muita paciência, constante acompanhamento e incentivo, me guiou com toda sua sabedoria e com sua competência, me fez concluir esta empreitada.

A minha esposa Beatriz, por toda a compreensão, pelo amor, pelo apoio, pelo carinho e pelas noites mal dormidas nessa fase em que o tempo livre se torna extremamente raro.

Aos meus pais – Luiz e Eglair - por todas as oportunidades que me ofereceram durante minha vida e pela confiança depositada em minhas decisões.

Aos amigos de Londrina – Mateus e Jonathas Itiyama, Andressa e Leonardo Formigoni, Cláudia Bobrof, Eduardo Kimura, Fábio Arruda, Fernanda Cola, Darlan Costa, Rafaela Molter, Nelson Tsukuda, Luis Pardal e Flávio Martins (hoje nos EUA), com quem dividi os melhores anos da adolescência e que são grandes amigos, mesmo estando distantes.

Ao meu irmão Tibério, com quem tive homéricas brigas na infância e que hoje é, além de irmão, um grande amigo.

Ao falecido Mandrake, por ensinar *Fado Tropical* a uma criança de cinco anos.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo a análise do conceito de malandragem na Ópera do Malandro de Chico Buarque de Holanda em seus componentes histórico e literário. Em primeiro lugar, foi executado um levantamento do percurso da figura do malandro na sociedade brasileira, desde seu surgimento até a sua transformação na Era Vargas, utilizando-se estudos da Antropologia, Sociologia e Literatura. Passou-se, então, a um estudo da estrutura da obra, relacionando-a ao contexto histórico em que foi produzida e às críticas que dirige a esse contexto. Por fim, foram selecionadas algumas canções que não fazem parte da Ópera do Malandro, mas são do cancionário do autor Chico Buarque, servindo como apoio documental para entender o conceito de malandragem presente em sua obra. Para efetuar esta análise, partiu-se do exame do texto verbal das canções em busca de significados que possam estar implícitos. Conclui-se que a análise desses elementos estruturais integrados permitiu elucidar aspectos do contexto histórico e da criação ficcional que não são explicitados pelo enredo da obra.

**Palavras – chave:** Literatura. Música. Crítica literária. Malandragem. Chico Buarque. Malandro.

## ABSTRACT

The objective of this work is the analyses of the concept of *malandragem* on Ópera do Malandro of Chico Buarque on it's historical and literature components. In first place, it's was made a survey of the malandro's path on the Brazilian society, from the origins till it's transformation on the Vargas Era, using the Anthropology, Sociology and literature studies. After than, it's was made an analyses of the Ópera structure, connecting to the historical context in which was produced and the critics that make to that context. At last, it was selected some songs that wasn't from the opera itself, but it's part of the Chico Buarque's songbook, functioning as a documental support for the understanding of the *malandragem* concept present in his work. To make this analyses, it was start from the exam of the verbal text of the songs searching for meaning that may be unspoken. We conclude that the analyses of this linked structure elements allowed to explicit aspects of the historical context and of the fictional creations which wasn't elucidated by the storyline.

**Keywords:** Literature. Music. Literature critics. *Malandragem*. Chico Buarque. Malandro.



## **SUMÁRIO**

<b>1. PRÓLOGO – BREVE APRESENTAÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>2. ABREM-SE AS CORTINAS – CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b>	<b>12</b>
<b>3. 1º ATO - AS MALANDRAGENS NA ÓPERA DO MALANDRO</b>	<b>31</b>
<b>4. CENA 01 - UM ARTISTA E SEU TEMPO HISTÓRICO</b>	<b>77</b>
<b>5. 2º ATO - O MALANDRO E SEU CONTEXTO HISTÓRICO</b>	<b>80</b>
<b>6. 3º ATO - O MALANDRO NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE</b>	<b>114</b>
<b>7. EPÍLOGO - CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>126</b>
<b>8. BIBLIOGRAFIA UTILIZADA</b>	<b>130</b>
<b>9. LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO</b>	<b>136</b>

## 1 – PRÓLOGO - BREVE APRESENTAÇÃO

A música é uma paixão que vem da infância. Passei os bons tempos de criança cantarolando as canções que meu pai me ensinava. Era comum, nos finais de semana, passarmos a tarde em um churrasco com os amigos de meu pai jogando conversa fora e lembrando de um variado repertório musical. No colo de meu pai, ouvindo-o dedilhar o violão, cresci ouvindo Raul Seixas, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Tom Jobim, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Toquinho, Vinícius e muitos outros artistas.

Entretanto, as músicas que eu mais gostava eram aquelas cantadas por um amigo de meu pai chamado Marco Aurélio, mais conhecido pelo apelido de Mandrake. O “*Velho Mandra*”, como era chamado pelos amigos mais íntimos, cantarolava algumas canções que me faziam ficar quietinho, escutando. Canções que mais tarde, já na adolescência, vim a descobrir que eram, em sua maioria, de Chico Buarque de Holanda. Mandrake faleceu em 1991, com 28 anos completos, devido a problemas no fígado causados por excesso de bebida alcoólica. Morreu sem saber que me deixava um grande legado cultural.

Um pouco mais tarde, na adolescência, aprendi a tocar violão e reunia amigos em casa para conversar e ouvir música. Obviamente, aquele repertório da infância havia se ampliado para além da música popular brasileira. Ouvíamos Led Zeppelin, Radiohead, Sugar Cubes, Pear Jam, Nirvana, Pink Floyd, Blues Travelers e Metallica. Também ouvíamos Elis Regina, Toquinho, Vinícius e Chico Buarque de Holanda. Deste grupo de amigos, muitas bandas acabaram se formando. Era uma maneira de se divertir nos fins de semana, reunindo amigos para tocar as canções que mais nos encantavam. Sempre se podia encontrar, na praça do Jardim Hedi, em Londrina, no Paraná, um grupo de garotos cabeludos com um violão debaixo do braço.

Neste período que eu conheci Fernando Martins, um grande amigo que hoje é maestro regente de grupos de canto coral. Temos em comum o gosto pela obra de Chico Buarque, o que talvez tenha sido o motivo para o início de uma amizade que já perdura há bons dez anos. Alguns anos mais tarde, Fernando e eu passamos a nos apresentar em público nos bares da cidade e na Universidade Estadual de Londrina, onde me graduei em História e ele em Música. A nós, acabou se juntando o baterista Vitor Hugo Gonçalves para a formação da banda *Le Zenith*, onde executávamos, somente, obras de Chico Buarque de Holanda. É comum, nos ensaios de uma banda, haver discussões sobre as letras das músicas para uma melhor interpretação das mesmas. Nestes debates,

chamaram-nos a atenção as indignações sociais nas personagens cantadas por Chico - não apenas na peça *Ópera do Malandro*, mas em muito de seu cancionário: como o pedreiro de *Construção*, os marginalizados de *O que Será*, o camponês de *Funeral de um Lavrador*, o brejeiro de *Vai Trabalhar Vagabundo*, o operário em *Samba e Amor*, o expatriado em *Sabiá*, o plebeu em *Gente Humilde*, o garoto de rua em *Pivete*, os sem-terras em *Assentamento* e a emigrante em *Iracema Voou*.

Este trabalho é fruto deste período. Com a necessidade de compor um trabalho de conclusão de curso para a graduação, resolvi pesquisar um tema com o qual houvesse um envolvimento pessoal, com o qual eu tivesse verdadeiro prazer em fazer a pesquisa. Como admirador da obra de Chico Buarque, escolhi a *Ópera do Malandro* por tratar de uma questão que envolve grande parte da bagagem musical que carrego comigo – a crítica social a um período de exceção.

A “*Ópera do Malandro*” integra o acervo da produção dramático-musical da obra de Chico Buarque. De fundamental importância – não apenas à sua produção, mas também ao momento histórico em que é criada – ela contribui para o entendimento de seu período, propondo uma reflexão crítica acerca das iniciativas político-econômicas de um regime que inibe qualquer postura de inconformismo.

Este trabalho, através das entrevistas concedidas por Chico Buarque de Holanda, de sua música e de sua ópera, propõe-se a verificar - no espaço e tempo vivido – o conceito de malandragem dentro de um contexto em que a arte é utilizada como crítica social, em que seu autor transmite sua indignação diante de injustiças observadas e vividas em uma determinada época. Compreender que através da arte é possível analisar a formação e postura de um artista, seu período histórico e o reconhecimento de que seu trabalho, sua representação de mundo, exerce uma função social, também é propósito que se busca atingir.

## 2 - ABREM-SE AS CORTINAS – CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*“Eu fui fazer um samba em homenagem à nata da malandragem, que conheço de outros carnavais. Eu fui à Lapa e perdi a viagem, que aquela tal malandragem não existe mais.”.<sup>1</sup>*

A epígrafe, trecho da música *Homenagem ao Malandro*, de Chico Buarque de Holanda, é dotada de elementos importantes para que reflexões possam ser feitas sobre a malandragem enquanto tema. O compositor propõe um tributo a um personagem que, segundo sua constatação, “*não existe mais*” devido às transformações pelas quais o mesmo passou no decorrer do tempo. Tais modificações, averiguadas por Chico Buarque, podem ser examinadas ao se considerar a figura do malandro presente em letras de música e obras de dramaturgia e literatura.

Uma análise da figura do malandro pode ser processada na música popular brasileira, em compositores da década de 1920 e 1930. Podemos citar como exemplo Noel Rosa, poeta de grandes clássicos da música popular brasileira, que propõe retirar do título de malandro que é dado ao sambista qualquer aspecto que possa macular sua imagem, chamando-os de “*rapaz folgado*”.

*“Malandro é palavra derrotista que só serve pra tirar todo valor do sambista. Proponho ao povo civilizado não te chamar de malandro, e sim, de rapaz folgado.”<sup>2</sup>*

O malandro apresentado por Noel Rosa é um indivíduo interessado apenas em sua própria sobrevivência, que faz do bar o seu lar e seu “*escritório*”, como na canção *Conversa de Botequim*,<sup>3</sup> que tem muitas dívidas e vive de pequenos expedientes, como

---

<sup>1</sup> BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. Círculo do livro, SP. 1978. p.103.

<sup>2</sup> ROSA, Noel. *Rapaz Folgado*. In: *SongBook Noel Rosa*. [S.I]: Lumiar Discos, [s.d.], CD.

<sup>3</sup> Para orientar o leitor transcrevo a letra de Noel: “Seu garçom faça o favor de me trazer depressa / Uma boa média que não seja requentada / Um pão bem quente com manteiga à beça / Um guardanapo e um copo d’água bem gelada / Feche a porta da direita com muito cuidado / Que eu não estou disposto a ficar exposto ao sol / Vá perguntar ao seu freguês do lado / Qual foi o resultado do futebol / [...] / Vá pedir ao seu patrão / Uma caneta, um tinteiro, / Um envelope e um cartão, / Não se esqueça de me dar palitos / E um cigarro pra espantar mosquitos / Vá dizer ao charuteiro / Que me empreste umas revistas, / Um isqueiro e um cinzeiro / [...] / Telefone ao menos uma vez / Para três quatro três três três / E ordene ao seu Osório / Que me mande um guarda-chuva / Aqui pro nosso escritório / Seu garçom me empresta algum dinheiro / Que eu deixei o meu com o bicheiro, / Vá dizer ao seu gerente / Que pendure esta despesa / No cabide ali em frente / [...]”. ROSA, Noel. *Guiba*. [S.I.]: Empowerment, [s.d.], CD.

em *Fita Amarela*<sup>4</sup> e tem uma identidade particular, pois seus gestos e sua maneira de falar “*não tem tradução*”<sup>5</sup> para outros idiomas. O malandro de Noel usa de sua astúcia para conseguir o que deseja.

Contrapondo ao perfil de rapaz folgado desenhado por Noel Rosa, podemos encontrar nas canções de compositores das décadas de 1940 em diante, caso do sambista Moreira da Silva, a configuração de outra face da malandragem associada à figura que usa de artifícios ilícitos para enganar os outros. Nas canções *Bilhete Premiado*<sup>6</sup> e *O Conto da Mala*,<sup>7</sup> o malandro cantado por Moreira da Silva assume ares de contraventor ao promover um “*Cassino de Malandro*”<sup>8</sup> no fundo de um botequim.

Essa metamorfose de rapaz folgado em criminoso ou contraventor possivelmente ocorre a partir da constituição brasileira de 1937, sob influência da política implantada

---

<sup>4</sup> Eis a Letra da canção *Fita amarela*: “Quando eu morrer, não quero choro, nem vela / Quero uma fita amarela gravada com o nome dela / [...] / Não tenho herdeiros, não possuo um só vintém / Eu vivi devendo a todos mas não paguei nada a ninguém / Quando eu morrer, não quero choro, nem vela / Quero uma fita amarela gravada com o nome dela / Quando eu morrer, não quero choro, nem vela / Quero uma fita amarela gravada com o nome dela / Meus inimigos que hoje falam mal de mim / Vão dizer que nunca viram uma pessoa tão boa assim/ [...]”. ROSA, Noel. *Guiba*. [S.l.]: Empowerment, [s.d.], CD.

<sup>5</sup> Igualmente, transcrevo trecho da música *Não tem tradução*: “Tudo aquilo que o malandro pronuncia / Com voz macia é brasileiro, já passou de português”. ROSA, Noel. *SongBook Noel Rosa*. [S.l.]: Lumiar Discos, [s.d.], CD.

<sup>6</sup> Eis a letra da canção *Bilhete Premiado*: “O moço, olha aqui / É que eu achei um bilhete / Parece que está premiado / Duzentos contos de réis / E ainda tenho mais dez / Para levar num hospital de aleijado / Eu vou com muito cuidado / E o senhor confira na lista / E guarde o dinheiro e o bilhete também / Eu tenho medo de ladrão / Me dê quinhentos do seu / Que é para a despesa / E pagar a pensão, alí do capitão / Ele mete a mão no bolso e tira a pelêga e me dá / Sem falar nada e quer ter razão / Se ficar consigo aquele indivíduo / É um bobalhão, mas veio em boa ocasião / E o vigarista sorrindo / Desaparece na esquina / E o otário fica satisfeito / Com aquela bolada de grupolina / Que tanto fascina / O dr. Budina Joaquina Valentina”. SILVA, Moreira da. *O último malandro*. Rio de Janeiro: EMI, 2003, CD.

<sup>7</sup> Transcrevo trecho da letra: “O moço, eu tenho uma herança / Alí no banco em frente / No testamento pode ver / Não sei o que vou fazer / Tanto dinheiro / Vim da roça / Sou um fazendeiro, sou mineiro / E não conheço bem o Rio de Janeiro / Olhe esta procuração / Que eu lhe espero / Na Frei Caneca, na minha pensão / É bem de frente à detenção / Otário cansou de esperar / Partiu para a Frei Caneca / Bateu no portão / Veio atender o prontidão / Vim procurar prá entregar / Este dinheiro a João do Aragão / Foi quem me deu a direção / Ô moço, é tapiaçã / O tal mineiro é um espertalhão / Mala vazia tal herança / Perca a esperança / Vá à polícia se queixar depressa / Me levaram na conversa”. SILVA, Moreira da. *Moreira da Silva – MO“RINGO”EIRA* [S.l.]: Continental, 1970, CD.

<sup>8</sup> Da mesma forma em relação à música *Cassino de malando*: “Tenho um bom golpe, e no baralho / Conheço todos os cortes. Não admito / Que algum Vargulino vá lá no meu cassino /soltar o fricote – Eu pulo logo no cangote / Tenho bons parceiros, sempre cheios de dinheiro / No meu famoso cassino, lá também dá bom grã-fino./ Promovo a bebida, e no final da partida / O otário é quem perdeu, e quem ganhou tudo fui eu./ Tenho licença, faço e desfaço tudo com inteligência”. SILVA, Moreira da. *Para sempre: Moreira da Silva*. Rio de Janeiro: EMI, [s.d.], CD.

por Getúlio Vargas. Tal constituição, no artigo 136<sup>9</sup>, estabelece o trabalho como um “dever social” protegido pelo Estado. O estatuto legal condena a malandragem e deposita sobre o malandro a categoria de marginal. O Estado Novo passa a ser então o divisor de águas da posição que o malandro ocupa na sociedade.

Os malandros descritos por Noel Rosa e por Moreira da Silva em suas canções são, em sua maioria, habitantes dos morros e das ruas cariocas, freqüentadores de botequins. O que os diferencia é justamente o aspecto do malandro narrado por Moreira, que aparece como contraventor e tem como modo de ganhar a vida o ato ilícito com intuito de lograr o próximo. Talvez o fato de Noel Rosa ter falecido em 1937 possa explicar a hipótese de que não tenha tido tempo para retratar em seus sambas as modificações que ocorriam na sociedade durante o governo de Getúlio Vargas, bem como as mudanças em relação à imagem do malandro.

E são essas mudanças que envolvem as características da malandragem um dos temas da obra escrita por Chico Buarque de Holanda, a *Ópera do Malandro*, produzida em 1978. Uma peça de teatro que foi montada em um período - ainda que em processo de abertura política - em que o Brasil vivia sob a vigilância dos militares. Chico Buarque, por não ter a liberdade de criação que o permitisse criticar abertamente o regime, o fez das mais variadas formas. Para a *Ópera do Malandro*, Chico Buarque optou por um distanciamento épico, ou seja, outro período da história do nosso país é utilizado como pano de fundo temporal para sua trama, que se passa em meados da década de 1940, sob o governo de Getúlio Vargas.

Escrever sobre a Era Vargas foi uma das maneiras que Chico Buarque encontrou para fazer uma crítica social à situação vigente que não era aberta às críticas - o regime militar. A relação entre diferentes momentos é feita de imediato pelo leitor/espectador.

A Lapa, no Rio de Janeiro, conhecida como reduto da boemia e da malandragem, é o cenário em que os personagens principais são cafetões, prostitutas, contrabandistas:

---

<sup>9</sup> “Art.136 – O trabalho é um dever social. O trabalho intelectual, técnico e manual tem direito a proteção e solicitude especiais do Estado. A todos é garantido o direito de subsistir mediante o seu trabalho honesto e este, como meio de subsistência do indivíduo, constitui um bem que é dever do Estado proteger, assegurando-lhe condições favoráveis e meios de defesa”. BRASIL. **Constituição Brasileira de 1937**. Direitos Humanos. Disponível em: <<http://www.dhnet.org.br/direitos/brasil/leisbr/1988/1937.htm>>. Acesso em Março/2009.

“O bairro da Lapa foi fundado em 1751 e se desenvolveu ao redor da Igreja Nossa Senhora do Carmo da Lapa do Desterro no largo e dos Arcos da Carioca o aqueduto concluído em meados do século XVIII durante a administração do Governador-Geral Gomes Freire de Andrade. Esta situada no centro da cidade, e destaca-se como um dos principais símbolos do Rio de Janeiro, por sua notória vida noturna devido aos antigos cabarés e zonas de meretrício [...] sem falar nos míticos malandros com seus chapéus Chile, terno de linho branco e sapatos bicos finos [...]”<sup>10</sup>

Assuntos comuns à vida burguesa, como a ética e a moralidade, são postos em segundo plano neste tipo de ambiente. O que não significa a inexistência de uma moral regendo o comportamento das pessoas. Porém, tal moralidade não seria aceita em meios sociais mais conservadores. A peça retrata a decadência da Lapa, ou o fim de uma malandragem genuína - de indivíduos que não trabalham e vivem de trambiques - e o princípio da industrialização do país, com o surgimento de uma malandragem profissional, advinda de uma burguesia hipócrita e consumidora.

Devido à sua ampla produção, inúmeros estudos sobre a obra de Chico Buarque, são significativos, principalmente quando é objeto de dissertações e teses. Entre as teses destacam-se as de autoria de Adélia Bezerra de Meneses. A primeira tem como tema central a presença do lirismo e da política na obra de Chico Buarque, abordando letras de canções compostas entre 1964 e 1980. Mais tarde, no ano de 1982, a editora Hucitec publica a obra sob o título de *Desenho mágico*.<sup>11</sup> Em 2000 Adélia Meneses publica, pela Boitempo Editorial, um livro intitulado *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*.<sup>12</sup> A obra consiste em uma coletânea de ensaios que enfocam o papel da mulher no cancionero do compositor. Essa autora afirma que, nas canções de Chico Buarque, e em particular nas canções da *Ópera do Malandro*, a crítica social surge de forma bastante incisiva, quando desmistifica a “*espiritualidade romântica do amor*

---

<sup>10</sup> SIQUEIRA, Monica S. *Na Lapa tudo é permitido: a Lapa sob o olhar e a experiência de travestis das antigas*. UFSC: Florianópolis, 2009. p.02.

<sup>11</sup> MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982,

<sup>12</sup> MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2000.

burguês”, o casamento e o amor “materno/paterno”, e aborda, também, “temas tabus” como a prostituição e a bissexualidade. Registra também a “luta de classes” oriunda da injustiça social e o ataque à malandragem existente nas instituições políticas e sociais brasileiras

“Mas será realmente com as canções da “Ópera do Malandro”, de 1978, que Chico Buarque agudizará sua crítica social. Partirá da dessacralização da cultura, a desespirtualização da mulher e do amor, a utilização da obscenidade e da linguagem da podridão como tentativa de ruptura com o universo lingüístico do “establishment”, para os torneios parodísticos. Chico empreenderá aí uma crítica radical e desesperada a todos os valores da sociedade. Mostrará, nas suas canções, a falsidade e o mascaramento burgueses em vários níveis”.<sup>13</sup>

Adélia Bezerra de Menezes afirma que a *Ópera do Malandro* é dotada de críticas a uma cultura burguesa que está enraizada em nossa sociedade, trazendo em seu texto uma porção de questionamentos: a discussão das relações de trabalho demonstra claras críticas ao sistema capitalista, que cria nas classes baixas um desejo oculto de “subir na vida”, de ascender à alta sociedade. E as canções da *Ópera do Malandro* merecem uma atenção especial na análise de uma indignação social existente por parte do autor, já que são impregnadas de críticas a diversos setores sociais.

Em *Homenagem ao Malandro*,<sup>14</sup> fala-se de uma malandragem profissional e das alternativas encontradas pela genuína malandragem, já que não mais havia espaço para eles. *Se Eu Fosse Teu Patrão*<sup>15</sup> refere-se às relações de exploração impostas aos menos favorecidos em uma estrutura capitalista. *Teresinha*<sup>16</sup> e *O*

---

<sup>13</sup> MENESES, Adélia Bezerra de. *Chico Buarque de Hollanda: Literatura Comentada*. 1ª ed., São Paulo, Abril Educação, 1980. p.183.

<sup>14</sup> Apresento trecho da letra de *Homenagem ao Malandro*: “Agora já não é normal, o que dá de malandro regular profissional, malandro com o aparato de malandro oficial, malandro candidato a malandro federal, malandro com retrato na coluna social; malandro com contrato, com gravata e capital, que nunca se dá mal. Mas o malandro para 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 chacoalha, no trem da central”. BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. Círculo do livro, SP. 1978. p.103-104.

<sup>15</sup> Eis trecho da letra da canção *Se eu Fosse Teu Patrão*: “Quando tu quebrava, E tu desmontava, E tu não prestava mais não, Eu comprava outra, morena, Se eu fosse o teu patrão.” BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. Círculo do livro, SP. 1978. p.129-130.



*Casamento dos Pequenos Burgueses*<sup>17</sup> tratam da dessacralização da mulher e do amor, além de tratar de um assunto sempre presente na peça - a hipocrisia existente na moralidade conservadora da burguesia.

A *Ópera* trata daquilo que foi o malandro brasileiro ou no que essa malandragem se transformou após as modificações políticas que ocorreram no país. Desde o título, a obra de Chico Buarque nos traz entendimentos diversos quanto à construção da figura do malandro e sua transformação. Diversos são também os malandros que fazem parte da *Ópera* – encontramos, entre eles, o malandro tradicional, representado na figura de João Alegre, em seus trajes característicos: chapéu de lado, paletó branco, camisa de seda e sapatos bicolores. Sambista, autor fictício da peça, João alegre é um típico artista nacional que perde espaço em tempos de importação cultural. Na companhia de João Alegre, o público acompanha as mudanças sociais, culturais e econômicas que acabam por extinguir a tradicional malandragem, abrindo espaço para um novo malandro, não mais marginalizado nos recantos da Lapa, e sim, regularizado, profissionalizado, obedecendo aos moldes da moderna burocracia brasileira.<sup>18</sup>

Tematizar o malandro em uma peça dramática não é uma idéia original de Chico Buarque, e sim, uma relação intertextual com outras duas obras dramáticas - a “*Ópera dos Mendigos*” (1728), de John Gay e “*Ópera dos Três Vinténs*” (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill.

John Gay foi um poeta e dramaturgo nascido em 30 de junho 1685 na cidade de Barnstaple, ao sul da Inglaterra. Autor de várias peças teatrais, Gay tem o ápice de sua carreira com a *Ópera dos Mendigos*, talvez sua obra mais conhecida. Na época de

---

<sup>16</sup> A letra desta canção encontra-se na página 48 deste trabalho.

<sup>17</sup> Eis a letra de *O Casamento dos Pequenos Burgueses*: “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 / Ela 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”. BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. Círculo do livro, SP. 1978. p.76-78.

<sup>18</sup> GARCIA, Valéria Cristina Gomes. *A malandragem na construção da 'Ópera do malandro', de Chico Buarque: uma análise literária e musical*. UNESP: Araraquara, 2007. p.09.

sua primeira encenação, em janeiro de 1728, o teatro de Londres passava por modificações e experimentações em suas montagens. Embora os gêneros tradicionais não estivessem satisfazendo o público em geral, a atitude de John Gay, com a *Ópera dos Mendigos*, de misturar elementos de variados gêneros era vista como perversa: <sup>19</sup>

*“A nota introdutória do texto de John Gay, editada pelas publicações Dover, apresenta The Beggar’s Opera como uma das primeiras ballad operas inglesas e define ballad opera como sendo uma forma de ópera cômica desenvolvida durante o século XVIII, na qual o diálogo era intercalado com novas letras compostas para baladas familiares e músicas folclóricas”* <sup>20</sup>

Bertolt Brecht, poeta e dramaturgo alemão, nasceu em 10 de fevereiro de 1898, na cidade de Augsburg. Filho de um industrial católico com uma protestante, o dramaturgo nasceu em um período onde o imperialismo era a via que a Europa encontrou para a expansão do capitalismo:

*“A Alemanha vivia um período de progressos econômicos, industriais e tecnológicos, em contrapartida, ocorria um crescimento da classe trabalhadora e uma expansão do movimento socialista alemão. Nos primeiros anos do século XX estava estratificada, capitalista e, ao mesmo tempo, absolutista, hierárquica, comandada por uma administração burocrática. Sujeita a grandes tensões. Como não vivia em um Estado democrático, não havendo alívios na atividade política ou na participação do eleitorado, o teatro tornou-se a válvula de escape para as agitações, esperanças e descontentamentos dos alemães.”* <sup>21</sup>

Para Bertolt Brecht, o teatro não deve apenas oferecer meios de instrução acerca da realidade, mas sim, ter a função de despertar o encantamento pelo conhecimento e organizar no espectador sentimentos de prazer em relação à

---

<sup>19</sup> ARDAIS, Débora Amorim Garcia. *Movimentos da escritura em John Gay, autor de Beggar’s Opera*. UFRGS: Porto Alegre, 2008. p.18.

<sup>20</sup> ARDAIS, Débora Amorim Garcia. Op.cit. 2008. p.18.

<sup>21</sup> OLIVEIRA, Ana Paula Pedroso de. *O Teatro de Brecht em dois Gestus de Helene Weigel*. In: *Revista Cena*. UFRGS: Porto Alegre, 2006. p. 03.

possibilidade de mudança da realidade. É com este pensamento que Brecht vai escrever a sua *Ópera dos Três Vinténs*.<sup>22</sup>

A Tanto em Gay quanto em Brecht, a característica marcante do comportamento social é marcada pela corrupção do sistema público e do uso das instituições públicas para fins privados. O malandro é colocado então, em ambas as obras, não como um tipo social específico, mas representado por todos os indivíduos que agem de maneira corrupta, independente de sua origem social. Na *Ópera do Malandro*, este aspecto é tematizado pela figura do delegado Chaves, que usa a instituição pública para benefício particular seu e de seus “sócios”, Duran e Max Overseas. Encontramos, porém, um malandro especial em Chico Buarque, que é a representação do padrão do ser brasileiro, identificando uma maneira própria de ser nacional. Este é João Alegre, o malandro típico que é a metáfora do brasileiro em suas origens e que vai perder espaço devido às transformações a que será submetido.

Para melhor compreender a intertextualidade entre estas três obras e também afim de obter um entendimento melhor do nosso objeto de estudo, devemos nos atentar para o século XVIII, período em que foi produzida a *Ópera dos Mendigos*, de John Gay. Esta obra foi encenada pela primeira vez em 1728, no Teatro Londrino Lincoln’s Inn Fields, representando a Londres do Século XVIII. De temática satírica, a *Ópera dos Mendigos* atinge a polícia e os políticos corruptos de sua época. O personagem principal, Peachum, é um agenciador de mendigos que ajuda os mendicantes a explorar a compaixão alheia. Para isso, oferece os acessórios que auxiliam um ser humano a ter uma aparência digna de pena. O enredo narra as aventuras de MacHeath, chefe de um bando de ladrões que se casa com Polly, a filha de Peachum, e Lucy, a filha de Lockit, carcereiro. Desesperados com o casamento da filha com um contraventor, os pais de Polly ameaçam arruinar a carreira de Lockit, caso este não prenda MacHeath. Ao fim da peça, um funcionário da rainha salva MacHeath da morte, trazendo a notícia de que a rainha não quer, no dia da de sua coroação, nenhuma execução por enforcamento. Todos são perdoados de seus crimes e a peça termina com uma grande festa.

Em seu livro *De Mendigos e Malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay – uma leitura transcultural*, livro publicado em 1999, a professora da Faculdade de Letras da UFMG, Solange Ribeiro de Oliveira, aponta como tema principal das três obras citadas uma “*impossibilidade de demarcar os limites da lei e do crime e de*

---

<sup>22</sup> OLIVEIRA, Ana Paula Pedroso de, op.cit. p. 03.

apontar os verdadeiros transgressores, indiferentemente infiltrados entre marginais e detentores do poder”.<sup>23</sup> As três óperas então se tornam próximas por apresentarem como temática a corrupção das instituições estatais, além de estar presente nas diversas camadas sociais. Outros aspectos, partindo da estrutura de composição, também se aproximam entre as óperas de John Gay, de Bertolt Brecht e de Chico Buarque. A *Ópera dos Mendigos* se inicia com a apresentação feita pelo mendigo-autor, explicando que sua ópera é uma obra muito diferente das que estão em evidência, propondo uma “balada-ópera” com canções de caráter simples e melancólico, composta de três estrofes iguais e simétricas. A ópera de Gay, composta em três atos, difere da tradicional ópera italiana por trazer o texto falado, e não cantado, com a música aparecendo entre as cenas e os diálogos. Tal proposta é retomada e reproduzida por Bertolt Brecht e Chico Buarque, nas respectivas *Óperas dos Três Vinténs e do Malandro*.

Partindo da ópera de John Gay, Bertolt Brecht cria, em 1928, a *Ópera dos Três Vinténs*, mantendo o enredo e os personagens praticamente inalterados. Em Brecht, Peachum também é um agenciador de mendigos e sua filha, Polly, casa-se com MacHeath, chefe do bando de ladrões de rua. Tanto o agenciador de mendigos quanto o chefe de ladrões contam com a amizade de Brown, o Tigre – chefe de polícia. Brown, ameaçado por Peachum, acaba prendendo MacHeath. Ao final, Brecht se utiliza de um recurso chamado *ex-machina*<sup>24</sup>, quando um porta-voz da rainha aparece e manda perdoar todos de seus crimes. No entanto, mesmo retomando intertextualmente o teatro de Gay, a ópera de Brecht tem suas particularidades. Sua grande inovação está na linguagem desse novo teatro, e também na sua intenção. Brecht via o teatro como uma

---

<sup>23</sup> OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *De Mendigos e Malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay: uma leitura transcultural*. Ouro Preto: UFOP, 1999. p.24.

<sup>24</sup> A expressão latina “*Deus ex machina*” significa literalmente “*Deus surgido da máquina*”. A expressão é uma tradução do grego (apò mēchanē theós). Sua origem encontra-se no teatro grego e refere-se a uma inesperada, artificial ou improvável personagem, artefato ou evento introduzido repentinamente em um trabalho de ficção ou drama para resolver uma situação ou desemaranhar uma trama. Este dispositivo é na verdade uma invenção grega. No teatro grego havia muitas peças que terminavam com um deus sendo literalmente baixado por um guindaste até o local da encenação. Esse deus então amarrava todas as pontas soltas da história. A expressão é usada hoje para indicar um desenvolvimento de uma história que não leva em consideração sua lógica interna e é tão inverossímil que permite ao autor terminá-la com uma situação improvável, porém mais palatável. Em termos modernos, *Deus ex machina* também pode descrever uma pessoa ou uma coisa que de repente aparece e resolve uma dificuldade aparentemente insolúvel. COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 370.

atividade politizadora, apelando à razão do espectador e à sua capacidade de transformação.<sup>25</sup>

Chico Buarque retoma as características das óperas de John Gay e Bertolt Brecht e cria a sua *Ópera do Malandro*, adequando a estrutura e as personagens à realidade brasileira. Em sua Ópera, Chico Buarque está escrevendo uma crítica social por meio de uma obra de dramaturgia. O próprio título da obra já contém uma crítica, ao envolver na mesma frase as palavras ópera e malandro. Enquanto a palavra ópera<sup>26</sup> diz respeito a um tipo de espetáculo erudito, com muita pompa, riqueza e tradição, frequentado por um público que faz parte de uma elite cultural e econômica, a palavra malandro é relacionada com o personagem pobre, que vive nas favelas, abusa da confiança alheia, não trabalha e vive de expedientes, é preguiçoso, ocioso, vadio.

*“Ora, no imaginário, a figura do malandro vive no limiar desses dois princípios pressupostamente antitéticos e, por vezes, paradoxais. De uma feita, o malandro se aproxima de uma imagem mais romântica da qual perpassam características genericamente atribuídas e conectadas ao ‘bem’; de outras, desliza suas ações para o campo da contravenção, maculando sua imagem por meio de características pré-rotuladas e vinculadas ao ‘mal’”<sup>27</sup>.*

Tanto a “*Ópera do Malandro*”, quanto a “*Ópera dos Mendigos*” e a “*Ópera dos Três Vinténs*” apresentam em seus títulos, em momentos históricos diferentes, uma crítica comum – ao misturar elementos relacionados à pobreza e à miséria com a palavra ópera, acabam criando um novo conceito sobre ópera.

*“Em oposição à palavra ópera está a caracterização que cada uma delas recebe nos três textos analisados. A começar pelo texto de John Gay, *The Beggar’s Opera* (*Ópera do mendigo*), a*

---

<sup>25</sup> OLIVEIRA, Ana Paula Pedroso de. Op cit. p. 03.

<sup>26</sup> “A palavra ópera remete-nos à tradicional ópera, em geral italiana. Cantores líricos, cenários espetaculares, guarda-roupa luxuosíssimo, muita pompa, riqueza e tradição”. LEONE, Sueli Regina. *Três óperas às avessas: eles intertextuais*. Caderno de pós-graduação em Letras. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, v. 3, n. 1, p. 14, 2004.

<sup>27</sup> WILLEN, Franciscus. *Trabalho e malandragem como repressão e transgressão nas canções da ‘Ópera do Malandro’ de Chico Buarque*. PUC. São Paulo, 2003. p.71.

*palavra mendigo que caracteriza a ópera do autor inglês denota um pedinte, alguém que para sobreviver necessita da ajuda de outras pessoas. A mesma relação de oposição entre a palavra ópera e a sua caracterização ocorre tanto no texto de Bertolt Brecht, Die Dreigroschenoper (Ópera dos três vinténs), como no de Chico Buarque, a Ópera do malandro. A caracterização de três vinténs aponta para algo reduzido, ou seja, simbolicamente destituído de quase todo valor. Por outro lado, a caracterização de malandro denota um sujeito que não trabalha porque não gosta e vive da astúcia e da lábia, recebendo também essa palavra – malandro - uma conotação negativa”.*<sup>28</sup>

Este trabalho focará suas atenções na personagem de João Alegre que representa, além da figura de sambista e autor-fictício, uma parábola do percurso do malandro brasileiro. Este malandro, criado por Chico Buarque, apresenta uma diferença daqueles criados por Gay e por Brecht – João Alegre resume, em seu *ethos*, as características do povo brasileiro, desde o surgimento de sua identidade cultural até sua transformação causada pela força política e econômica do capitalismo nacional.<sup>29</sup> Será seguindo a trajetória do personagem-autor que poderemos traçar a história do malandro no Brasil, da sua origem à dissolução de sua figura e também sua institucionalização após as mudanças políticas, econômicas e culturais que ocorreram na sociedade brasileira a partir das décadas de 30 e 40.

Para esclarecer a construção desse personagem na *Ópera do Malandro*, faz-se necessária uma análise da estrutura da obra e da construção de seus diferentes planos. A *Ópera do Malandro* se estrutura basicamente em três planos: o da realidade histórica em que foi produzida - não presente no corpo de seu texto; o da realidade histórica ficcional – no qual encontraremos o contexto do Governo Vargas, cenário onde se passa a trama da peça; e o plano da realidade escrita pelo autor-fictício, ou seja, a Ópera de João Alegre inserida na obra de Chico Buarque. Apesar de estes planos apresentarem-se claramente separados, eles se fundem e se interpenetram, tornando-se inerentes na construção de um significado único da obra. A análise da mistura destes três planos é

---

<sup>28</sup> LEONE, Sueli Regina. *Três óperas às avessas: elos intertextuais*. Caderno de pós-graduação em Letras. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, v. 3, n. 1, p. 14, 2004.

<sup>29</sup> GARCIA, Valéria Cristina Gomes. *A malandragem na construção da 'Ópera do malandro', de Chico Buarque: uma análise literária e musical*. UNESP: Araraquara, 2007. p.11.

fundamental para a compreensão das metáforas criadas por Chico Buarque e representadas pelo malandro sambista.

Para que possamos deixar às claras a figura de João Alegre, é necessário que se faça um estudo do surgimento do malandro no Brasil. Para que essa análise seja possível, nos utilizaremos de várias obras que possam auxiliar-nos na compreensão da formação do povo brasileiro. Uma delas é *Raízes do Brasil*<sup>30</sup>, de Sérgio Buarque de Holanda. Nesta obra, o historiador brasileiro analisa as condições que o território brasileiro oferecia para sua colonização e também o modelo escolhido para efetuar-la – uma conquista dentro dos padrões europeus, em um território extremamente desfavorável. Os moldes europeus impostos a um território mais vasto que todo o velho continente geram características que se tornarão fundamentais na formação do povo brasileiro. Uma destas características é a presença de um comportamento social marcado pelo predomínio dos interesses pessoais sobre os interesses públicos. Outra característica dessa nova nação brasileira é a ausência de uma unidade social, fazendo com que haja um relaxamento das forças institucionais. Dessa forma, a legalidade passa a ser pautada a partir dos privilégios pessoais. Somadas à escravidão negra, que trouxe para o Brasil uma grande parcela de sua população, tais características reforçam e contribuem para a formação de certos elementos do povo brasileiro, visto como um povo que pauta suas ações baseados na malandragem. Em capítulo dedicado à figura do malandro, estudaremos a trajetória de sua construção de maneira mais detalhada.

A *Ópera do Malandro* é uma obra dramático-musical, portanto, será avaliada aqui como uma obra da literatura brasileira. Para que possamos analisar as características do malandro e sua construção em nossa literatura, utilizaremos o ensaio *Dialética da Malandragem*, de Antônio Cândido.<sup>31</sup> Este autor, ao fazer uma análise do personagem Leonardinho, da obra *Memórias de um Sargento de Milícias* de Manuel Antônio de Almeida, nos traz reflexões que nos permitem o estudo das diferenças entre o pícaro espanhol e o malandro brasileiro. O pícaro é um personagem astuto, ardiso, esperto e sagaz, presente nas novelas picarescas espanholas. O gênero picaresco tem sua estréia em 1554, com a obra *Lazarillo de Tormes*, novela espanhola anônima escrita em

---

<sup>30</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

<sup>31</sup> CÂNDIDO, Antônio. *Dialética da malandragem* (Caracterização das memórias de um sargento de Milícias). In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

primeira pessoa em estilo epistolar (como uma longa carta). A obra conta a história de Lázaro de Tormes, desde seu nascimento e mísera infância até seu casamento, na idade adulta. É considerada precursora da novela picaresca por elementos como o realismo, a narrativa em primeira pessoa e o teor moralizante e pessimista. *Lazarillo de Tormes* é um esboço irônico e cruel da sociedade espanhola no século XVI, que mostra as suas falhas e atitudes hipócritas, especialmente de clérigos religiosos. O gênero picaresco atinge sua plena definição com a novela *Gusmán de Alfarache*, escrita por Mateo Alemán em duas partes: a primeira em Madrid em 1599 com o título *Primeira parte do Guzman Alfarache*, e a segunda em Lisboa, em 1604, intitulado *Segunda parte da vida de Guzman Alfarache, perspectiva da vida humana*. O livro relata as aventuras de um jovem pícaro, de caráter autobiográfico, uma vez que chegou a meia-idade. Por esta razão, o livro contém partes iguais de aventuras picarescas e comentários moralizantes do narrador, já adulto, que reprova sua vida passada. O *Gusmán de Alfarache*, deste modo, é concebido desde o prólogo como um extenso sermão doutrinal dirigido a uma sociedade pecadora, e foi recebido como tal por seus contemporâneos e, portanto, é uma mistura entre um romance e um divertido discurso moral.<sup>32</sup>

Ao acompanhar as aventuras de Leonardinho, personagem do livro *Memórias de um Sargento de Milícias*, escrito em 1954 por Manuel Antônio de Almeida,<sup>33</sup> é possível esboçar um paralelo com a construção de João Alegre, representante da malandragem tradicional. O surgimento do malandro tem como aspectos fundamentais algumas características que marcaram a sociedade brasileira do final do século XIX ao início do século XX – a presença de escravos recém libertos, a prática da capoeira e a dialética da ordem e da desordem.

Para entendimento da figura do malandro, central em nosso trabalho, também utilizaremos os estudos contidos em *Carnavais, Malandros e Heróis*, do antropólogo Roberto DaMatta<sup>34</sup>, além dos estudos presentes no livro *Acertei No Milhar: Samba e*

---

<sup>32</sup> PALMA-FERREIRA, João. *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, col. Biblioteca Breve, 1ª edição, 1981.

<sup>33</sup> ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. Apresentação e Notas de Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

<sup>34</sup> DaMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.



*Malandragem No Tempo de Getulio*, de Cláudia Matos.<sup>35</sup> Nestas obras podemos verificar a figura do malandro e seu comportamento na sociedade brasileira, com destaque para o início do século XX. Tais estudos se mostram fundamentais para compreendermos o panorama histórico, cultural e social que possibilitaram o surgimento e as ações do malandro na sociedade brasileira e a contribuição dessa figura para a construção da identidade do nosso povo.

Partindo da obra *De Mendigos e Malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay: uma leitura transcultural*, de Solange Ribeiro de Oliveira<sup>36</sup> poderemos aprofundar a compreensão acerca da figura do malandro e analisá-la no contexto em que é colocado na peça de Chico Buarque, além de examinar o estudo do surgimento do malandro na sociedade brasileira, com o aparecimento do termo “malandro” documentado juridicamente. Na obra de Solange Ribeiro, é possível ver o malandro como um homem livre e pobre, que não se subordina facilmente às regras sociais impostas pela cultura dominante do homem rico. O malandro ocupa uma posição que transita por diferentes classes sociais, ou seja, uma posição de “*entrelugar social*”,<sup>37</sup> ou seja, o malandro convive cotidianamente com as classes sociais mais baixas, mas sua música permite que seus hábitos e costumes resistam à imposição cultural que a elite lhe impinge.

Por ser uma obra literária, a *Ópera do Malandro* será analisada aqui como um documento histórico que possa abrir um leque de interpretações acerca da figura do malandro presente na obra de Chico Buarque de Holanda. Porém, não apenas esta obra específica fará parte do *corpus* deste trabalho, já que Chico Buarque retrata o malandro em canções que não fazem parte de sua ópera. Como apoios documentais serão trabalhadas aqui as canções *A Volta do Malandro*, *Malandro Quando Morre*, *Desafio do Malandro*, *Samba e Amor*, *O Meu Guri*, *Pivete*, *Partido Alto*, *Vai Trabalhar Vagabundo* e *Com Açúcar Com Afeto*. Todas as canções apresentam de alguma maneira uma abordagem diversificada acerca do conceito da malandragem.

Segundo a historiadora Mônica Pimenta Velloso, em artigo intitulado *Falas da cidade: conflitos e negociações em torno da identidade cultural no Rio de Janeiro*, a

---

<sup>35</sup> MATOS, C. N. *Acertei No Milhar: Samba e Malandragem No Tempo de Getulio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

<sup>36</sup> OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Op.cit.

<sup>37</sup> OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Op.cit., p.12.

capital carioca, cenário de atuação do malandro, é tida como “*cidade-síntese*” e “*laboratório de emoções*”<sup>38</sup>, definindo a cidade como um grande pólo agregador de diversidade cultural. Segundo este artigo, o modo de falar do carioca, no início do século XX, concebeu uma identidade vocálica diferenciada do sotaque lusitano, criando uma sonoridade que é representante do modo de falar povo brasileiro. Este é um dos variados motivos que colocam o Rio de Janeiro como uma cidade definidora do modo de ser do brasileiro:

*“A imagem do cosmopolitismo e da pluralidade cultural aparecem coladas à da marginalidade e da capacidade de inventividade. É justamente a partir dessa junção de elementos, de origens tão diversas, que se produz a imagem da cidade-síntese, da cidade como laboratório de emoções, capaz de impor-se, compondo, absorvendo e plasmando a brasilidade.”*<sup>39</sup>

E o malandro, com sua maneira própria de agir e falar, é um habitante que integra esta influência que o Rio exerce sobre o restante do país. Sobre o modo de falar e a identidade do carioca, o artigo de Mônica Pimenta Velloso é de grande valia para o entendimento destas questões, retratadas, por exemplo, no samba *Não Tem Tradução*, composto por Noel Rosa em 1933. Nesta música, Noel defende o samba e a língua portuguesa, criticando a chegada do cinema falado ao Rio de Janeiro em 1929, que acabou introduzindo estrangeirismos ao linguajar cotidiano do brasileiro. Noel defende apaixonadamente o poder transformador do samba e a maneira de falar das pessoas simples quando diz que “*a gíria que o nosso morro criou, bem cedo a cidade aceitou e usou*” ou valorizando a linguagem popular como fala própria do que é ser brasileiro, transcendendo a língua portuguesa.

---

<sup>38</sup> VELLOSO, Monica Pimenta. *Cultura das ruas no Rio de Janeiro*: mediações, linguagens e espaços. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p.166

<sup>39</sup> VELLOSO, Monica Pimenta. *Falas da cidade: conflitos e negociações em torno da identidade cultural no Rio de Janeiro*. In: *Revista ArtCultura*, Uberlândia v.7, n.11, p. 159-172, jul. - dez. 2005. p.170

“Tudo aquilo que o malandro pronuncia, com voz macia, é brasileiro, já passou de Português”.<sup>40</sup>

Esta passagem de *Não Tem Tradução* demonstra a importância cultural da figura do malandro no início do século XX, no Brasil, já que o malandro é compositor de sambas, artista popular que movimentará o cenário cultural da cidade do Rio de Janeiro. Sua figura transita pelas diferentes classes sociais e sua voz se faz ouvir através do samba, que deixa de ser uma manifestação artística praticada apenas nos morros e subúrbios e passa a ser veiculado pela indústria fonográfica, em 1917, e pela indústria radiofônica, em 1932. O malandro sambista passa então por um processo de profissionalização, e sua arte passa a ser destinada à gravação de discos e à divulgação nos programas de rádio. Se por um lado, o morro ganha voz dentro de uma produção comercial que passa a ser consumida até mesmo pelas classes mais abastadas, por outro o malandro perde muitos de seus laços com o campo social a que sempre foi integrado, pois sua profissionalização exige que os músicos populares individualizem seu processo de composição em detrimento das composições que outrora ocorriam em âmbito coletivo, para que possa ser captado como força de trabalho musical.<sup>41</sup> Se antes a música era composta por um grupo que se sentava em torno da mesa de um bar e cada um dos integrantes podia oferecer seu palpite, agora, após a veiculação musical no rádio e na gravação de discos, o processo de composição tornou-se individualizado.

Nas rodas de samba, o malandro visita a alta sociedade e é visitado por ela, já que a atividade de músico lhe oferece a possibilidade de que sua arte seja apreciada por classes sociais mais abastadas. A figura do malandro sambista do começo do século XX e suas ações, sua produção musical e por onde ele transita, são aspectos de extrema importância na nossa análise, já que na *Ópera do Malandro* está presente a referência ao artista nacional, representado na peça por João Alegre, que a cada dia passa a ser mais desvalorizado devido à maciça importação cultural, principalmente advinda dos Estados Unidos.

---

<sup>40</sup> ROSA, Noel. *Não Tem Tradução*. In: *SongBook Noel Rosa*. [S.I]: Lumiar Discos, [s.d], CD.

<sup>41</sup> SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. p.32.

O dicionário define malandragem como uma súcia de malandros, ou como a qualidade, o comportamento e a psicologia do malandro.<sup>42</sup> Se formos buscar a origem etimológica da palavra, malandragem, provavelmente, tem sua origem no termo italiano *malandrim*, que significa vadio ou gatuno. A incorporação do vocábulo à língua portuguesa tem registros no século XIX, com sentido de corja de malandros, que abusa da confiança alheia.<sup>43</sup> Uma pergunta então se faz presente, de maneira insidiosa: o que é um malandro? Se buscarmos a resposta no mesmo dicionário, temos por malandro o sujeito que abusa da confiança dos outros, ou que não trabalha e vive de sua astúcia, de suas artimanhas, um indivíduo preguiçoso, mandrião ou mesmo um sujeito esperto e astuto. A palavra malandro é carregada de significados e funda-se na astúcia e nas artimanhas de alguém que causa avaria moral e financeira, enganando outras pessoas. Estes prejuízos, vistos do ponto de vista legal, podem ser considerados atos lesivos leves – por exemplo, a sedução de uma mulher através de sua astúcia, para dela conseguir favores amorosos ou sexuais - ou graves – alcançados por prática de crime. Por crime, entende-se “*ação ou omissão ilícita culpável, tipificada em norma penal, que ofende valor social preponderante em determinada circunstância histórica.*”<sup>44</sup> Os juristas brasileiros diferenciam crime e contravenção apenas por grau quantitativo, não colocando distinções em sua natureza, já que ambos são manifestações do ilícito, sujeito a sanções penais.<sup>45</sup> Logo, a contravenção, tipificada em lei, é menos grave que o crime, o que faz com que a punição seja mais branda.

Aqueles que fazem elogios à malandragem a definem como uma forma de defesa que os menos favorecidos estabelecem contra sociedades estratificadas que impedem, de diferentes maneiras, a ascensão social entre as classes. Buscar essa elevação social e conquistar prestígio perante a sociedade parece ser um dos objetivos do malandro. E isto pode ser verificado em vários textos da música e da literatura

---

<sup>42</sup> HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Nova Fronteira, p. 869.

<sup>43</sup> CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 78 e 711

<sup>44</sup> ACQUAVIVA, Marcus Cláudio. *Dicionário Jurídico Brasileiro Acquaviva*. São Paulo: Editora Jurídica Brasileira, 1993, p. 393.

<sup>45</sup> ACQUAVIVA, Marcus Cláudio. *Dicionário Jurídico Brasileiro Acquaviva*. São Paulo: Editora Jurídica Brasileira, 1993, p. 381.

brasileira. Na representação ficcional, a malandragem é conceituada como uma estratégia para atingir estes objetivos.

Apenas para fazer referência a algumas obras dramáticas que retratam personagens com características malandras, já que estas obras não fazem parte do corpus deste trabalho, vale citar como exemplo várias peças teatrais brasileiras: *A vingança da cigana* (1794), de Caldas Barbosa; *O Noviço* (1845) e *Comédia- sem título* (1847) de Martins Pena; *O primo da Califórnia* (1855) e *Torre em concurso* (1862) de Joaquim Manuel de Macedo; *O demônio familiar* (1857) de José de Alencar; *Inglese na costa* (1864), *O tipo brasileiro* (1872) e *Como se fazia um deputado* (1882) de França Júnior; *Capital Federal* (1892) de Artur Azevedo; *O simpático Jeremias* (1918) de Gastão Trojero; *Fogo de vista* (1923) de Coelho Neto; *O rei da vela* (1937) de Oswald de Andrade; *Bonito como um Deus* (1955) de Millôr Fernandes; *Gimba* (1959) de Gianfrancesco Guarnieri; *Boca de Ouro* (1959) de Nelson Rodrigues; *O santo e a porca* (1958), *A farsa da boa preguiça* (1960) e *Auto da compadecida* (1965) de Ariano Suassuna.

Estas obras, apesar de não serem objetos de nosso estudo, são de fundamental importância para a compreensão do que é o malandro e a malandragem. É possível observar nestes textos dramáticos que o malandro sempre viveu marginalizado na sociedade, disfarçado em inúmeros tipos, com seus traços de sedução, astúcia e crime, golpista, caça-dotes e contraventor.<sup>46</sup>

Uma análise nunca terá a capacidade de abrangência total de um objeto, pois toda análise é um recorte deficitário deste objeto. Não é intuito deste trabalho ser uma análise completa e total da *Ópera do Malandro*, mas sim, exercitar nossa compreensão acerca da transformação pela qual passou a figura do malandro, e também a própria sociedade brasileira.

Chico Buarque é um homem de seu tempo. Conviveu com as esperanças e angústias experimentadas por qualquer outro homem daquela época e, como cidadão, estava consciente de sua responsabilidade social. Isso fica claro quando, em meados de 1970, ao ser questionado sobre os benefícios que sua popularidade poderia trazer para o

---

<sup>46</sup> JÚNIOR, Gilberto Rateke. *Artes, manhas e artimanhas do malandro na literatura dramática brasileira: astúcia, sedução e criminalidade em O Noviço e Ópera do malandro*. UFSC: Florianópolis, 2006.

ser humano, responde: “mas eu continuo achando que é melhor ser censurado do que ser omissão”.<sup>47</sup>

Omissão, conformismo e inércia são palavras que, decididamente, não podem ser associadas à produção de Chico Buarque. A *Ópera do Malandro* representa a inquietação do autor frente à realidade do *milagre econômico brasileiro*<sup>48</sup> e seus efeitos posteriores - para melhor ou pior, parecia que tudo no país alcançava índices jamais vistos ou previstos. Nas cidades, o contingente populacional explodia, e surgiam novos desafios, provocados pelas enormes aglomerações. A produção industrial se ampliava a todo o vapor, e as exportações batiam recordes. Por outro lado, a repressão política e a resistência armada, esta principalmente na forma de guerrilha urbana, atingiam níveis também inéditos. Nos primeiros anos da década, já haviam sido estabelecidas as regras para o tripé que sustentaria a economia na década seguinte: o Estado, as multinacionais e o grande capital nacional. Os graves problemas sociais gerados pela política do milagre, tendo como justificativa para sua campanha o crescimento econômico do país nos últimos seis anos (1968 – 1974), são representados na obra dramática de Chico Buarque, censurada em 1978 e apresentada ao público, após liberação, no ano seguinte.

Chico Buarque, apesar de ambientar sua ópera no período do Estado Novo, é um autor que está ligado fortemente às questões políticas da década de 70. Diversas questões poderiam ser levantadas por uma análise total da *Ópera do Malandro*. Entretanto, o objeto de análise deste trabalho é bem específico: o conceito de malandragem presente nesta peça teatral de Chico Buarque e as transformações pelas quais o malandro passou devido às mudanças ocorridas na sociedade brasileira. Após estas observações, importantes para focarmos o objetivo deste trabalho, nos ateremos então à análise do objeto de nosso estudo.

---

<sup>47</sup> BUARQUE, Chico. *Revista 365*, 1976. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 20 mar. 2009.

<sup>48</sup> Planejamento econômico do governo Médici que estabelecia Metas e Bases para ação do governo para o período de 1968 a 1974, cujo objetivo central era manter o índice de crescimento econômico e estabilizar a taxa de inflação em torno de 20% ao ano. Porém, o milagre econômico foi responsável pela acentuada concentração de renda nas classes alta e média, agravando a desigualdade social já existente no Brasil. Dados disponíveis em <<http://www.cpdoc.fgv.br/verbetes.htm>>. Acesso em: 26 Jun. 2009.

### 3 – 1º ATO - AS MALANDRAGENS NA ÓPERA DO MALANDRO

Etimologicamente, ‘representação’ provém da forma latina ‘*repraesentare*’<sup>49</sup> – fazer presente ou apresentar de novo. Fazer presente alguém ou alguma coisa ausente, inclusive uma idéia, por intermédio da presença de um objeto. Como em uma peça teatral, onde a função dos atores no palco é representar uma personagem, fazer presente no tablado algo ou alguém que só existe devido à criatividade do autor da peça e à competência do ator em representá-lo, em torná-lo presente. Não significa que a personagem de uma peça realmente exista. Porém, ela representa uma existência que é plausível dentro da realidade histórica em que a peça está inserida:

*"A ficção do teatro não visa a reproduzir uma situação do "real", mas pretende extrair, através da ilusão que ela postula e desmente ao mesmo tempo, os próprios procedimentos pelos quais, contraditoriamente, o social é construído."*<sup>50</sup>

Ainda em Chartier, vemos que a representação é o produto do resultado de uma prática, já que a literatura, a música, a pintura e qualquer linguagem de manifestação artística representam uma realidade e estas são produtos da ação de seus autores:<sup>51</sup>

*"A literatura, por exemplo, é representação, porque é o produto de uma prática simbólica que se transforma em outras representações. O mesmo serve para as artes plásticas, que são representação porque são produtos de uma prática simbólica. Então, um fato nunca é o fato. Seja qual for o discurso ou o meio, o que temos é a representação do fato. A representação é uma referência e temos que nos aproximar dela, para nos aproximarmos do fato. A*

---

<sup>49</sup> CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 923

<sup>50</sup> CHARTIER, Roger. **Formas e sentido. Cultura escrita: entre a distinção e apropriação**. Campinas, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003. – (Coleção Histórias de Leitura). p.25.

<sup>51</sup> CHARTIER, Roger. A História Hoje: dúvidas, desafios, propostas. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.13, 1990, p.108.

*representação do real, ou o imaginário é, em si, elemento de transformação do real e de atribuição de sentido ao mundo”.*<sup>52</sup>

Tomar a “*Ópera do Malandro*” como uma produção artística que é o retrato de seu tempo será uma grande preocupação neste trabalho. Saber exatamente de que lugar social e cultural e de que tempo histórico se escreve. Michel de Certeau aborda esta questão na obra *A Escrita da História*. No capítulo *As produções de um lugar*, o pesquisador francês explica a importância de compreender o espaço social de onde se compõe uma obra:

*“Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração que circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados, etc. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade”.*<sup>53</sup>

Chico Buarque é um homem de seu tempo e, portanto, seu discurso e sua obra estarão impregnados das marcas do momento histórico em que viveu. Chico Buarque não nasceu pronto: o artista Chico Buarque. Ele se fez Chico Buarque a partir dos elementos sociais que o cercavam, e sua produção artística não foge a isto.

Antes de iniciarmos uma análise da obra dramática de Chico Buarque, é interessante fazermos um levantamento crítico de alguns elementos presentes no conceito de dramaturgia de Bertolt Brecht, já que a *Ópera dos Três Vinténs* influencia de forma direta a construção estética e até mesmo temática da *Ópera do Malandro*. Brecht tinha como preocupação a linguagem teatral e sua inovação. Em seu teatro, podemos notar um empenho em romper com o arrebatamento emocional que o texto teatral causa no espectador, afastando-o da realidade social e conduzindo-o a uma realidade idealizada, tornando-o passivo, apático e alienado. Para Brecht, os valores burgueses e sua maneira de fazer teatro são os principais responsáveis pelo

---

<sup>52</sup> MAKOWIECKY, Sandra. Representação: a palavra, a idéia, a coisa. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**. dez. 2003, no.57, p.01-25. ISSN 1678-7730.

<sup>53</sup> CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 66-77.



distanciamento que há entre o público e sua realidade social. Buscando uma linguagem que rescinda com as características do teatro tradicional, Brecht rompe com tudo que já havia sido produzido. Essa ânsia por uma nova linguagem exige que o teatro seja visto como teatro, ou seja, como uma representação crítica da realidade, e não uma nova realidade idealizada que hipnotize o público e o afaste de um possível posicionamento crítico. Para Brecht, o teatro não deveria ser visto como uma realidade própria, e sim, uma representação crítica da realidade, podendo levar o espectador ao pensamento crítico em relação a sua sociedade, representada no texto dramático.

Para tornar possível este objetivo, muitas são as técnicas que podem ser utilizadas. Uma delas é a parábase, encontrada no teatro da Grécia clássica, quando os atores, durante o intervalo entre a encenação dos atos, retiravam suas máscaras e faziam discursos ao público referentes à política ou explicavam a peça enaltecendo as qualidades do autor. Outra técnica é o uso de uma linguagem mais popular, apesar de encontrarmos obras de Brecht, como *A Irresistível Ascensão de Arturo Ui*, compostas em versos amplos e uma linguagem muito próxima da shakespeariana. No entanto, há um distanciamento posto entre o espectador e a realidade idealizada no palco, uma vez que a linguagem nobre da peça refere-se sempre à marginalidade, construindo uma ironia crítica na estrutura teatral e despertando essa crítica na platéia.

Ao elaborar essa nova linguagem teatral, Brecht quer formar um público que entenda de teatro, ou seja, um público que faça uso da crítica. Dessa maneira, ele compara o espectador de teatro ao público que vai a um estádio acompanhar uma partida esportiva. Da mesma forma como um indivíduo acompanha um jogo, por exemplo, de futebol e entende as regras, Brecht quer que o público de teatro conheça seu funcionamento, saiba que aquilo que está vendo não passa de uma peça teatral, não é uma realidade idealizada. É uma realidade que apenas se passa no tablado em que está, por seus atores, sendo representada. Somente por meio deste distanciamento crítico, o público pode julgar a peça que se passa no palco, tornando-se um público politizado. Sendo assim, Brecht deixa à mostra toda a aparelhagem do teatro, todos os equipamentos – são expostos os canhões de iluminação, os atores aguardam no palco sua vez de entrar em cena e cartazes com trechos do texto representado são postos à vista do espectador para que possa acompanhar criticamente a trama desenvolvida no tablado. Tais características retiram do público e dos atores a ilusão da quarta parede - uma parede imaginária situada na frente do palco do teatro, através da qual a platéia assiste passiva à ação do mundo encenado. A peça de teatro, para Brecht, é vista como

uma invenção que possa representar a realidade de uma sociedade, e não como uma realidade idealizada para o deleite do público, que embriaga os sentidos do espectador e entorpece seu senso crítico. O público, tendo ciência de que aquilo que é encenado é uma representação da realidade, não se deixa levar pelas emoções e constrói uma crítica racional sobre a sociedade que serviu de exemplo para a encenação. Mas somente um público que entenda o funcionamento de uma peça teatral poderá ter essa visão crítica daquilo que está assistindo:

*“Essas, entre outras características, marcam o fim da ilusão da quarta parede: tudo tem que ser visto como arte, como invenção e não como uma realidade idealizada que entorpece o senso crítico do espectador, uma vez que esse, identificando-se com o espetáculo, é movido pela emoção e não pela razão. Sabendo que o que é encenado é uma cópia do real e compreendendo os processos de construção dessa encenação, o espectador não se deixaria enganar e construiria uma crítica da própria sociedade que serviu de modelo para a encenação.”<sup>54</sup>*

O teatro romântico, representante dos ideais estéticos burgueses, principalmente a ópera, amplamente influenciada por Wagner, seria o estilo ao qual Brecht faz oposição. Wagner realiza, no período do Romantismo, mudanças radicais na ópera, desenvolvendo o enredo através da música, tornando-a presente em todas as partes da trama. A música não é interrompida nem mesmo para os diálogos, cantados pelos atores-cantores. Grandes sinfonias compõem a parte instrumental, executadas por orquestras compostas de um grande contingente de músicos. Wagner cria temas sinfônicos usados para caracterizar a entrada dos personagens, e utiliza de várias formas de manifestação artística, que integram e compõem o espetáculo – poesia, pintura, dança, música e arquitetura estão presentes em uma obra que envolve as emoções do espectador, enlevando-o para dentro da realidade que é idealizada no palco. Conceitos totalmente contrários àqueles que Brecht queria levar para o tablado.

*“Nessa busca de um teatro crítico e politizador, Brecht também se opôs formalmente ao teatro romântico, claramente o representante dos ideais burgueses. O teatro romântico,*

---

<sup>54</sup> GARCIA, Valéria Cristina Gomes. *A malandragem na construção da 'Ópera do malandro', de Chico Buarque: uma análise literária e musical*. UNESP: Araraquara, 2007. p.20.

*principalmente representado pela ópera, foi amplamente influenciado por Wagner e seu conceito de obra de arte total.”*<sup>55</sup>

O que Brecht idealizava era um teatro crítico, que afaste o público das emoções e sentimentos sensoriais. Brecht buscava a construção de uma obra teatral realista, longe de ser ilusória. Em oposição à “Grande Ópera” idealizada por Wagner, que unia vários campos da arte em uma única obra, Brecht separou o espetáculo em partes independentes, com funções distintas. O gênero ópera foi de grande utilidade para o exercício dessa proposta de nova linguagem teatral. Ao compor a *Ópera dos Três Vinténs*, e recriar a *Ópera dos Mendigos* de John Gay, Brecht expõem cartazes antes de cada música, com o nome da canção e uma explicação sobre seu conteúdo, além de deixar a orquestra visível ao público. Atores falavam seus textos e também cantavam canções, com iluminações diferentes para diferenciar o ator do cantor, mesmo sendo uma única pessoa. Brecht utiliza da independência entre as partes da obra justamente para deixar claro ao público que o que estava sendo representado no palco era teatro, um modelo crítico da realidade, e não uma idealização fictícia que envolva os sentidos do espectador.

Segundo Lionel Abel, em seu livro *Metateatro: uma visão crítica da forma dramática*, o tipo de peça que Brecht escreveu reforçava as características do palco como uma representação da vida cotidiana. Isto significa que o que acontece na realidade pode ser reconstruído pelo teatro, representado pela arte dramática.<sup>56</sup>

Voltemos agora para a *Ópera do Malandro*, nosso objeto de análise. Extrema é a importância de considerarmos o período de produção da dramaturgia de Chico Buarque, já que a *Ópera do Malandro* é analisada aqui como um documento histórico que representa a realidade do seu período de produção. Todas as obras dramáticas de Chico Buarque sofreram sanções por parte da censura imposta pelo governo militar a artistas, jornalistas e intelectuais.

Uma das definições do “*Dicionário Aurélio*” para a palavra *censura*, e a que se busca utilizar neste trabalho, é a de “um exame de qualquer texto de caráter artístico ou informativo, feito por censor, a fim de autorizar sua publicação, exibição ou

---

<sup>55</sup> GARCIA, Valéria Cristina Gomes. *A malandragem na construção da 'Ópera do malandro', de Chico Buarque: uma análise literária e musical*. UNESP: Araraquara, 2007. p.20.

<sup>56</sup> ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão crítica da forma dramática*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

divulgação”.<sup>57</sup> Tendo em conta de que o  *censor*  é designado, na mesma obra, como um “funcionário público encarregado da revisão e censura de obras literárias ou artísticas, ou da censura aos meios de comunicação de massa: jornais, rádio, etc.”<sup>58</sup>

Não é intuito de nossa pesquisa constatar quais eram os critérios utilizados pelos militares para a recriminação de uma obra ou os artifícios que artistas e jornalistas utilizavam para driblar a censura, já que estavam impedidos de expressar livremente suas idéias. Porém, cabe aqui uma pequena explanação acerca deste momento da história brasileira.

O mundo vivia, nas décadas de 60 e 70, sob influências políticas antagônicas. Era a época da Guerra-Fria, que se caracterizou no contexto internacional pelo confronto ideológico entre as concepções capitalista e socialista de organização política e social. Estados Unidos e União Soviética exerciam sua influência em diferentes países do mundo – ora pela força militar, ora pela força econômica:

*“Durante os tempos de Guerra Fria, o planeta era encarado como uma espécie de enorme tabuleiro de xadrez. A partida era disputada por dois jogadores, Estados Unidos e União Soviética, empenhados, tanto quanto possível, em tomar novas áreas ao adversário. Pacientemente, ano a ano, estadunidenses e soviéticos moviam seus peões em diversas partes do globo, atacando ou defendendo governos nacionais e grupos em disputa pelo poder local. No início dos anos 1950, um dos palcos dessa competição era a Coreia.”*<sup>59</sup>

E o Brasil teve, em 1964, um golpe militar que derrubou o presidente João Goulart. Jango, como era conhecido, não tinha o apoio da alta sociedade brasileira devido às suas propostas que visavam regulamentar o capital estrangeiro e promover as chamadas Reformas de Base – reforma agrária e tributária. Tais medidas pretendiam realizar melhor distribuição da renda nacional, o que fez com que o presidente não fosse

---

<sup>57</sup> HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Nova Fronteira, p. 237.

<sup>58</sup> HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Nova Fronteira, p. 237.

<sup>59</sup> DIAS JÚNIOR, José Augusto e ROUBICEK, Rafael. *Guerra Fria – a era do medo*. São Paulo: Ática, 2005. p.37.

visto com bons olhos pelos militares, que o acusaram de simpatizar com idéias soviéticas - motivo pelo qual também gerava desconfianças ao governo dos Estados Unidos que, vendo em Goulart uma ameaça aos seus planos de conter o avanço comunista na América, pois já lhes bastava o caso de Fidel Castro em Cuba, financiou o golpe em 31 de março de 1964, colocando os militares no comando do país. Processo que ocorreu em quase toda a América Latina - tomada, a partir da década de 1960, por ditaduras militares. Os primeiros meses após o golpe foram marcados pela detenção de aproximadamente 50 mil pessoas. Os militares, de rua em rua, de casa em casa, procuravam suspeitos, livros, documentos, cartazes, panfletos – qualquer indício que ligasse os acusados ao governo anterior.<sup>60</sup>

Durante os vinte anos em que ficaram no poder, o governo militar calou, censurou, prendeu, torturou e matou muitos dos seus opositores que defendiam a volta da democracia e a supressão das desigualdades políticas, sociais e econômicas no país.

*“O Brasil só voltaria à normalidade democrática 21 anos depois, ao fim do governo do general João Baptista Figueiredo, em 15 de março de 1985. Entre um e outro, os presidentes foram os também generais Costa e Silva (que assinou o AI-5, em 13 de dezembro de 1968, fechando o Congresso e extinguindo praticamente todas as garantias pessoais e constitucionais, incluindo o habeas corpus), Garrastazu Médici (o mais à direita entre todos, em cujo governo, de 30/10/69 a 15/03/74, houve mais violações aos direitos humanos, perseguições políticas e censura às artes e à imprensa do que em qualquer outro) e Ernesto Geisel, que propôs a abertura política “lenta, segura e gradual”.”<sup>61</sup>*

Para conter o avanço de idéias consideradas subversivas pelos militares, a censura foi o modo de repressão utilizado pelo governo. Durante todo esse tempo, o país viveu sob a tutela de uma classe de funcionários públicos que tinha a tarefa de determinar o que a população podia ler, ver, ouvir, falar ou saber. A censura acobertava crimes que manchavam a vida de figuras poderosas:

---

<sup>60</sup> GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.73.

<sup>61</sup> MOURA, Roberto M. *A censura e a música popular no Brasil*. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.br>>. Acesso em: 25 maio 2007. p.2.

*“Quem acha que a censura é tola precisa visitar os arquivos jornalísticos da década. Seus objetivos essenciais – proteger a tortura, represar a sucessão presidencial e esconder escândalos administrativos – foram perseguidos com precisão e até esperteza. Tolo, ridículo mesmo, é o país que ela inventou. Em 1974, a censura foi usada para debelar um surto de meningite no Brasil. Morreram, naquele ano, sem que a população fosse avisada, 2575 pessoas em São Paulo e 305 no Rio de Janeiro”.*<sup>62</sup>

O governo tinha o poder de amordaçar a imprensa. Para isso, se valia da censura e de seus muitos artifícios, como multas, cassações e fechamento de veículos, silenciando qualquer atitude que o regime considerasse perigoso ou suspeito. Em junho de 1970, o então diretor do jornal *O Estado de São Paulo*, Júlio de Mesquita Neto, falou sobre o tema “*Censura e Liberdade de Imprensa*” durante a 11ª Semana de Estudos de Jornalismo, realizada na Escola de Comunicações e Artes da USP:

*Se o sr. lê O Estado de S. Paulo, sabe que o jornal vem sendo editado praticamente sob protesto. Desde o dia 13 de dezembro de 1968 que não publicamos nosso primeiro editorial. Não comentamos matéria política por não dispormos de liberdade suficiente para dizer o que pensamos. [...] A verdade é que há uma censura e que essa censura freqüentemente não permite divulgação de uma série de fatos. Temos de agir nesse contexto. Publicamos o que, dentro do possível, podemos, e chegamos ao ponto de ter edições apreendidas na boca da rotativa.*<sup>63</sup>

Contudo, os meios de comunicação como a Revista Veja e o jornal O Estado de São Paulo usavam de subterfúgios para preencher as lacunas deixadas pelos textos censurados – tornou-se comum, neste período, a publicação de receitas culinárias ou poemas de Camões. Mas a imprensa não era a única a sofrer sanções. Além dela, toda e qualquer obra artística passava pelo julgamento dos censores antes de chegar ao público. A arte, como forma de manifestação do pensamento, sempre foi e em qualquer ocasião será considerada uma arma perigosa, principalmente por regimes autoritários, não abertos às críticas. E a manifestação artística que foi a mais perseguida pelos

---

<sup>62</sup> “A CENSURA” em *Veja*, São Paulo, 26-12-1979, p.30.

<sup>63</sup> MESQUITA NETO, Júlio de. In: *Nosso século: 1960-1980*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p.56. v.5.

governantes militares era a música, que tinha maior poder de atingir a consciência do público, de falar às massas estudantis que freqüentavam os festivais.

*É de se imaginar, portanto, que num quadro assim as artes tenham sofrido muito – e, dentre elas, a que mais atingia a consciência do público e a massa estudantil naquele momento, estimulada pela repercussão dos festivais e alavancada pela presença de uma nova geração de compositores/ universitários na indústria fonográfica, era exatamente a música popular.<sup>64</sup>*

Os músicos, como não tinham o intuito de recitar Camões cada vez que sua obra era silenciada, passaram a especializar-se em um importante tropo lingüístico – a metáfora.

*Há uma enorme produção dos anos 70 e 80 metaforizada por inteiro. Autores como Chico Buarque e Paulo César Pinheiro, para citar apenas dois, tornaram-se exímios cultores da metáfora. O que o verso dizia não era exatamente o que o verso dizia.<sup>65</sup>*

Outros mecanismos, além da metáfora, eram utilizados na tentativa de burlar a censura – a invenção de palavras, a inserção de ruídos e barulhos, todos os meios encontrados tornaram possíveis a necessidade de comunicar uma idéia, um fato, um pensamento. Dizia-se uma frase com palavras que queriam dizer outra coisa. É o que o sociólogo Gilberto Vasconcellos chamou de “linguagem da fresta”:

*“O importante é saber como pronunciar; daí a necessidade do olho a fresta da MPB. Contudo, não basta somente retina. Além de depositar certa confiança na argúcia do ouvido musical, a metáfora da fresta contém uma aporia: restam ainda os percalços objetivos da decodificação”.<sup>66</sup>*

---

<sup>64</sup> MOURA, Roberto M. *A censura e a música popular no Brasil*. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.br>>. Acesso em: 25 maio 2007. p.3.

<sup>65</sup> MOURA, Roberto M. *A censura e a música popular no Brasil*. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.br>>. Acesso em: 25 maio 2007. p.3.

<sup>66</sup> VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977. p. 72.

Era preciso ler nas entrelinhas, ler no não dito, no que estava implícito na canção. Havia também os compositores que escreviam suas letras a partir de um ideal deslocado no tempo e no espaço. Estes se encaixam em um termo conhecido por “desbundar”, que significa perder o autodomínio; perder a compostura, o comedimento. Quem era jovem no Brasil, nas décadas de 60 e 70, tinha motivos de sobra para “desbundar”<sup>67</sup> – acompanhar a possibilidade de sonhar com uma vida diferente daquela que se vivia cotidianamente, esquecer a repressão política e o estado sem direito instaurado pela ditadura militar, já que nos anos 70, a América Latina era um antro de ditaduras por todos os lados. Idealizar novos caminhos fazia parte da estética contracultural da época.

*“Os cabelos cresciam, as barbas ficavam compridas, as idéias cada vez mais radicais, as artes plásticas se misturavam a performances ou instalações, o sexo virava amor livre e a humanidade até pensava que podia ser feliz. Nas principais cidades brasileiras, a cena underground se expandia em lojas alternativas, restaurantes macrobióticos, espetáculos sem horário para terminar, grupos adeptos de filosofia oriental, políticas pessoais de liberação do corpo, artesanato com criatividade e, enfim, uma enorme solidariedade pairando no ar”.*<sup>68</sup>

Seja qual for a alternativa, os compositores buscavam continuar seu trabalho, e a censura interferia em suas criações. O cenário musical após o AI5 tornou-se complicado. Artistas eram forçados ao exílio, ou optavam por viver fora do país. Em uma entrevista dada à revista Veja, Chico Buarque comenta a influência coercitiva que a censura exercia sobre seu trabalho:

*“É claro que já cheguei à autocensura. Mas, dentro deste limite que já me coloquei, eu acho que ainda tenho campo para fazer este negócio. Este tipo de música que tenho feito, que para mim é coisa nova, é a razão de eu fazer um disco novo. Elas estão dentro de*

---

<sup>67</sup> GARCIA, Eduardo Amorim. *Canto curtido: a MPB nos anos 70*. Revista do Brasil, n. 4, p.60-80, [s.d.]

<sup>68</sup> LOGULLO, Eduardo. 1972. Disponível em: < <http://www.galcosta.com.br/> >. Acesso em: 28 de mar. 2007.



*limites que, eu acho, no espírito da censura, podem passar. Agora, se eles me fizerem recuar mais, eu paro”.*<sup>69</sup>

Mas não parou. Chico Buarque foi perseguido de tal maneira que os censores nem perdiam tempo analisando a obra do artista. Bastava sua assinatura para que a música fosse censurada. Tal situação obrigou-o a criar um pseudônimo. Em 1984, Julinho da Adelaide surgia no cenário musical brasileiro assinalando obras como *Acorda amor, Milagre Brasileiro e Jorge Maravilha*.

Os artistas faziam tal esforço para driblar a censura com o intuito simples de, não apenas do direito à livre expressão, mas também para manterem-se no mercado. Ao que parece, a censura fazia esforços para inviabilizar as carreiras de alguns artistas considerados subversivos.

Com alguns, os militares foram vitoriosos. Como exemplos, podemos citar Sirlan, Sidney Miller, Taiguara e Geraldo Vandré. Homens que tiveram suas obras apagadas devido ação de censura. Muito diferente do que aconteceu com Chico Buarque que, mesmo tendo de se isolar na Itália, mesmo tendo as músicas e peças teatrais proibidas, deu continuidade à sua trajetória artística.

A dramaturgia de Chico Buarque inicia-se em 1968, com a peça *Roda Viva*, passando por *Calabar*, escrita em 1973; *Gota d'Água*, de 1975; e em 1978, é encenada a *Ópera do Malandro*. Todas as peças sofreram repreensões impostas pelo regime ditatorial. *Roda Viva* teve uma desaprovação mais dura, já que foi proibida e seus atores e diretores foram espancados:

*“A Companhia acabou sendo alvo do CCC (Comando de Caça aos Comunistas), tanto na temporada paulista quanto em Porto Alegre: cenários foram destruídos e atores espancados. Roda Viva acabou sendo proibida de ser encenada em todo o território nacional.”*<sup>70</sup>

Chico Buarque escreveu suas obras dramáticas em um momento significativo, quando a produção literária tomava para si uma função de resistência ao autoritarismo

---

<sup>69</sup> BUARQUE, Chico. *Revista Veja*, 1971. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 20 mar. 2005.

<sup>70</sup> MACIEL, Diógenes André Vieira. O teatro de Chico Buarque. In: FERNANDES, Rinaldo de. *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p.233.

ditatorial e a crítica a este poder despótico. A *Ópera do Malandro* teve um destino menos trágico. Foi proibida no ano de seu lançamento e liberada para encenação no ano seguinte. Obviamente que o enfoque, as concepções estéticas e o momento político (dez anos separam *Roda Viva* da *Ópera do Malandro*) são bastante distintos entre as duas obras.

Primeiramente, a *Ópera do Malandro* foi produzida em 1978, um momento em que os militares, gradativamente, promoviam a abertura política. Havia um abrandamento na vigilância que o governo promovia à produção artística. Já *Roda Viva* foi encenada um ano após o Ato Institucional N° 5, de 1968, que deu ao regime militar poderes absolutos e as primeiras conseqüências foram o fechamento do congresso e a cassação das liberdades individuais da população. O AI5, como até hoje é chamado, fortaleceu a chamada “linha dura” do regime.

*“o AI-5 impôs à imprensa a mais brutal censura da história do Brasil. Absolutamente, nada que “ofendesse” o governo podia ser noticiado. A partir daí a violência tornou-se um método de dominação. Todos os jornais, inclusive os que apoiaram o golpe, foram censurados e alguns de seus diretores presos.”<sup>71</sup>*

O texto de *Roda Viva* não foi o principal alvo das proibições. Foi considerado secundário frente à produção extremamente agressiva, com elementos vanguardistas, de José Celso Martinez Correa, o *Zé Celso*.<sup>72</sup> A produção levou o conceito de valorizar a participação do espectador ao extremo, a ponto de chocar o público – em dado momento da peça, estudantes que encenavam um protesto eram espancados pela polícia, que entrava em cena com intuito de conter a manifestação. Membros da platéia eram agredidos e o objetivo era estimular a mudança de comportamento do público, fazendo-os sentir na própria pele os horrores da perseguição política para que estes abandonassem suas posturas passivas em relação à situação vigente no país. Agressivo demais para o crivo dos censores da ditadura.

Na *Ópera do Malandro*, há uma leveza bem mais aceita, comparado à *Roda Viva*. Nada choca a platéia, exceto algumas palavras consideradas de baixo calão que

---

<sup>71</sup> CHIAVENATO, Júlio José. *O Golpe de 64 e a ditadura militar*. 3 ed. São Paulo: Moderna, 1994. p.74

<sup>72</sup> MACIEL, Diógenes André Vieira. Op cit. p.233.

eram faladas ou cantadas. Antônio Cândido faz uma análise muito expressiva sobre a presença de uma linguagem considerada baixa, chula, repleta de palavrões na literatura da década de 70:

*“Não se cogita mais de produzir (nem de usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o Impacto, Produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar o leitor nem suscitar contemplação, mas causar choque.”*

73

*Roda Viva* e *Ópera do Malandro*, apesar de terem sido produzidas no período ditatorial brasileiro, abordam de maneiras muito distintas a realidade deste período. Enquanto *Roda Viva* faz críticas à fabricação de ídolos, característica típica da indústria cultural,<sup>74</sup> a *Ópera do Malandro* também critica a indústria cultural através da figura de João Alegre, representante da classe artística brasileira que, ao final da peça aparentemente se vende para o mercado. Para a indústria cultural, o interesse comercial necessita de um público massificado com características criadas pelas instituições que produzem e difundem as mensagens.<sup>75</sup>

Apesar de a *Ópera do Malandro* fazer críticas ao período histórico em que foi produzida, ou seja, de ser uma peça que represente a realidade histórica da década de 70, sua realidade histórica ficcional é ambientada na década de 40, no Rio de Janeiro. Esse distanciamento épico era um recurso dramático utilizado por muitos autores na dramaturgia e na literatura brasileira da década de 70, como uma forma de driblar a censura e fugir das circunstâncias a que seus trabalhos eram submetidos. A imagem de Getúlio Vargas aparece na capa do livro publicado em 1978, dividindo o espaço de uma nota de dólar junto com a imagem do malandro carioca. Essa imagem representa a

---

<sup>73</sup> CÂNDIDO, Antônio, 1981 apud: PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EDUFSCar; Mercado das Letras, 1996.

<sup>74</sup> Indústria Cultural é um termo cunhado pelos filósofos e sociólogos alemães Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), membros da Escola de Frankfurt. O termo aparece no capítulo Kulturindustrie - na obra *Dialética do Esclarecimento*, de 1947. Neste capítulo os autores analisam a produção e a função da cultura no capitalismo e criaram o conceito de *Indústria Cultural* para definir a conversão da cultura em mercadoria. ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

<sup>75</sup> PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EDUFSCar; Mercado das Letras, 1996.

mudança pela qual a sociedade brasileira passa e, conseqüentemente, as transformações impingidas ao malandro tradicional. Ter na mesma figura a imagem de um presidente relacionada com a imagem de um personagem marginalizado na sociedade demonstra que a malandragem faz parte do que é oficial no país. A nota de dólar representa a abertura do mercado nacional ao capital estrangeiro, e a enorme influência que a supremacia estadunidense passará a ter na economia e na arte brasileira.

O enredo da *Ópera do Malandro* também traz como tema a dominação exercida pela supremacia econômica e cultural dos Estados Unidos. O cenário nacional é invadido pelos produtos estadunidenses a partir dos contrabandos do personagem Max Overseas. A crescente industrialização é simbolizada, na peça, pelo náilon – contrabandeado por Max Overseas e muito utilizado pelas prostitutas de Duran. Ao final da peça temos o *Epílogo Ditoso*, momento em que os personagens cantam e se rendem às vitórias do capital estrangeiro e dos produtos importados. Fica evidenciada, no *Epílogo Ditoso*, a comercialização e a produção industrial do náilon, a abertura do mercado brasileiro aos produtos importados e também a abertura dos bancos ao capital estrangeiro. A obra de Chico Buarque critica através das relações de trabalho impostas por Duran às prostitutas, que passam a ter um valor de mercado em detrimento de seu valor humano, o que Roberto Scharwz denominou de “*racionalidade desumana*”,<sup>76</sup> que é criticada na peça por meio da ação dos personagens de valorizar aquilo que tem valor comercial em detrimento da dignidade humana. É uma racionalidade capitalista que em nada observa os valores humanos.

Mas não é somente aos novos modos de produção capitalista que a crítica da *Ópera do Malandro* era dirigida. Usando o recurso do distanciamento épico, Chico Buarque dirige sua indignação social à política do *milagre econômico*, praticada pelos militares usando uma ambigüidade presente no governo de Getúlio Vargas – chamado de “pai dos pobres”, mas considerado, segundo ditado popular da época, de “mãe dos ricos”.<sup>77</sup> A imagem da capa do livro, justapondo a figura de Getúlio com a figura do malandro, retrata uma crítica ao governo militar da década de 70, que se coloca como tutor dos interesses de toda uma nação, mas que tem práticas políticas e econômicas que garantem o direito de alguns poucos privilegiados.

---

<sup>76</sup> SCHARWZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5 ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p.55.

<sup>77</sup> NEVES, Lucília de Almeida. *Getúlio: mito, história e ficção*. Revista Art Cultura. v.7. jan-jun. 2005. p. 207-211.

O *Epílogo Ditoso* retrata um clima festeiro, repleto de entusiasmo com as novidades vindas do exterior e carregado de fascínio com a nova economia. Todos os personagens são contagiados por esse êxtase, mas somente a elite sairá beneficiada. Porém, o contingente populacional mais pobre não deixa de ser iludido pelas ações da economia capitalista. Nas óperas finais, cantadas no *Epílogo Ditoso*, vemos a adesão dos capangas de Max Overseas a essa nova ordem, quando cantam:

*“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.”*<sup>78</sup>

As prostitutas de Duran também se rendem às novas relações impostas pelo mercado:

*“Vamos participar  
Dessa evolução  
Vamos todas entrar  
Na linha de produção  
Vamos abandonar  
O sexo artesanal  
Vamos todas amar  
Em escala industrial.”*<sup>79</sup>

Há então, por trás de toda a festa apresentada no *Epílogo Ditoso*, uma grande ironia ao discurso de desenvolvimento do país. Esta característica é analisada por Arturo Gouveia, em *A Malandragem Estrutural*:

---

<sup>78</sup> BUARQUE, Chico. Op.cit. p.183.

<sup>79</sup> BUARQUE, Chico. Op.cit. p.187-189.

*“O sentimento final de magia, de felicidade de todos, de exaltação de que “reina a paz no meu país” é a crítica à imbecilização das massas pela propaganda nacionalista da ditadura militar”.*<sup>80</sup>

Ao contrário do que possa parecer, a ópera do *Epílogo Ditoso* não é uma ironia ao Estado Novo, e sim, um grande deboche do discurso de progresso nacional proclamado pelos militares nas décadas de 60 e 70. Lembremos que o alvo da indignação social de Chico Buarque e de sua crítica é a postura política e econômica imposta pela ditadura militar, e que o estado novo é utilizado por Chico Buarque como recurso distanciamento épico e como alegoria de um poder corrompido.

Além da relação com os acontecimentos políticos de seu tempo, a *Ópera do Malandro* apresenta uma relação muito estreita com a estética modernista. Lembremos que Chico Buarque se baseou em outras duas peças, uma inglesa e outra alemã, para escrever a sua ópera e fazer sua crítica às mudanças que ocorriam na sociedade brasileira – uma característica antropofágica que estava em sintonia com as vanguardas modernistas. Tal experiência antropofágica pode muito bem ser explicada pelo uso de diversos gêneros musicais. Segundo Arturo Gouveia, estes gêneros são:

*“[...] retirados da tradição e recriados, imbuídos de conteúdos críticos e acréscimos de vozes (masculinas e femininas, individuais e coletivas, ora separadas, ora misturadas em uma mesma realização) e instrumentos, o que aumenta consideravelmente a percepção da complexidade da obra”.*<sup>81</sup>

Chico Buarque retoma as duas óperas anteriores, de John Gay e Bertolt Brecht, e na sua recriação emprega valores específicos de nossa cultura, além de colocar em questão problemas políticos, econômicos e sociais que fazem parte da nossa realidade, construindo o personagem principal em torno da figura de João Alegre, que é o típico malandro brasileiro. Dessa maneira, Chico Buarque mantém em sua ópera estreitas ligações com a estética proposta pela vanguarda modernista, ao valorizar temas

---

<sup>80</sup> GOUVEIA, Arturo. A malandragem estrutural. In: FERNANDES, Rinaldo de. *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p.201.

<sup>81</sup> GOUVEIA, Arturo. Op.cit. p.197.

nacionais e enfatizar elementos característicos da cultura brasileira.<sup>82</sup> A composição da *Ópera do Malandro* não se trata de reescrever elementos apropriados das óperas de Gay e Brecht. Trata-se de transformar as óperas anteriores em uma obra de arte dramática diferente, única e muito brasileira. Os personagens, mesmo que mantenham semelhanças com os das óperas de Gay e Brecht, como Chaves é o chefe de polícia e Max é o chefe dos bandidos, estão inseridos e adequados ao cenário político brasileiro e suas ações se desenvolvem dentro destas características. As prostitutas, por exemplo, realizam sua passeata reivindicando melhores condições de trabalho no dia primeiro de maio, data muito explorada pela propaganda ideológica de Getúlio Vargas para a valorização do trabalhador brasileiro. O malandro, neste contexto, fica daquilo que é oficialmente projetado para a sociedade.

Mas quem é o malandro na *Ópera do Malandro*? Se formos pensar na malandragem institucionalizada, profissionalizada, os malandros da *Ópera do Malandro* são vários – Max, Duran, Vitória, Chaves, Teresinha, Lúcia e Geni. Agora, se formos pensar na malandragem tradicional da lapa, do morro e do subúrbio carioca, este malandro é João Alegre, nome criado a partir do autor da *Ópera dos Mendigos*, John Gay. Em uma clara homenagem ao dramaturgo inglês, Chico Buarque coloca João Alegre como personagem/autor-fictício da sua ópera, em uma estrutura conhecida nas artes em geral como *mise-en-abîme*, termo em francês que significa *cair no abismo*. Na pintura, um exemplo seriam os quadros que possuem dentro de si uma cópia do seu próprio quadro. Na *Ópera do Malandro*, temos a ópera de João Alegre dentro da ópera de Chico Buarque.

É João Alegre quem propõe a crítica em relação a situação do artista nacional, assumindo uma postura de indignação a favor dos marginalizados. É ele quem abre a peça apresentando a situação da malandragem instituída na sociedade, mas o malandro tradicional sofrendo todas as penas; é ele quem tira o teatro da representação formal ao estilo de Brecht, assumindo a passeata; é ele quem fecha o espetáculo, cantando a morte da malandragem tradicional. João Alegre corresponde na *Ópera do Malandro* ao papel de John Gay na *Ópera dos Mendigos*, que faz críticas ao contexto sócio-político da Inglaterra do século XIX. Chico Buarque, com João alegre, faz uma original recriação de intertextualidade nos moldes estéticos da vanguarda modernista:

---

<sup>82</sup> GOUVEIA, Arturo. Op.cit. p.202.

*“João Alegre, criado a partir do autor histórico John Gay, é outro personagem que revela o trabalho de contextualização na recriação intertextual. John Gay é o autor da Ópera dos Mendigos, João Alegre é o autor fictício da Ópera do malandro, ou seja, é o personagem/autor fictício, criado por Chico Buarque. Essa apropriação e transformação podem ser consideradas como características das Vanguardas modernistas. Lembremo-nos de Tarsila do Amaral que, utilizando a técnica do cubismo em seus quadros, aprendida na França, soube dar-lhe características temáticas bem nacionais, explorando a nossa cultura.”*<sup>83</sup>

Modernista também é o uso das canções na *Ópera do Malandro*, já que são diversos os gêneros musicais utilizados na obra. Cada uma das canções apresenta desdobramentos do enredo, enriquecendo detalhes dos personagens que não são explicitados no texto teatral. Essa característica de fragmentação da obra, separando o texto falado do texto cantado, é uma característica que Chico Buarque trouxe das óperas anteriores, mas também uma característica marcante da literatura da década de 70:

*“[...] a tendência alegórica dessa narrativa [da década de 70] indica que há um elemento importante a ser observado: só através do caos aparente, da fragmentação, da acumulação de elementos, da fusão de gêneros, a literatura conseguiu apresentar uma imagem da totalidade do mundo referencial completamente caótico e estilhaçado.”*<sup>84</sup>

Podemos ilustrar a característica da fragmentação com a canção da personagem Teresinha, que recebe título homônimo à personagem:

*“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.*

---

<sup>83</sup> GARCIA, Valéria Cristina Gomes. Op cit. p.27.

<sup>84</sup> PELLEGRINI, Tânia. Op.cit. p.27.



*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 posseiro, dentro do meu coração”.<sup>85</sup>*

O texto teatral apresenta Teresinha como uma mulher segura de seus atos, que age racionalmente e com uma vocação comercial que a faz acreditar que os negócios de seu marido, Max Overseas, são um meio de rápido enriquecimento. Porém, a canção mostra uma Teresinha frágil em relação as suas três experiências amorosas. O primeiro amor de sua vida lhe assustou por nada lhe negar. O segundo é recusado por nada lhe oferecer. O terceiro, este sugerido no contexto da peça como Max Overseas, é um homem misterioso que nada promete à Teresinha, mas aos poucos, “*como um posseiro*”, vai tomando conta da sua vida antes que ela tenha qualquer tipo de reação. A canção nos mostra uma Teresinha muito diferente daquela que enfrenta a vontade de seus pais, que é forte e decidida na realização de seus planos. Quando Max é preso, Teresinha é quem toma conta dos negócios e passa a dar ordens aos capangas de seu marido, mostrando sua frieza capitalista ao cuidar dos papéis que colocam a empresa criada por ela – a Maxtertext - na legalidade. A melodia da canção, uma paráfrase da música do folclore infantil *Teresinha de Jesus*, contribui para a construção do aspecto frágil e inocente da personagem. A estrutura da canção, baseada na estrutura da cantiga de roda – redondilhas com rimas alternadas e um tom lírico – reforça a idéia de que Chico Buarque bebeu em fontes da estética modernista, já que buscou uma construção de sua arte através de elementos do folclore nacional. Expor aspectos da personagem

---

<sup>85</sup> BUARQUE, Chico. Op.cit. p.83-84.

que não estão presentes no texto por meio da canção é uma característica da influência de Brecht na *Ópera do Malandro*.

Ao afirmarmos que a *Ópera do Malandro* tem relações estéticas com as vanguardas modernistas, devemos exemplificar de maneira sucinta alguns elementos do modernismo presentes na obra. Segundo Arturo Gouveia, o uso de gêneros musicais diversos demonstra que a obra foi composta sob uma concepção de experimentalismo:

“[...] o uso abundante e versátil de diversos gêneros musicais aprofunda esse caráter experimental da peça e filia a poética de Chico Buarque a alguns aspectos das vanguardas históricas.”<sup>86</sup>

O livro publicado em 1978 com o enredo e as canções da peça tem a seguinte ordem seqüencial - um samba de breque (“*O Malandro*”); um bolero (“*Viver do Amor*”); um tango (“*Tango do Covil*”); um chorinho com samba de breque (“*Doze Anos*”); um mambo (“*Casamento dos Pequenos Burgueses*”); uma cantiga de roda (“*Terezinha*”); uma marcha (“*Sempre em Frente*”); outro samba (“*Homenagem ao Malandro*”); um samba-canção (“*Folhetim*”); uma canção em ritmo de fox-trot (“*Ai se Eles me Pegam Agora*”); um xaxado com forró (“*Se eu Fosse teu Patrão*”); um bolero (“*O Meu Amor*”), apresentado em dueto por Terezinha e Lúcia; uma música que mistura elementos do fado com aspectos da música espanhola (“*Geni e o Zepelim*”); uma canção lírica (“*Pedaço de Mim*”); e uma bricolagem, ou um mosaico de trechos de óperas italianas tradicionais, compondo a ópera do *Epílogo Ditoso*, que segundo Valéria Cristina Gomes Garcia, é o momento em que a *Ópera do Malandro* atinge o “*auge da antropofagia*”.<sup>87</sup>

Como já foi dito anteriormente, a *Ópera do Malandro* retrata o período histórico em que foi produzida e suas problemáticas estão relacionadas às mudanças provocadas na sociedade brasileira com o desenvolvimento do capitalismo. Este processo de capitalização e industrialização, quando ocorre em um país subdesenvolvido e atrasado tecnologicamente em relação às grandes metrópoles mundiais, caso do Brasil, faz com

---

<sup>86</sup> GOUVEIA, Arturo. Op.cit. p.197.

<sup>87</sup> GARCIA, Valéria Cristina Gomes. Op cit. p.30.

que possa haver mudanças na sociedade. A *Ópera do Malandro*, além de buscar elementos que nos identifique como nação, explora nossos problemas e nossas contradições e aponta nossa dependência cultural e econômica em relação às grandes potências mundiais. João Alegre, quando passa a ser valorizado como autor nacional, tem no final de sua obra um apanhado de óperas tradicionais italianas:

*“[...] o desfecho de sua obra é um aglomerado de paródias da cultura estrangeira – principalmente da européia clássica – para demonstrar, talvez, que o brasileiro, mesmo quando cria, está subordinado a uma outra cultura dominante.”*<sup>88</sup>

Chico Buarque se apropria da melodia de árias de óperas tradicionais e faz paródias, construindo a estrutura da ópera do *Epílogo Ditoso*. Dessa forma, ele não apenas ironiza o gosto da nova burguesia capitalista que surge no Brasil, como também faz um trabalho de remontagem com as características modernistas. Essa burguesia nascente no Brasil, com predileção pela arte estrangeira, principalmente da Europa e dos Estados Unidos será alvo das críticas de Chico Buarque. A crítica à preferência da burguesia por musicais estrangeiros pode ser encontrada logo no prólogo da *Ópera do Malandro*, quando o produtor diz:

*“E a nossa companhia chegou a conclusão que é chegada a hora e a vez do autor nacional, este profissional sempre às voltas com intrincados problemas que o impedem de se comunicar mais amiúde com seus conterrâneos e, não raro, de viver dignamente do ofício que um dia resolveu abraçar.”*<sup>89</sup>

Se o autor nacional não está conseguindo se comunicar com pessoas de seu próprio país, significa que sua arte não está sendo apreciada e valorizada. E João Alegre é um artista brasileiro. Malandro, autor-fictício e artista desvalorizado devido a invasão da cultura estadunidense na cultura nacional, seu percurso dentro da peça é de grande importância para compreendermos as críticas à exploração do povo pela nova ordem capitalista e também às mudanças que ocorrem na sociedade, transformando o malandro tradicional em criminoso, devido ao surgimento de uma malandragem profissional,

---

<sup>88</sup> GARCIA, Valéria Cristina Gomes. Op.cit. p.30.

<sup>89</sup> BUARQUE, Chico. Op.cit. p.19.

estrutural e institucionalizada. A primeira canção da peça, no prólogo *O Malandro*, João Alegre canta uma seqüência de acontecimentos desencadeados por um ato da típica malandragem:

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

*O garçom / No prejuízo  
Sem sorriso / Sem freguês  
De passagem / Pela caixa  
Dá uma baixa / No português*

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

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

*O usineiro / Nessa luta  
Grita (ponte que o partiu)  
Não é idiota / Trunca a nota  
Leso 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 arrego / 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.”<sup>90</sup>*

A letra da música descreve um círculo vicioso em que a pequena malandragem se vê rodeada de personagens que, para atingir facilmente os objetivos traçados, envolvem-se em um jogo de oportunismo e aproveitamento das circunstâncias. A canção demonstra então que não apenas o malandro comum vive no mundo das fraudes e da esperteza oportuna, mas toda uma sociedade que vive tentando se dar bem a qualquer custo. No texto *O prazer da influência: John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque de Hollanda*, Leopoldo M. Bernucci analisa o papel da pequena malandragem, ou seja, o pequeno contraventor às voltas com uma sociedade envolvida em um jogo de ações recíprocas de ilegalidades:

*“Na canção "O Malandro," não é apenas o malandro quem vive na malandragem, mas toda a sua corte: o garçom, o dono do bar,*

---

<sup>90</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.21-23.

*o distribuidor, o usineiro, o carregador e até o governo (Banco do Brasil). Assim a peça particulariza não só uma situação individual, mas ainda a de toda uma sociedade culminando na representação do geral. Portanto, agora, será o "nós-vivemos-num-país-de-malandros", e entenda-se, aquele no qual também estamos incluídos, o que terá vigência."*<sup>91</sup>

Após o prólogo, João Alegre sai de cena e somente reaparece entre o primeiro e o segundo ato e no final da peça. Encontramos na primeira cena uma conversa de telefone entre Duran e Chaves. O primeiro cobra uma dívida do chefe de polícia e a conversa nos dá a entender que o assunto são prostitutas indicadas por Chaves. Na primeira frase já se pode notar uma crítica a hipocrisia da burguesia:

*"É isso mesmo, tem que dar um basta nessa malandragem! No dia em que todo brasileiro trabalhar o que eu trabalho, acaba a miséria".*<sup>92</sup>

Esta última frase é dita pelo personagem Duran, destacando a ética do trabalho do Estado Novo, que apregoava a máxima que diz que apenas o trabalho dá dignidade ao ser humano. A malandragem é vista de forma pejorativa, já que Duran se mostra, cinicamente, como trabalhador modelo. O trabalho é valorizado e apresentado como única solução para o país. Duran é hipócrita em sua afirmação, já que sua atividade explora a miséria alheia para seu enriquecimento pessoal. Não é a toa que Chico Buarque ambientaliza sua Ópera neste período. Além de um distanciamento épico se fazer necessário, devido às críticas feitas pela peça serem direcionadas a um regime político que não as aceita, existem critérios pré-estabelecidos para que se escolhesse a era Vargas como pano de fundo da montagem. É preciso ficar atento e buscar perceber o que a década de 40 tem a dizer para o Brasil de 1978.

A ditadura de Getúlio Vargas, que teve fim em 1945, promoveu a abertura do mercado nacional ao investimento estrangeiro. O país passa a ganhar uma coloração de modernidade, com muitos produtos sendo importados dos Estados Unidos. Inerente aos manufaturados estadunidenses vem um estilo comportamental que vira moda no país. A

---

<sup>91</sup> BERNUCCI, Leopoldo M.. **O Prazer Da Influência: John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque de Hollanda.** In : *Latin American Theatre Review*, Colorado, 1994. p. 32.

<sup>92</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.27.

Europa ainda não havia se reestruturado da destruição causada pela 2ª Guerra Mundial e os Estados Unidos estava em um período de grande expansão da sua indústria.

Em 1964, com a deposição do presidente João Goulart pelos militares, foi instaurado um regime comandado pelos militares, que duraria 20 anos. E novamente os Estados Unidos encontra-se em um período de expansão, se valendo do fascínio de sua tecnologia, de seu poderio econômico e da grande abrangência da sua indústria cultural para conquistar novos mercados e conter o avanço do socialismo. Seu objetivo colonialista, imperialista é colocado sob uma roupagem de modernidade tecnológica.

Portanto não é difícil supor que a malandragem saia desta difícil situação com uma diferente roupagem. A realidade da década de 70 é criticada por Chico Buarque pela sua reverência ao modo de vida estadunidense, pela sujeição ao *American Way of Life*:

“A velocidade, a simultaneidade, a valorização de um ritmo de vida intenso, os novos espaços urbanos — aqui, o americanismo tem sido também uma estética. Largas avenidas, edifícios, automóveis, a idéia de limpeza associada ao moderno. Velhas cidades coloniais de rara beleza demolidas sem remorso, como que para apagar a presença constrangedora da memória social. A pirataria do capital imobiliário que destruiu a arquitetura de nossas principais cidades contou com nosso compassivo silêncio, às vezes até entusiasmados por sua substituição pelas novas ascéticas fachadas, tão desejadas em segredo quanto a esperança fantasista do esbranquiçamento racial”.<sup>93</sup>

Diante desta realidade, a malandragem perde a autenticidade de seus valores primevos. Autenticidade devorada pela ânsia de uma modernidade capitalista que anuncia antecipadamente os estragos sociais que causará. O malandro agora é um homem de negócios, empresário, executivo ambicioso ou industrial. A malandragem anda solta pelo país, mas agora ela usa de trâmites burocráticos para cumprir seu papel. O Malandro não mais é o sambista da Lapa, boêmio e vadio. Este ficou preso à imaginação, ao romance, ao folclore. E esta malandragem perde seus valores devido às novas relações surgidas com o capitalismo.

O novo modo de vida capitalista trouxe uma grande transformação nas relações entre os seres humanos – A mudança na relação entre patrão e empregado. As relações

---

<sup>93</sup> VIANNA, Luiz Werneck. In: BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. Op.cit. p.05

de trabalho pré-capitalistas tinham configurações muito diferentes, baseadas na servidão e na ausência de mobilidade social. Mas com as revoluções burguesas – principalmente a Revolução Francesa e a Revolução Industrial – provocando transformações nas formas de produção e as relações políticas e econômicas, surgem novas formas de relacionamento entre patrão e empregado: o advento do assalariado. Através do seu trabalho, teoricamente o assalariado pode vislumbrar uma ascensão social, pois recebe pelo seu trabalho e pode se empenhar, dedicar-se a ele para atingir seus anseios:

*“[...] a economia capitalista era, e só podia ser, mundial. Esta feição global acentuou-se continuamente no decorrer do século XIX, à medida que estendia suas operações a partes cada vez mais remotas do planeta e transformava todas as regiões cada vez mais profundamente. Ademais, essa economia não reconhecia fronteiras, pois funcionava melhor quando nada interferia no livre movimento dos fatores de produção. Assim, o capitalismo, além de internacional na prática, era internacional na teoria. O ideal dos seus teóricos era uma divisão internacional do trabalho que garantisse o crescimento máximo da economia.”<sup>94</sup>*

*“[...] Então, o fato maior do século XIX é a criação de uma economia global única, que atinge progressivamente as mais remotas paragens do mundo, uma rede cada vez mais densa de transações econômicas, comunicações e movimentos de bens, dinheiro e pessoas[...].”<sup>95</sup>*

O capitalismo não apenas mudou as relações de trabalho e sim, toda e qualquer forma de relação travada entre os seres humanos e destes com a natureza. O capitalismo transformou as relações do homem com ele mesmo e com o mundo.

Na *Ópera do Malandro*, as novas relações de trabalho estão representadas por Duran e sua esposa, Dona Vitória. Duran é um rufião que, dentro das normas da lei trabalhista, contrata prostitutas para trabalhar em suas casas noturnas. Significa então que as mulheres são contratadas por Duran sob um acordo pré-estabelecido, com carteira assinada, além dos direitos e deveres serem garantidos pelas leis trabalhistas, que começaram a ser fundamentadas durante a Era Vargas. Dóris Pelanca, Fichinha,

---

<sup>94</sup> HOBBSBAWN, Eric J. *A era dos impérios: 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p.66.

<sup>95</sup> HOBBSBAWN, Eric J. Op cit. p.95.



Dorinha Tubão, Shirley Paquete, Jussara Pé de Anjo e Mimi Bibelô são legalmente contratadas e recebem, com a função de torná-las mais atraentes, ajuda de custo para maquiagem e perfumaria, tornando-as assim melhor preparadas para os clientes. Duran, cujo nome indica ser ele um indivíduo “*durão*” no trato com suas “funcionárias” e outras pessoas em seu redor, trata seus empregados como um simples número estatístico, fazendo com que desapareça qualquer tipo de relação humana.

“... É, inspetor, a dívida tá em trinta contos e no dia primeiro passa a trinta e três. Hein? Tem nada demais, dez por cento ao mês. A inflação tá galopando aí fora... Abatimento? Sei. Bem, eu vou examinar com a maior boa vontade... Oliveira, Oliveira... Cremilda Pacheco de Oliveira? Celina, Conceição, Cremilda, é minha sim... Vulga Marli Sodoma, quarenta e um aninhos, hummmm... Atentado ao pudor, é? Olha, inspetor, sinceramente, eu não sei o que é que essa senhora ainda está fazendo aqui no meu fichário. O quê? Não, não me interessa. A imagem da minha empresa não pode ficar comprometida por causa duma Marli Sodoma! Não, já decidi. Nem por três vinténs. Aciona aí a Operação Faxina, tá bom? O quê? Mudou, é? Ha ha, essa é boa. Operação Detergente, como é que é mesmo? Sei... Elimina a gordura sem deixar vestígio? Ha ha ha, formidável, essa agora...”<sup>96</sup>

Duran não se vê como um malandro, apesar de sê-lo. Lembremos que na primeira cena da peça, ele diz que “*tem que dar um basta nessa malandragem! No dia em que todo brasileiro trabalhar o que eu trabalho, acaba a miséria*”.<sup>97</sup> Fica claro, na solução encontrada por ele para livrar-se da prostituta Marli Sodoma, que o negócio que ele dirige não é visto como um bordel, e sim como uma empresa. Obviamente que, numa relação impessoal entre empregador e empregado, a “operação faxina” é a saída encontrada para livrar-se da funcionária que lhe causa problemas. Podemos verificar em Sérgio Buarque de Holanda essa nova relação entre patrão e empregado que surge com o sistema de produção industrial:

---

<sup>96</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.27

<sup>97</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.27

*“foi o moderno sistema industrial que, separando os empregadores e empregados nos processos de manufatura e diferenciando cada vez mais suas funções, suprimiu a atmosfera de intimidade que reinava entre uns e outros e estimulou os antagonismos de classe. O novo regime tornava mais fácil, além disso, ao capitalista, explorar o trabalho de seus empregados, a troca de salários ínfimos”.*<sup>98</sup>

Dona Vitória, Esposa de Duran, tem a função de embelezar e instruir as meninas no uso dos variados acessórios. Estes tais acessórios são descontados da folha de pagamento das prostitutas. Em um trecho da peça, Chaves, o chefe de polícia, envia uma moça conhecida como Fichinha para trabalhar nas casas administradas por Duran. Nordestina, abandonada pelo noivo, Fichinha chega ao Rio de Janeiro em busca de oportunidades de trabalho. Duran a contrata, pois alega que houve comoção na história contada pela moça. Mas, para ser contratada com todos os direitos trabalhistas garantidos, fichinha é obrigada a pagar uma taxa:

*“FICHINHA:*

*Pagar? Eu não tenho nada. Me levaram até a bolsa.*

*DURAN:*

*Bem, assim também fica impraticável. Eu to querendo ajudar, mas assim... Você tem que fazer uns exames, tem que fazer tratamento nessa boca, enfim, só pra começar precisa importar um caixote de penicilina. E quem vai pagar? Tem graça... Ora... Vá lá, vá lá. Vou te dar um salvo conduto provisório pra entrar na ronda. Sobre cada dez mil-réis que você receber, a agência cobra cinco de comissão, certo? [...] E mais dez por cento pelos acessórios [...] ou você pensa que vai arranjar homem com essa carcaça que o diabo lhe deu? [...] Seios de paina, bunda de borracha, bota de sargento, avental de babá, hormônio, foliculina, gumex, pomada japonesa, vibradores, consoladores, chicotes, diafragmas laminados. Isto é ciência! E as minhas funcionárias entram com a arte!”*<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio, **Raízes do Brasil**, São Paulo, Companhia das Letras, 1995. p.142

<sup>99</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.32-33.

Fichinha consegue então fazer parte da “empresa” de Duran, porém, todos o gastos feitos com sua contratação serão descontados de sua folha de pagamento. Estas são as condições de contrato que Duran impunha às prostitutas, além de uma cláusula do contrato que garantia certo seguro à empresa, com letras muito pequenas que as prostitutas nunca conseguiam ler:

“DURAN:

*A cláusula quarenta e seis reza o seguinte: o locatário obriga-se a manter o imóvel em perfeito estado de conservação e higiene. O locador tem direito a imediata e integral indenização por quaisquer danos causados em sua propriedade, tais como os provocados por furto, roubo, saque, depredação, incêndio, terremoto, etc...”<sup>100</sup>*

Essa cláusula Duran apresenta às prostitutas após uma depredação do imóvel causada pelo bando de Max Overseas. São as condições de trabalho que Duran apresenta às suas funcionárias. Podemos partir das reflexões de Roberto DaMatta <sup>101</sup> para analisar estas relações de trabalho.

DaMatta, ao analisar o mito de Pedro Malasartes, fala que o contrato de trabalho é indicador de uma relação honesta entre empregado e empregador. Este contrato está presente nas relações entre Duran e as prostitutas, mas as condições que são apresentadas fazem com que, para as prostitutas, o contrato se torne impraticável. O acordo privilegia o lucro do patrão em detrimento dos direitos das empregadas. O salário recebido por elas é todo utilizado pelas cláusulas do contrato que antecipam os gastos com acessórios e o seguro da empresa. E mesmo lesadas em seus direitos, elas se submetem a essa condição, pois não lhe restam alternativas, já que o mercado está ao lado do dono do capital. Segundo DaMatta, há mais oferta de mão-de-obra barata do que demanda, o que faz com que o empregador utilize sua astúcia para explorar essa abundante oferta e angariar lucros. <sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.93.

<sup>101</sup> DAMATTA, Roberto. *Pedro Malasartes e os paradoxos da malandragem*. In: *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1979 p.260-301 e 305-334.

<sup>102</sup> DAMATTA, Roberto. *Op.cit.* p.287.

Duran é o novo malandro, capitalista e esperto o suficiente para se aproveitar das leis e explorar seus subordinados com objetivos claros de atingir maior receita. Está “*economicamente certo, mas moralmente errado*”.<sup>103</sup>

O termo “*moralmente*”, usado por DaMatta, nos sugere reflexões sobre as relações humanas e suas transformações ao longo da história. Se formos pensar nas relações que os seres humanos mantinham uns com os outros no feudalismo, encontramos uma noção de coletividade muito forte, sendo a noção de individualidade praticamente nula. Em uma sociedade feudal, pode-se falar em uma ética que está acima dos interesses particulares, servindo como um modelo para todos os indivíduos que integram a sociedade. Entretanto, quando falamos de uma moral capitalista e burguesa, os valores são totalmente diferentes. O individualismo é parte integrante dessa nova forma de pensar e de viver do mundo capitalista, marcada pela busca incessante do lucro. Somente o individualismo permite que um sujeito possa prejudicar outro, tendo como justificativa o seu enriquecimento em particular. O que DaMatta nos quer dizer com “*moralmente*” nada mais é que uma relativização de uma moralidade seguindo os interesses de um determinado momento. O certo e o errado, o bem e o mal passam a ser conceitos relativos, avaliados por aqueles que são os detentores do poder.

Essa é a relação em que podemos inserir Duran e suas prostitutas. O contrato entre eles é impessoal e feito mais para garantir os interesses do patrão do que os de suas funcionárias. Aos olhos do empregado, o contrato tem a aparência de um direito adquirido. O que o empregado não vê é que as cláusulas abusivas deste contrato fazem com que este pareça uma bela capa para um livro sem conteúdo, uma fachada para o abuso do patrão – a legalidade passa a ser um véu denso que esconde atrás de si toda a situação de exploração.

Para Duran, o objetivo principal é o lucro, que permitirá a ele ter uma vida burguesa luxuosa. Mesmo que esse lucro seja obtido pela exploração da força de trabalho alheia. Seu interesse não está no trabalhador como pessoa, e sim na pessoa como fonte rentável para seus negócios, como mero instrumento de enriquecimento de seu capital. Para auxiliá-lo na busca de seu objetivo, conta com amparo legal, já que na sociedade capitalista-burguesa, as leis parecem estar sempre ao lado do mais forte. Se analisarmos as ações de Duran do ponto de vista capitalista, veremos que está correto em seus atos, pois obtém seu lucro através dos meios legais. Entretanto, ao pensarmos

---

<sup>103</sup> DAMATTA, Roberto. Op.cit. p.287.

nas atitudes do proxeneta de um ponto de vista que valorize o ser humano, Duran demonstra cinismo e hipocrisia em suas ações, pois explora a mão de obra alheia por meio de instrumentos legais, levando o trabalhador à situação de miséria e à perda de sua dignidade. Quando o trabalhador não serve mais como instrumento para atingir seus ganhos, o patrão o descarta. É o que acontece com a prostituta Dóris Pelanca, que devido à idade um pouco avançada não tem mais o mesmo encanto de antes, e sofre com as dificuldades de conseguir clientes:

“DURAN

*Escuta, Dóris Pelanca, se você não arranja macho é porque ta velha pra cachorro e tem mais é que pendurar essa vulva! [...] pode ir passando o resto. Vamos, vamos, a blusa, a saia, tudo. [...] Conceição dos Santos Filha, 35 anos, vulga Dóris Palmer, depois Dóris Palmito, depois Dóris Pelanca, sim... Treze anos de casa... [...] Anda, tira os sapatos... Não, pode ficar com essas botinas de lembrança, mas devolve as minhas meias... Não tava gostando dos meus figurinos? Agora mesmo é que você não faz mais um michê na tua vida. Vitória, Vitória, arranja um traje à paisana pra essa mulher e dá bilhete azul”.*<sup>104</sup>

As relações humanas baseadas nos valores burgueses são pautadas no poder do dinheiro. O capitalismo descarta aquilo que não lhe gera lucro, pois é intrinsecamente amoral e desumano. Por não servir mais ao lucro do patrão, Dóris é mão-de-obra descartada, o que a obriga a mendigar no cais do porto, pois as mesmas leis que antes ela serviu agora não a amparam. Não há com ela nenhuma consideração por todo o tempo que prestou serviços à Duran. Não há amparo da legislação e muito menos amparo humano. Somente o descaso a uma pessoa que não serve mais aos propósitos a que outrora fora útil – garantir os ganhos de seu patrão.

Se pensarmos nas relações de trabalho anteriores ao capitalismo, encontraremos vínculos de proteção e amparo que os donos dos burgos prestavam a seus trabalhadores, mantendo-os sob sua proteção. A finalidade das relações comerciais era a troca de produtos e serviços. O dinheiro era o meio existente para efetuar tais permutas. Já no mundo capitalista, as novas leis de mercado transformam as relações entre as pessoas, fazendo com que passem a valer somente as leis que privilegiem o

---

<sup>104</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.97-98.

dono do capital. O dinheiro não é mais o meio para efetuar transações, como era no passado. No mundo capitalista, o dinheiro deixa de ser meio de se obter algo para ser o fim da busca humana. Marshall Berman, em sua obra *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, analisa as transformações de valores na moderna sociedade capitalista, ao afirmar que tudo tem seu valor de mercado na sociedade capitalista burguesa. O ser-humano então fica condicionado ao valor de mercado, passando a existir apenas por aquilo que pode produzir de lucro para aqueles que detêm o capital. O dinheiro passa a deter um poder abstrato que domina e controla as relações humanas. Tudo passa a ter valor de mercado. Até mesmo opositores ao capitalismo passam a fazer parte deste sistema, já que tudo passa a ser comercializável.<sup>105</sup> Um exemplo característico são indústrias que ganham muito dinheiro vendendo camisetas com a foto estampada de Che Guevara. O capitalismo absorve seus críticos e os revende, tornando-os parte do sistema.

*“[...] até o livro mais crítico ao capitalismo será vendido por esse mesmo capital, e essa é a única forma de sobrevivência das idéias até mesmo mais opostas ao sistema”.*<sup>106</sup>

Na *Ópera do Malandro* encontraremos, presentes nos relacionamentos estipulados pelas personagens, inúmeras destas características burguesas, como se pode perceber nas relações que mantém a família composta por Duran e sua esposa Vitória, além de Teresinha, filha do casal. Juntos, os três constituem uma típica família de classe média, representando os valores da incipiente burguesia brasileira da década de 30. O casamento de Teresinha é visto por seus pais, Duran e Vitória, como um meio de atingir ascensão social. Os dois sonham casar a filha com algum bom partido da alta sociedade, colocando o nome da família nos melhores círculos sociais.

*“DURAN*

*Teresinha é nosso maior investimento, Vitória! Ninguém aqui criou essa menina pra mulher de malandro não! O que a gente aplicou nela, é pra futura mulher de ministro de Estado, pelo menos.*

---

<sup>105</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.p.126.

<sup>106</sup> GARCIA, Valéria Cristina Gomes. *A malandragem na construção da 'Ópera do malandro', de Chico Buarque: uma análise literária e musical*. UNESP: Araraquara, 2007. p.38.

*E quando ela arrumar um ministro de Estado, que o traga pela porta da frente e me apresente a ele, entendido?”*<sup>107</sup>

Entretanto, Teresinha vê em Max Overseas, chefe de contrabandistas, uma possibilidade de enriquecimento. Com idéias extremamente capitalistas, Teresinha busca transformar a atividade ilegal de Max em um negócio lícito e rentável. Para isso, ela precisa seduzir o contrabandista para tomar conta de seus negócios, e acaba casando-se com ele, contrariando a vontade de seus pais. Aproveitando-se do período em que Max passa na cadeia, Teresinha cuida dos papéis e legaliza a empresa do marido, que deixa de ser uma quadrilha de contrabandistas e passa a se chamar MAXTERTEX Limitada, com registro em cartório e endereço comercial. A firma passa então ao ramo de importação do náilon, vindo dos Estados Unidos e moda entre a elite brasileira. O náilon passa a caracterizar, na *Ópera do malandro*, a abertura do mercado brasileiro ao capital externo. Para Teresinha, o casamento com Max é a grande oportunidade para garantir-lhe lucro e riqueza, inerente ao momento de mudanças econômicas do cenário nacional:

*“TERESINHA*

*[...] está todo mundo precisando duma coisa nova, mais aberta, mais limpa e arejada. Tá na cara que tem que mudar tudo e já! Tem que abrir avenidas largas, tem que levantar muitos arranha céus, tem que inventar anúncios luminosos, e a MAXTERTEX faz parte do grande projeto [...] 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 [...] e vai ter um lugar ao sol para quem quiser lutar e souber vencer na vida. É daí que vem o progresso.”*<sup>108</sup>

A última frase de Teresinha, neste trecho, retrata claramente a adesão do espírito brasileiro à ordem e ao progresso imposto pelo capitalismo. É o espírito de modernização do estado a qualquer custo, e Teresinha demonstra ter um tino comercial alinhado ao momento de renovação que passa o país nas décadas de 1930 e 1940.

Se pensarmos nos motivos que levam Teresinha a se casar com Max, podemos buscar em Berman uma análise social que justifique seus atos. Segundo Berman, a

---

<sup>107</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.38.

<sup>108</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.170.

sociedade perde o que é considerado sagrado com o modo de vida burguês. Vimos que, na análise de Berman, tudo e todos passam a ter um valor de mercado. Logo, não existem mais valores intocáveis. Se tudo tem seu valor, o dinheiro tem a capacidade e o poder de profanação do que antes era sagrado. O casamento, visto nas sociedades cristãs como uma união divina e sagrada em que homem e mulher se unem para dar continuidade à espécie, além de reproduzir as leis sagradas na constituição de uma família, passa a ser profanado por Teresinha quando ela se junta a Max como forma de obter lucro e, conseqüentemente, ascensão social. Até mesmo Vitória e Duran, que sonhavam em ter como genro um ministro de Estado, vêm no matrimônio um meio de ascender socialmente. Podemos notar essa visão lucrativa de casamento na fala de Vitória, ao descobrir que a filha casou-se com um contrabandista:

“VITÓRIA

*Duran, o nosso nome está manchado. Uma vida inteira construindo uma reputação de dignidade e decoro, e da noite pro dia cai tudo por água abaixo! Agora é que a sociedade não nos recebe mesmo. O meu nome nunca vai sair na coluna do Jacinto de Thormes! Imagine! Luxuoso cocktail na casa da sogra de muambeiro... E eu que sonhava um dia entrar pra sócia do Country Club, agora sou capaz de levar bola preta no Bangu! Vou ser barrada até em porta de gafeira. Confeitaria Colombo, então, posso riscar da agenda... Que desgraça! Ah, não! Eu não vou permitir que façam isso comigo! Eu vou ao Papa! Vou conseguir a anulação desse casamento!”<sup>109</sup>*

Nota-se na fala de Vitória uma preocupação em manter as aparências de uma família de renome no Rio de Janeiro. Apenas para se ter idéia dos privilégios que Vitória julgava perder após o casamento de sua filha, é importante ressaltar que Jacinto de Thormes era o pseudônimo do jornalista Maneco Müller e sua coluna é considerada, nas altas classes, como a pioneira das colunas sociais. A Confeitaria Colombo, ainda em funcionamento no centro do Rio de Janeiro, foi fundada em 1984 e seus salões já foram freqüentados por Olavo Bilac, Rui Barbosa, Chiquinha Gonzaga, Villa Lobos, Getúlio Vargas e outras personalidades do mundo artístico e político do país. Ter o nome

---

<sup>109</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.47.



publicado em uma coluna social e freqüentar locais onde se pode esbarrar com a nata da sociedade é uma preocupação dessa nova burguesia brasileira.

Entretanto, ao final da peça, com o empreendimento da MAXTERTEX sendo vitorioso, Duran e Vitória esquecem uma possível posição de status social em troca do capital que a nova empresa oferece e acabam aderindo ao plano da filha, louvando o casamento de Teresinha e Max a que tanto foram contra. Podemos dizer que Vitória e Duran mudam de opinião seguindo às leis de mercado. Isto fica evidente no *Epílogo Ditoso*:

“VITÓRIA

*Só tenho um único*

*Breve reparo*

*A tão preclaro*

*Genro viril*

*É o esquecimento*

*Do sacramento*

*Afinal*

*Se casou*

*Só no civil”*

“DURAN

*Minha filha, eu desejo pedir teu perdão*

*[...]*

*Não sei como fui pra você tão durão*

*Tão mandão, tão sem coração, tão malvado assim.”<sup>110</sup>*

Há uma relativização de todo e qualquer valor moral em nome do lucro. O lucro passa a ser o elemento responsável por uma mudança de postura em relação à família, ao amor, ao casamento e as relações humanas em geral. Os laços sociais se individualizam, fogem do âmbito do interesse coletivo e favorecem as necessidades pessoais, sempre daqueles que são detentores do capital - legisladores das novas regras a que são submetidos os relacionamentos humanos.

E essas novas relações, regidas pela lei do mercado, são retratadas na *Ópera do Malandro*. Logo após serem resolvidos os problemas com Fichinha, entra em cena o personagem Genivaldo, travesti mais conhecido como Geni, trazendo a notícia do

---

<sup>110</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.185-187.

casamento de Teresinha com Max, acontecimento que vai abalar o casal representante da incipiente burguesia brasileira, Duran e Vitória.

Já na segunda cena, podemos acompanhar o casamento de Teresinha com Max Overseas, com a valorização de elementos burgueses. Desde a culinária, passando pelos objetos, pelas bebidas e pelo vestuário, há uma enorme preocupação com o luxo e o requinte. Ora, se há uma disseminação dos valores da burguesia e uma supervalorização da economia de consumo, teoricamente há mais consumidores com acesso a determinados tipos de produtos ligados ao status social burguês. Como na prática é necessário ter o capital para o consumo, alguns produtos ainda são relacionados à idéia de burguesia.

Na cena do casamento entre Max e Teresinha temos uma ambigüidade na construção deste cenário requintado. O enlace entre os dois personagens acontece em um barracão, distante do centro da cidade, chamado por Max de “escritório”. Lembremos que Max Overseas é chefe dos contrabandistas, que diz trabalhar no ramo das importações, e seus capangas tem nomes sugestivos – General Eletric, Phillip Morris, Johnny Walker, Big Ben. Não é necessário especificar quais são suas especialidades. O local do casamento, cheio de caixotes de muamba, não faz o gosto de Max, que afirma que por sua vontade o casório seria no Copacabana Palace. Mas a discrição necessária por estarem casando-se escondidos dos pais da noiva obrigou-o a improvisar o barracão.<sup>111</sup> Mesmo num lugar tão às escondidas, tão simplório, há um contraponto na escolha dos objetos que vão compor o cenário do casamento. Não há mesa, e sim um monte de caixotes improvisados. Mas não falta sobre ela uma toalha branca, de náilon, importada dos Estados Unidos. Os caixotes simulam uma mesa longa, com bancos, típica das mais tradicionais famílias burguesas. A bebida e a comida são de primeira qualidade, a pataria e as louças são das mais caras:

“MAX

*Ô, Macacada, ajuda aqui com a mesa! (os homens pulam de onde estão e dispõem uns caixotes que, com a toalha, vão simular uma longa mesa com seus bancos) Isso, isso... Prataria de Portugal, cristais da Boêmia, toalha de náilon, cerâmica inglesa...[...]*<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.49.

<sup>112</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.53.

Max Overseas tem o dinheiro, mas não tem renome na alta sociedade. Esse status burguês será adquirido ao final da peça, com a regulamentação da MAXTERTEX nos termos legais. O único local disponível então é seu “escritório”. Porém, mesmo estando num local considerado impróprio para um casamento, os objetos compõem um cenário tipicamente burguês. Max demonstra preocupações com o luxo da festa, como combinações entre as bebidas e os pratos, e toda uma demonstração de gosto refinado com o vestuário de seus capangas, obrigados a vestir smoking, mesmo que não sirvam direito. O vestido da noiva, importado dos Estados Unidos, é considerado de última moda.

“MAX

*Perfeito, perfeito, assim ta bem. Os queijos franceses, o salmão da Noruega, o vinho... O quê? Châteauneuf du Pape? Ô Johnny, você ta bêbado? Quer me fazer passar vexame? Onde é que já se viu servir vinho tinto com salmão? Vai botar o vinho da Alsácia no gelo, vai! [...] Ô cambada de vagabundos! Sai ou não sai esse vestido?*

TERESINHA

*Bem que eu falei pra gente comprar o vestido num magazine. Era tão mais fácil...*

MAX

*Ora, Teresinha, espera pra ver o modelo exclusivo que eu encomendei. Não é de armarinho do Catete, não. Veio direto da Quinta Avenida, New York!*

[...]

GENERAL

*Tá aqui, capitão, achei! (mostra o vestido).*

MAX

*É esse mesmo, General, parabéns! [...] Tá vendo baby, não amarrota. Amassa aqui, pode amarfanhar. É puro náilon, todo ele, até o véu, até a grinalda, até as florzinhas.”<sup>113</sup>*

Essa moda é importada dos Estados Unidos, os modos á mesa e a disposição dos objetos é européia. Interessante são as características que podem ser notadas nesta cena – um retrato do desejo de ter o que jamais terá o que não se compra: finesse, elegância, refinamento e bom gosto. O modo de agir, a linguagem e as funções de contrabandistas

---

<sup>113</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.53-55.

demonstram certa rudeza e uma clara falta de educação, um contraponto aos elementos burgueses altamente valorizados nos figurinos e nos objetos que constroem a cena, denotando requinte. Um exemplo é a canção *Tango do Covil*, cantada pelos capangas de Max em homenagem à Teresinha. Cada um dos contrabandistas explicita que gostariam de ter qualidades particulares para fazer louvores à dama, mas sempre se evidencia os atributos físicos da noiva, de maneira um tanto vulgar:

*“Ai, quem me dera ser cantor  
Quem dera ser tenor  
Quem sabe ter a voz  
Igual aos rouxinóis  
Igual ao trovador  
Que canta os arrebois  
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, ousado 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.”<sup>114</sup>*

Ao final da peça, Max e seus capangas deixarão de ser contrabandistas e suas atividades passarão a ser legalizadas. Mas seus hábitos, seu modo de ser, sua linguagem, sua essência humana manter-se-ão as mesmas. Chico Buarque demonstra, dessa forma, sua crítica irônica a essa burguesia que tem muito capital para consumir aquilo que é oferecido pelo mercado, mas não tem instrução ou refinamento social. São pessoas que vieram das classes baixas e fazem de tudo para satisfazer seus anseios burgueses.

Roberto Schwarz afirma que uma marca da nossa dependência cultural é o luxo representado por objetos de consumo, pois estes “*são veículos de ideologia mais difíceis de criticar [...] e impossíveis de descartar, por serem parte do fluxo econômico normal.*”<sup>115</sup> Baseado nessa análise, podemos perceber que os objetos descritos na cena do casamento de Max e Teresinha representam um sistema cultural amarrado às influências vindas do exterior, independente dos problemas e das necessidades que compõem a nossa própria nacionalidade. Fica evidente então que um país preso às tendências estrangeiras não dará valor ao artista nacional, representado no objeto de nosso estudo pela figura de João Alegre. Evidente também é o processo de desaparecimento deste malandro tradicional, abrindo espaço para a nova malandragem, burocratizada, legalizada e institucionalizada, por dentro das leis do mercado que regem o consumo de produtos importados nas grandes cidades, sejam produtos materiais ou culturais. Essa nova malandragem, burguesa, tornada rica, manterá uma aparência refinada, porém seu espírito manter-se-á essencialmente rude.

Ainda sobre essa metamorfose pela qual passa a malandragem, um momento na *Ópera do Malandro* é bastante significativo. É o prólogo que antecede o 2º ato, quando João Alegre volta à cena cantando a canção *Homenagem ao Malandro*. Neste momento podemos nos reportar à sintonia que Chico Buarque mantém com a estética da vanguarda modernista. O autor-fictício traz à lembrança do público o malandro tradicional, cantado no Prólogo, quebrando brechteamamente a ilusão criada pelo teatro e dando a entender que cantará uma canção em homenagem ao típico malandro, porém

---

<sup>114</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.56-57.

<sup>115</sup> SCHARWZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5 ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p.106.

não encontra mais essa figura no cenário nacional. João Alegre narra sua vivência, sua experiência, apresentando-se fora da peça, na postura de autor:

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

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

*Mas o malandro para 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 chacoalha  
Num trem da Central.”<sup>116</sup>*

João Alegre só passará a intervir no final da peça, e de maneira muito significativa. As duas intervenções anteriores são no Prólogo e no 2º Prólogo, ou

---

<sup>116</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.103-104.

entreato da obra. A terceira intervenção será de grande importância para entendermos as mudanças que ocorrem na sociedade brasileira e a situação da malandragem frente a estas transformações.

Como forma de pressionar o chefe de polícia Chaves para que prendesse Max, Duran organiza uma passeata com as prostitutas, que sairiam no dia 1º de maio empunhando cartazes com dizeres reveladores sobre os atos corruptos do delegado. O plano seria cancelado somente com a prisão de Max Overseas. Acontece que a passeata ganha uma conotação diferente, e passa a defender idéias da luta de classes, uma maneira das prostitutas expressarem-se contra a opressão. Ao entrar em cena, fazendo muito barulho e ameaçando ir às ruas, a passeata preocupa Vitória, que convida a todos para voltarem às suas casas. Em sinal de que as coisas estavam saindo do controle, a passeata atropela Vitória, demonstrando sua rebeldia.

Vitória, preocupada, pede então que as luzes do teatro se acendam e o espetáculo seja suspenso, revelando o *mise-en-abîme*, a ópera de João Alegre dentro da *Ópera do Malandro*. A interrupção da obra escrita por João Alegre permite que o espectador veja com mais clareza a história escrita por Chico Buarque.

A melhor compreensão da atitude tomada por vitória se dá a partir da reflexão sobre a estrutura da *Ópera do Malandro*. Como já foi dito aqui, a *Ópera do Malandro* se estrutura basicamente em três planos: o da realidade histórica em que foi produzida - não presente no corpo de seu texto; o da realidade histórica ficcional – no qual encontraremos o contexto do Estado Novo, cenário onde se passa a trama da peça; e o plano da realidade escrita pelo autor-fictício João Alegre.

Neste plano da realidade histórica ficcional, encontramos Duran, Vitória e João Alegre como personagens “históricos” dentro da fábula teatral. No início da peça, é criada uma realidade em que os personagens citados se apresentam para a platéia como pessoas envolvidas com a encenação do espetáculo, e não como personagens do mesmo. Dona Vitória é presidente da “*Morada da mãe solteira*”<sup>117</sup>, entidade sem fins lucrativos para onde a renda da bilheteria seria revertida, enquanto Duran seria o produtor da peça. No entanto, no plano da realidade escrita por João Alegre, eles também são personagens, dentro da ficção:

“Portanto, os personagens fictícios de Chico são autores,  
atores e pessoas históricas dentro da sua ficção e personagens

---

<sup>117</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.20.

*fictícios de João Alegre. É uma construção em abismo, no estilo mise-en-abîme, em que as realidades vão se encaixando no início da peça, para serem desencaixadas depois.”<sup>118</sup>*

Como já dito, Duran, Vitória e João Alegre são apresentados na introdução da peça como pessoas históricas dentro da ópera escrita por João Alegre, e também como atores. Antes da cortina se abrir, João Alegre canta a música *O Malandro*. Isto significa que está fora do plano ficcional criado por ele, mas dentro da ficção criada por Chico Buarque. Ao abrir das cortinas, João alegre desaparece de cena, só voltando novamente entre o 1º e o 2º ato, apresentando-se novamente como autor da peça, cantando a canção que deveria homenagear a tradicional malandragem que não mais existe, pois a malandragem agora se encontra oficialmente engravatada e institucionalizada. Ao cantar sua *Homenagem ao Malandro*, João Alegre assume o papel da crítica, da denúncia, do descontentamento social. É João alegre quem nos apresenta o grande tema da peça – a transformação da idéia de malandragem que deixa de fazer parte de um tipo característico que vive nos subúrbios cariocas e passa a ser institucionalizada, burocratizada. A canção apresentada na passagem do 1º para o 2º ato canta a morte da malandragem tradicional, dando o mote para o que será apresentado a seguir.

No 2º ato podemos acompanhar as mudanças que ocorrem com a “empresa” de Max Overseas e também as mudanças relacionadas às prostitutas e os capangas. Após este 2º prólogo, João Alegre sai de cena para retornar apenas no final do 2º ato, quando Vitória, tomada pelo desespero devido ao rumo que ia tomando a passeata das prostitutas, pede para que entre em cena o produtor do espetáculo.

Novamente ocorre a ruptura do efeito de quarta parede, pois as luzes se acendem e Duran aparece, não mais como o proxeneta, personagem de João Alegre, e sim como produtor da peça. Uma discussão ocorre entre eles sobre como deve ser feito o final da peça, pois Vitória insiste em saber os motivos pelos quais não farão o final que havia sido ensaiado. Duran chama João Alegre, que entra em cena como autor da peça ao mesmo tempo em que aparece como defensor da classe oprimida. A peça escrita por João alegre é temporariamente suspensa e todos deixam de ser personagens, passando a ser pessoas históricas dentro da ficção, numa clara alusão à estrutura teatral proposta por Bertolt Brecht, já que as questões sociais apresentadas na peça passam a ser debatidas

---

<sup>118</sup> GARCIA, Valéria Cristina Gomes. *A malandragem na construção da 'Ópera do malandro', de Chico Buarque: uma análise literária e musical*. UNESP: Araraquara, 2007. p.44.



pelos atores de João Alegre. A passeata, antes uma cena da peça escrita pelo autor-fictício, passa de um protesto ficcional para se tornar um protesto político real, pois há uma discussão sobre levá-la para fora do teatro.

Vitória, enfurecida, indaga João Alegre sobre a mudança no final da peça. Malandramente, João Alegre explica que, como na roda de samba, onde um tema é cantado por improviso, no teatro poderia ficar original:

“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.”*<sup>119</sup>

Duran quer suspender o espetáculo e Vitória ameaça ir embora caso não realizem o final que havia sido ensaiado. João Alegre alega que não permite que interfiram em sua peça, dizendo que “*o que tá feito, tá feito. Partideiro que se respeita não volta a palavra atrás.*”<sup>120</sup>

João Alegre, ao mudar o final que fora combinado antecipadamente, assume sua condição de representante da classe dos oprimidos. A peça adquire um tom de protesto, o mesmo tom das passeatas contra a exploração social e a ditadura, tão comuns na década de setenta. Sob aplausos das prostitutas e dos capangas, que acreditam que João Alegre não se venderá ao mercado capitalista, sendo fiel às causas de sua classe, João Alegre recusa-se a encenar o final que fora ensaiado. Duran, na figura de produtor, não vê outra solução a não ser demiti-lo, lamentando que seja o fim de uma carreira tão promissora. João Alegre é conduzido por Duran à sala da administração, para formalizar a rescisão contratual.

Com as luzes ainda acesas, os atores esperam discutem seus próprios papéis dentro da ópera escrita pelo malandro João Alegre, quebrando a ilusão criada pelo teatro. No palco, dialogam e aguardam o resultado, acreditando que João Alegre se manterá fiel às causas de sua classe. Evidenciamos aqui que a *Ópera do Malandro* é composta por três finais, com construções e significados distintos.

---

<sup>119</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.176

<sup>120</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.177.

O primeiro final da peça pode ser considerado o momento em que a passeata ameaça tomar as ruas e João Alegre é convidado a rescindir o contrato.

O segundo seria o final ensaiado pelo qual Vitória tanto aspirara. Duran e Vitória voltam à cena e as luzes se apagam, Vitória pede música ao maestro e tem início o *Epílogo Ditoso*. No Início do *Epílogo Ditoso*, Aparece um personagem sentado em um conversível chique, modelo da década de quarenta – é João Alegre, provavelmente convencido a aceitar um presente pela apresentação do final que fora combinado. Enquanto Duran e João Alegre estão na administração, não se sabe o que possam ter conversado e combinado. Não sabemos exatamente se foi subornado. Apenas temos uma pista no diálogo entre os atores:

*MIMI:*

*“[...] O João Alegre disse que, em peça dele, fodido é que fala mais alto. Diz que, em letreiro de teatro dele, fodido vai ser estrelo e estrelo vai se foder.*

*GENERAL:*

*Disse, pois é. Mas quero ver o que ele vai dizer agora que estão umedecendo a pata dele.”*<sup>121</sup>

Uma das prostitutas defende João Alegre, considerando-o incorruptível. Mas o fato de entrar em cena em um conversível demonstra outro significado. Sabemos que a peça tem como tema as mudanças sofridas por nossa sociedade com o mercado capitalista e a conseqüente transformação sofrida pela malandragem – o desaparecimento do malandro como personagem símbolo na nação brasileira dando lugar a nova malandragem, institucionalizada e capitalizada. João Alegre assume a nova conduta ditada pelas regras do capital, por isso vende-se a este mesmo capital e a peça volta ao final que fora antes ensaiado, com Vitória no comando dando ordens ao maestro para dar início á música do *Epílogo Ditoso*, que nada mais representa do que o apogeu do capital, a apoteose da burguesia e do domínio estrangeiro sobre o mercado e a cultura nacional. No *Epílogo Ditoso* que a empresa de Max Overseas é legalizada e passa a ser uma grande importadora, principalmente do náilon estadunidense e acabam-se as intrigas entre o contrabandista e Duran. Esse final mostra ao público a visão que a

---

<sup>121</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.179.

burguesia tem da nova situação, onde tudo anda às mil maravilhas e todos têm motivos para sentirem-se felizes. Os proletários – tanto os capangas quanto as prostitutas – aderem à nova ordem, com crenças de que essa é a solução para seus problemas.

Mas, se Chico Buarque utiliza as técnicas de teatro idealizadas por Bertolt Brecht, como podemos explicar um final favorável à ideologia burguesa? Lembremos que o *Epílogo Ditoso* é o segundo final. A *Ópera do Malandro* conta ainda com o *Epílogo do Epílogo*, em que João Alegre volta à cena, com a luz sobre si, batucando sua caixinha de fósforos para cantar a canção *O Malandro n° 2*:

*“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 resgando/Sua bunda  
Um funda/Cicatriz*

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

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

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

*O cadáver/Do indigente  
É evidente/Que morreu  
E no entanto/Ele se move  
Como prova/O Galileu.”<sup>122</sup>*

Neste *Epílogo do Epílogo*, o feliz malandro corrompido conta o que foi feito do malandro tradicional. Alguns elementos são bastante significativos neste terceiro final. A música eufórica do *Epílogo Ditoso* é substituída pela caixinha de fósforos do sambista. O clima festivo é abandonado e temos uma ruptura com a ilusão criada pela burguesia. João Alegre desmente a festa total e generalizada, e sua última canção nos

---

<sup>122</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.191-192.

diz exatamente que a alegria e o progresso pertencem somente à elite econômica e cultural, além de demonstrar o que acontece realmente com as classes oprimidas do povo brasileiro, representadas na figura do malandro tradicional morto, em decomposição.

Pois se hoje há muitos malandros que se apertam num “*trem da central*” para conseguir sustentar suas famílias, também há outros que vivem na clandestinidade e receberam a denominação de marginais. Além, é claro, dos malandros de terno e gravata, dos malandros com cargos públicos, dos malandros eleitos democraticamente pela população, para quem as leis funcionam como amparo às suas ações.

#### 4 - CENA 01 - UM ARTISTA E SEU TEMPO HISTÓRICO

Nascido em 1944, no Rio de Janeiro, filho do Historiador Sérgio Buarque de Holanda e Maria Amélia Cesário Alvim, Chico Buarque cresceu em um ambiente da classe média brasileira. Estimulado pelo pai, leu muitos clássicos durante a adolescência – Balzac, Camus, Stendhal, Flaubert, Gide, Sartre, Tolstói e Dostoievski eram alguns dos autores presentes na vasta biblioteca do pai.<sup>123</sup> O ambiente familiar era intelectual e musical, já que a casa era freqüentada por vários músicos e artistas.

Em 1963, Chico Buarque começou a cursar Arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, abandonada em 1965 a fim de seguir a carreira musical. Estamos falando da década de 1960, época da Bossa Nova, do Cinema Novo, do Teatro de Arena e dos CPC's, período de grande efervescência cultural no qual Chico Buarque estava inserido.

Podemos dividir a carreira musical de Chico Buarque em quatro fases – a primeira começa em 1964, com a gravação da música *Tem Mais Samba*. Esta não foi sua primeira criação musical. Entretanto é o próprio Chico Buarque que a define como marco zero de sua obra, por ter sido a primeira canção sua gravada em disco.<sup>124</sup> Este primeiro momento na carreira do compositor é denominado por Isabel Travancas<sup>125</sup> de “fase ingênuo-romântica” e conta com canções como *Pedro Pedreiro*, *A Rita*, *Meu Refrão*, *A Banda*, *Olê Olá*, *Com Açúcar Com Afeto*, músicas para *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto, *Carolina*, *Januária e Roda Viva*. Esta última, de 1967, é um marco em sua carreira e simboliza o fim da primeira e início da segunda fase, pois dá título à peça teatral de sua autoria e causou grande impacto pela direção de Zé Celso Martinez Correa. Chico Buarque deixava de ser visto como o bom moço de *A Banda*.

A partir de 1969, sua vida pessoal e sua carreira iniciam uma nova fase. Com o grande sucesso alcançado por *A Banda*, possibilitando a Chico Buarque a participação em festivais e programas de televisão, a visibilidade sobre sua pessoa e suas composições ganha maiores proporções. Tanto que o compositor faz a opção de auto

---

<sup>123</sup> HOLANDA, Chico Buarque. *Chico Buarque – letra e música*. São Paulo: companhia das Letras, 1989. p 19.

<sup>124</sup> HOLANDA, Chico Buarque. Op.cit.p.19.

<sup>125</sup> TRAVANCAS, Isabel Siqueira. *De Pedro Pedreiro ao Barão da Ralé: um estudo sobre as representações do trabalhador e do malandro na obra de Chico Buarque*. In: III Reunion de Antropologia del Mercosur, 1999, Posadas. III Reunion de Antropologia del mercosur, 1999. v. 1. p. 134.

exilar-se em Roma, na Itália, durante janeiro de 1969 à março de 1970 – uma opção de sair de um país que vivia um momento crítico de grande repressão política e cultural e a perseguição a políticos e artistas muitas vezes os obrigavam ao exílio. Chico Buarque não foi obrigado a retirar-se do país, mas optou por essa atitude política de saída voluntária. Desta segunda fase em sua carreira, que dura até meados de 1975, algumas canções são emblemáticas – *Apesar de Você*, *Quando o Carnaval Chegar*, *Construção*, *Agora Falando Sério*, *Partido Alto*, *Sem Açúcar*, e *Vai Trabalhar Vagabundo*, Além das canções compostas para a peça *Calabar*, que foram alvo da censura. Em várias destas canções nota-se uma mudança no estilo poético e musical se comparadas às músicas da primeira fase do artista. Era um período em que as forças militares ditavam as regras que a sociedade deveria seguir, e a tesoura da censura atuava de maneira intensa em perseguição aos artistas e intelectuais que lhe faziam oposição. E Chico Buarque fazia parte desta safra de artistas, apesar de não ter se filiado a nenhum partido político. Suas composições passam a ser vetadas pelos censores apenas por ter sua assinatura. Neste contexto, Chico Buarque cria a figura de Julinho da Adelaide, pseudônimo do compositor que servirá de instrumento para driblar a marcação cerrada que sofria por parte da censura instaurada pelos militares.

A partir de 1976 inicia-se uma nova fase na carreira do compositor, que vai se prolongar até 1989, quando a linguagem agressiva e de protesto é substituída por uma fase mais poética. As mulheres passam a ser tema de grande parte das músicas. Desse período, constam composições como *O Que Será*, *Mulheres de Atenas*, *Angélica*, as canções de *Os Saltimbancos*, as músicas compostas para a *Ópera do Malandro*, canções compostas para o balé *O Grande circo Místico*, o samba enredo *Vai Passar*, *Linha de Montagem*, *A Volta do Malandro*, *Bancarrota Blues*, entre tantas outras.

Consagrado tanto no Brasil quanto no exterior, seus discos alcançam grande número de vendagens e seus shows, atualmente esporádicos, tem garantia de total venda de ingressos. Chico Buarque passou a ser uma “*unanimidade nacional*”, segundo o escritor Millôr Fernandes. O compositor tornou-se um mito – aclamado pela crítica, idealizado por grande parte do seu público e amado pelas mulheres – apesar de ser apenas um ser humano. Talentoso, mas um ser humano como qualquer outro.

A última fase de sua carreira começa em 1989, com o disco *Chico Buarque*. As composições apresentam um artista mais maduro e mais lírico, que privilegia o poeta e as composições, apontando para uma maior introspecção e preocupação com a música, a arte e o artista. Esta fase conta com canções como *Tempo e Artista*, *A Ostra e o Vento*,

Assentamento, Carioca, Futuros Amantes, Biscate, A Foto da Capa, As Atrizes, Ela Faz Cinema, entre outras. Como exemplifica na canção *Paratodos*, obra homônima ao CD lançado em 1993 – “*Vou na estrada a muitos anos / Sou um artista brasileiro*”.

Apesar de parecer muito esquemática, a divisão em quatro fases da obra de Chico Buarque retrata o percurso realizado pelo artista – em alguns momentos mais enfática politicamente, em outras mais poéticas e líricas, mas sempre em função do contexto social do país ou em conseqüência de sua própria trajetória particular.

Para a análise a que nos propomos, foram selecionadas algumas obras do amplo cancionário de Chico Buarque que retratam as características relacionadas ao tipo malandro. Uma informação que vale a pena ressaltar é o fato de tanto o malandro quanto o trabalhador não merecerem nenhuma música no cancionário posterior a 1989, que seria o quarto período das composições de Chico Buarque. É importante salientar também que o nosso foco será direcionado às letras destas canções, sem deixar de lado o fato de serem letras escritas para serem acompanhadas de música. As músicas serão tratadas aqui como produção poética, literária, e ainda como documento histórico para a compreensão do período em que foram produzidas. Não será discutido aqui se estas canções têm ou não um status literário, nem estabelecido juízo de valor entre letra de música e literatura. A obra de Chico Buarque será analisada aqui com toda sua riqueza poética e seu refinamento no trato com a palavra escrita como documentos históricos que expressam a visão de mundo de um artista que é um produto de tempo em que vive.

## 5 – 2º ATO - O MALANDRO E SEU CONTEXTO HISTÓRICO

Os países da América Latina têm uma formação histórica permeada de inúmeros contrastes, devido à maneira como foram colonizados, com exploração do trabalho escravo, que fazia com que o cativo morresse jovem, devido à exaustão e os maus tratos a que eram submetidos. Estes contrastes se manifestam entre as diferentes classes que configuram a sociedade a que estas pertencem, gerando diferentes tipos sociais. E o Brasil é um país não foge a esta regra.

O brasileiro é caracterizado pela falaciosa idéia de uma histórica resistência ao trabalho. E esta é uma característica de grande importância para compreendermos os elementos do que é ser um malandro. A nascente sociedade brasileira recebe heranças de sua forma de colonização ibérica, e uma delas é a visão de que o trabalho é uma atividade estranha ao ser humano, pois o submete a um objeto que está fora de sua alçada de controle. Para os indivíduos que da Europa vieram afim de colonizar o novo mundo, a idéia de ócio e de contemplação, tão ligada às tradições da Antiguidade Clássica, tem maior predomínio, pois o trabalho mental é muito mais valioso que o trabalho braçal. E o malandro é aquele que será contra qualquer tipo de atividade formal como trabalho, pois tem a percepção de que a submissão ao trabalho é uma forma de disponibilizar sua subjetividade aos brancos detentores do capital, e conseqüentemente, do poder.

A história do Brasil explica a origem destas características presentes em nossa sociedade, e a história da escravidão em nosso território é um dos fatores de construção dessa visão tendenciosa acerca dessa aversão ao trabalho obrigatório, pois negou a toda uma etnia a liberdade sobre suas atividades. E essa relação do brasileiro com o trabalho fica mais acirrada com a urbanização do país, com a passagem de uma sociedade rural - onde os papéis sociais são mais definidos - para uma sociedade urbana que desconstrói a antiga configuração destes papéis sociais.

Outra característica do brasileiro que nos auxilia no entendimento da construção da figura do malandro é a idéia do “*homem cordial*”<sup>126</sup> que retrata o brasileiro como um povo mais caracterizado pelo sentimento do que pela razão. Isto significa que o

---

<sup>126</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo:Companhia das Letras, 1995.



brasileiro pauta suas relações não por uma ética de honestidade ou transparência, mas pelos vínculos afetivos que geram compromissos ligados aos sentimentos pessoais, ligados aos favores e às amizades. Essa é uma prática social que retira das relações humanas seus traços de objetividade, e inserindo-as em códigos de amizade. Essas são as características da formação da sociedade brasileira, que vamos analisar sob a égide teórica de Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*.

Nossa colonização é marcada pelo fato da experiência de implantação de uma cultura européia no amplo território brasileiro. Não houve uma tentativa do europeu de adaptar-se à nova terra e sim a adaptação deste novo território aos métodos já testados e conhecidos de Portugal. Até mesmo porque, em domínio, não existe adaptação, e sim, a exploração e a destruição da cultura existente. Podemos citar como exemplo a forma como se realizou a agricultura de cana de açúcar, com o sistema de *plantation*, resultando na exploração predatória do solo, cujos graves efeitos podem ser observados até hoje.

Essa experiência colonizadora resultou em determinadas características do povo brasileiro, que herdou dos povos ibéricos uma forte valorização do conceito de individualidade. Sendo assim, nossa nação surge sob uma política de privilégios, que dará ênfase aos interesses particulares em detrimento dos interesses de toda sociedade. Segundo Sérgio Buarque, as leis surgem de uma necessidade de conter os interesses e os desejos particulares, e não com o intuito de construção uma sociedade organizada que se desenvolva sob o conceito de nação. Logo, haverá uma debilidade nas estruturas sociais, devido ao exacerbado individualismo que levará à “*falta de uma hierarquia organizada*”.<sup>127</sup> Esse amálgama de características permitirá o surgimento, na sociedade brasileira, da figura do malandro, que terá a possibilidade de transitar entre as diferentes classes sociais.

São dois princípios muito interessantes que nos permitem entender as origens do malandro no final do século XIX e início do Século XX – Em primeiro, citamos as relações de hierarquia da nascente sociedade brasileira, fundadas em privilégios pessoais. Somada a esta característica, temos a nobreza lusitana que nunca se constituiu de maneira hermética, impermeável. Sempre foi constante a substituição de nomes e cargos – uns se tornavam ilustres, outros caíam no ostracismo social. Lembremos que uma das características do malandro está na possibilidade de transitar entre as diferentes

---

<sup>127</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op.cit. p.33.

camadas sociais, e isso só lhe foi permitido em uma sociedade em que as classes admitissem sujeitos que não fazem parte do seu meio. A nascente sociedade brasileira não se constituiu de forma fechada – escravos e senhores ocupavam o mesmo espaço social, como pode ser notado nas pinturas de Jean-Baptiste Debret. Em suas obras, podemos verificar a nobreza almoçando com os filhos de escravos em torno da mesa, ou sentados na relva com os escravos, compartilhando o alimento. Somente uma sociedade com características que permitam uma permeabilidade entre as classes poderia ser propícia para o surgimento do malandro.

Outro elemento muito característico do malandro é a sua aversão a qualquer tipo de trabalho que se encaixe dentro de formalidades oficiais, pois o trabalho, na sua visão, representa uma sujeição à autoridade daqueles que detém o capital. Em nosso processo histórico de colonização, o trabalho não é visto como algo que trará ao ser humano um ganho pessoal, mas sim como algo exterior, que lhe é forçado para suprir suas necessidades. Segundo Sérgio Buarque, esta é uma característica de nossa sociedade que faz com que valorizemos o ócio.<sup>128</sup> Como já vimos, não há na formação da nascente nação brasileira uma organização hierárquica e social bem definida, e sim uma organização pautada em regras individuais. Aliada a falta de uma moral relacionada ao trabalho, essa forma de organização da sociedade será um fator determinante para o surgimento da cultura de malandragem. Pois o malandro não é alienado. Ele tem a consciência da exploração social do trabalho do pobre para o enriquecimento de alguns poucos privilegiados. Portanto, o malandro é o indivíduo que não vai sujeitar sua força de trabalho a esta exploração, e vai buscar atividades que lhe sejam agradáveis e prazerosas, como a atividade de músico.

Em qualquer forma de organização social sempre estarão presentes dois tipos humanos – o trabalhador e o aventureiro. O trabalhador é o tipo ligado ao seu local de origem, que usa seus esforços, ou seja, seu trabalho gradual, contínuo, para atingir seus objetivos e suprir suas necessidades básicas. Já o aventureiro não se limita às fronteiras de suas origens e busca sempre transformar os empecilhos em degraus que o auxiliam na busca de suas ambições.<sup>129</sup> Enquanto o trabalhador valoriza as ações que lhe proporcionam um ganho pessoal, o aventureiro valoriza práticas que lhe tragam ganho imediato, não importam as conseqüências. Ações que obriguem o aventureiro a esperar pacientemente qualquer ganho lento ou coletivo são vistas como inaceitáveis. A

---

<sup>128</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op.cit.

<sup>129</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op.cit.

conquista e colonização do novo mundo, considerado pelo europeu como inóspito e de tradições bárbaras, coube ao aventureiro. Muitas são as referências aos tipos de portugueses que para cá foram enviados – desonestos, aventureiros, desajustados em sua pátria mãe que não eram mais úteis aos propósitos da Coroa por lá, mas por aqui, na nova pátria, poderiam conquistar seu espaço. Somente este tipo aventureiro unia força e coragem suficientes para encarar os desafios de uma terra vasta e desconhecida.

Ao chegar aqui, com anseios de conquistar seu espaço, o aventureiro busca oportunidades de enriquecer com as possibilidades oferecidas. Portanto, não houve preocupação por parte destes homens de viabilizar leis que garantissem o bem comum, configurando uma sociedade civil organizada ou até mesmo uma nova nação. Ao contrário, estes homens queriam enriquecer a qualquer custo e voltar com capital suficiente para ser aceito novamente em sua terra natal. Fica mais fácil a compreensão, portanto, do caráter individualista de nossas leis, de nossa forma de organizar a sociedade, colocando nosso código civil a serviço de interesses particulares em detrimento dos interesses coletivos.

Algumas vantagens o tipo aventureiro trouxe à colonização do país e a mais importante delas seria a objetividade e a eficiência em realizar as ações a que se propõe. Este pragmatismo, com que o aventureiro português recriou aqui sua nação, foi de fundamental importância no processo de colonização dessa nova terra. Quando não podia repetir aquilo que praticava em sua terra, fez uso daquilo que lhe era proporcionado no novo mundo e reinventou, aqui, sua pátria. Este é o espírito do malandro, que se vale das oportunidades que aparecem para modificar sua situação. O malandro é dotado deste pragmatismo, pois não se entrega ao trabalho gradual de construção de seu futuro, e sim, dedica-se ao agora, ao hoje, para transformar as adversidades a seu favor:

*“Dessa forma, podemos concluir que os aventureiros portugueses são os avós do tradicional malandro carioca, representado na Ópera do Malandro.”*<sup>130</sup>

Quando pensamos na nossa colonização, não podemos esquecer que nossa sociedade formou-se agrária e patriarcal, com hierarquias claras, porém, com os vários

---

<sup>130</sup> GARCIA, Valéria Cristina Gomes. *A malandragem na construção da 'Ópera do malandro', de Chico Buarque: uma análise literária e musical*. UNESP: Araraquara, 2007. p.53.

componentes humanos mantendo relações muitas vezes no mesmo espaço físico. Isto significa que, tanto os escravos quanto os agregados compunham o círculo familiar da Casa Grande. Segundo Roberto Schwarz, além dos senhores e dos escravos, que mantinham relações muito claras, ou seja, enquanto o primeiro mandava cabia ao segundo acatar suas ordens, havia entre eles o “*homem livre*”, que mantém com o latifundiário relações baseadas no favoritismo, na troca de favores, constituindo as relações particulares que até hoje imperam em nossa sociedade:

*“O favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais.”<sup>131</sup>*

Um problema brasileiro desde o período colonial, e que fica evidenciado no final do século XIX e início do século XX, período de nossa história onde se pode ler a passagem, no Brasil, do regime imperial para o republicano, é a confusão existente entre o domínio público e o privado. Neste período, nosso Estado e política são tomados por algumas transformações que geram diferentes expectativas devido a estas mudanças.

Os mais variados *discursos*, no Brasil, tentam construir um ideal de nação civilizada e moderna, que muito se distanciava da realidade vivida. Com a instauração da República, é perceptível a decepção dos *tipos marginais brasileiros* (leia-se aqui ex-escravos, mulatos pobres e o crescente número de imigrantes) ao compreenderem que as promessas e os sonhos de igualdade política, social e econômica tornam-se cada vez mais difíceis. Tais impossibilidades acabam criando uma crescente tensão social.

Nesse contexto, a população menos abastada tem de conviver com o preconceito social, as péssimas condições de vida nos subúrbios, o descaso político e a hipocrisia social. Um estudo deste período proporciona recursos para um diálogo entre a insatisfação social, o poder público e a reestruturação urbana que ocorre no Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o século XX.

Com a chegada do século XX, é possível verificar o surgimento de experiências que trazem a possibilidade de uma maior interferência do homem sobre o solo em que habita. Este é um período marcado por grandes experimentações científicas; pelo avanço da medicina que começa a prolongar a expectativa de vida; pela valorização da

---

<sup>131</sup> SCHARWZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5 ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p.106.

utilidade da máquina em detrimento do reconhecimento da capacidade humana; pela luz elétrica, que tira o ser humano da escuridão e o traz para um novo viver da razão. Um período marcado por descobertas que fizeram com que houvesse uma aglomeração nos grandes centros em torno das áreas industriais, gerando um grande crescimento populacional nas grandes cidades.

O mundo passa a ser redescoberto. As fronteiras, ultrapassadas e ampliadas, abrem novos horizontes e novas possibilidades. E o Brasil não pretende ficar de fora dessa mentalidade moderna que contagia os grandes centros mundiais. Nosso país trilha seus caminhos pela modernidade inicialmente pela cidade do Rio de Janeiro, a capital federal que concentra o grande movimento comercial do país. Tem início então uma reestruturação urbana e social de grande complexidade, conhecido como *Era das Demolições*.<sup>132</sup> O velho é destruído e dá lugar ao novo e as conseqüências são vivenciadas pela população, já que os sujeitos sociais são retirados dos espaços que antes ocupavam e são afastados do centro urbano. Será, esta população, habitante dos longínquos subúrbios, local de miséria destinado àqueles que não cabem nas pretensões de civilização da moderna sociedade brasileira.

Inovações como a luz elétrica, as recém construídas avenidas da cidade, a velocidade dos bondes, a urbanização de acordo com os moldes parisienses trouxeram mudanças na sociedade carioca. As rodas boêmias ganharam novos espaços e se intensificaram. Entretanto, esse novo modo de vida cobrou um alto preço da grande maioria dos brasileiros. Ao importar novos referenciais de moda e cultura, o país tenta apagar seu passado colonial e escravista e acaba negligenciando a situação dos pobres e construindo uma nova memória que não envergonhe o Brasil diante da comunidade internacional.

Um clima de grande otimismo tomou conta do país com o advento da República. Diferentes classes sociais passaram a acreditar na possibilidade da formação de uma sociedade mais justa e igualitária, independente de sexo ou condição social. Os sonhos começam a enfraquecer com o passar dos anos. Mesmo assim, as transformações políticas e arquitetônicas tiveram continuidade no Rio de Janeiro e em outras grandes cidades brasileiras, contribuindo para a elaboração de novos sujeitos sociais.

Os detentores do poder político se esforçaram para mudar as imagens que se tem do Brasil e de seus cidadãos. Novos símbolos representantes da grandiosidade da

---

<sup>132</sup> ROCHA, Oswaldo P. *A era das demolições: Cidade do Rio de Janeiro (1870-1920)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1995.

República passaram a ter circulação. O Brasil, uma nação moderna, passou a necessitar de um cidadão à altura e ao gosto da classe dominante, então, os menores gestos eram vigiados.

A imagem da república vai se consolidar nos símbolos nacionais, nas mansões e nas ruas largas que despertam a reverência das pessoas que transitam pelas ruas. Isso significa que um complexo arquitetônico é elaborado para a proliferação do ideal moderno republicano, principalmente na capital Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX.

A reorganização da cidade do Rio de Janeiro foi uma das prioridades do prefeito, o engenheiro Francisco Pereira Passos. Seu objetivo era o de transformar o centro do Rio de Janeiro num lugar civilizado, de acordo com os parâmetros europeus. As casas e ruas antigas do centro, amontoadas umas às outras, de aspecto pobre e velho, amontoadas de lixo e impregnadas de epidemias, começam a ser destruídas para dar lugar à construção de luxuosas mansões e suntuosas ruas largas. Em um primeiro momento, este novo traçado arquitetônico provocou certo desconforto das pessoas frente a imposição do que é novo. A reconstrução da cidade transforma-se em símbolo de poder e modernidade, em contraposição aos velhos valores coloniais. O centro urbano, agora nos moldes europeus, se configura como espaço de modernidade e luminosidade. Sendo assim, o subúrbio, espaço de atuação do malandro, é colocado como espaço da escuridão que contrasta com o brilho do centro da cidade e com os sonhos de igualdade e justiça social e econômica. O subúrbio, distante do centro, passa a ser o local em que habitam apenas os que não têm opção - local de pobreza e miséria; local de doenças e violência.

Sendo assim, nos parece claro que as construções arquitetônicas são de grande importância para entendermos como as pessoas se portam em relação às mudanças que ocorrem no cotidiano, já que a cidade é *“um lugar saturado de significações acumuladas através do tempo, uma produção social sempre referida em suas formas de inserção topográfica ou particularidades arquitetônicas”*.<sup>133</sup>

A destruição de antigos valores e a inserção de novos fará com que o projeto de remodelação da cidade seja excludente, pois é realizado em função da construção de novas imagens urbanísticas e culturais. Além de pretender o esquecimento do passado

---

<sup>133</sup> BRESCIANNI, M. S. M. *História e Historiografia das Cidades, um percurso*. In: FREITAS, Marcos César de. *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998, p.273.

escravista, este projeto busca cristalizar conceitos referentes à formação de uma sociedade republicana, calcada em ideais modernos. A monarquia, que significava o antigo, devia ser destruída por representar o atraso social e político do qual o país deveria ser libertado pelas idéias republicanas.

Para Pereira Passos, reforma urbana correspondia à transformar radicalmente a malha urbana por meio das obras públicas. Hoje, a idéia que se tem de reforma urbana é diferente – refere-se às políticas de ampliação do acesso aos serviços públicos de infraestrutura.

Estas duas diferentes visões podem ser observadas na literatura de dois autores bastante identificados com a cidade do Rio de Janeiro – Lima Barreto e Zuenir Ventura.

Em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, Lima Barreto nos aponta, nas palavras do personagem Isaías, como a idéia de necessidade de modernização da estrutura da cidade e de sua sociedade estava disseminada:

*“Nós passávamos então por uma dessas crises de elegância que de quando em quando nos visita. Estávamos fatigados de nossa mediania, do nosso relaxamento; a visão de Buenos Aires, muito limpa, catita, elegante, provocava-nos (...) Nós invejávamos Buenos Aires imbecilmente (...) Era o argumento apresentado logo contra os adversários das leis voluptárias que aparecem pelo tempo (...) O Rio de Janeiro não podia continuar a ser uma estação de carvão, enquanto Buenos Aires era uma verdadeira capital européia. Como é que não tínhamos largas avenidas, passeios de carruagens, hotéis de casaca, clubes de jogos?”*<sup>134</sup>

Já Zuenir Ventura, em *Cidade Partida*,<sup>135</sup> fornece elementos de um Rio de Janeiro atual, que sugerem como o desenvolvimento da cidade, ao privilegiar determinadas áreas de ocupação com maior oferta de infra estrutura, provocou uma divisão no cenário urbano, dividindo-o entre uma cidade legal, com seus cartões postais e suas belas edificações, e uma cidade informal, onde vivem os pobres que não conseguem se inserir nos mercados de trabalho. Estes últimos, pela necessidade de instalar-se na cidade, acabam sujeitando-se às condições dos locais onde o poder

---

<sup>134</sup> BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Ática, 1983. p.222-223.

<sup>135</sup> VENTURA, Zuenir. *A cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

público não exerce controle sobre seu território e que estão dominadas pelas redes criminosas que instalam ali suas regras e suas leis por meio da força das armas.

Podemos entender a reforma promovida pelo prefeito Pereira Passos como um conjunto de obras públicas que, de modo radical, deram nova configuração à estrutura urbana da cidade do Rio de Janeiro. Durante os quatro anos de seu mandato, que durou de 30 de dezembro de 1902 a 15 de novembro de 1906, Passos comandou uma verdadeira reconstrução no centro do Rio de Janeiro, rompendo com características de cidade colonial e fazendo surgir novos traçados, compatíveis com os trens e os bondes que pouco a pouco substituíram os animais e as carruagens.<sup>136</sup>

As avenidas Beira-Mar, Mem de Sá e Salvador de Sá foram construídas segundo o plano da prefeitura de abrir grandes pontos de circulação na cidade. Rios que corriam nos bairros de Botafogo, Laranjeiras e Engenho Velho foram canalizados e substituídos por galerias subterrâneas. A abertura de praças, a arborização e ajardinamento de ruas e a construção do Teatro Municipal e do Paço Municipal também fazia parte do projeto de melhoramentos na cidade promovido pela prefeitura.<sup>137</sup>

Tais reformas auxiliaram na circulação entre o centro e as zonas norte e sul da cidade, adaptando-a às necessidades das atividades agroexportadoras que eram praticadas e que inseriam o país na economia mundial como exportador de produtos agrícolas e importador de uma gama variada de manufaturas. Entretanto, tais intervenções não superaram os problemas relacionados ao aumento da densidade urbana, das carências habitacionais daqueles que não tinham condições de pagar para se estabelecer em uma cidade recém reformada, renovada e cara. Ao resolver o problema de melhoria da circulação da produção agrícola e embelezar a cidade, surgem outros problemas, relacionados com a concentração populacional em áreas desprovidas de infra-estrutura urbanística.

Neste início de século XX é que a cidade se expande no sentido da zona sul, por meio da malha de bondes que era utilizada pela população de melhor renda. Já no sentido da zona norte, pela malha ferroviária e nos espaços não ocupados dos morros do

---

<sup>136</sup> ABREU, Maurício. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO/Zahar, 1987. p.75.

<sup>137</sup> BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos, um Haussmann tropical*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1992.



centro, os mais pobres se instalam – a maioria oriunda dos cortiços que foram derrubados pela cirurgia urbana de Pereira Passos.<sup>138</sup>

*A Reforma Urbana Pereira Passos foi um marco na urbanização carioca por dois motivos principais. O primeiro refere-se ao fato de que renovou a cidade, adaptando-a a sua condição de capital da República, que então se consolidava, num contexto em que a renda nacional era dependente fundamentalmente da agroexportação. O outro motivo relaciona-se às mudanças observadas na relação entre Estado e sociedade, no âmbito das quais a intervenção estatal no ordenamento urbano passou a ser considerada cada vez mais legítima. A partir daí, foi um longo percurso em direção à perspectiva de que a cidade fosse considerada um bem coletivo e, nesse sentido, a propriedade urbana estivesse submetida aos interesses de reprodução social da cidade, como veio a ser a partir da entrada em vigor da Constituição Federal de 1988.*<sup>139</sup>

Não apenas o Brasil passa por diversas transformações neste período: muitas idéias novas surgem na Europa, como liberalismo, anarquismo, socialismo e positivismo. Essas idéias são importadas e há tentativa de inserção das mesmas na realidade brasileira, adequando os novos protótipos às condições econômicas, políticas e sociais.

Ângela de Castro e Gomes<sup>140</sup> demonstra bem o antagonismo brasileiro no período se valendo da análise feita por Alceu Amoroso Lima sobre a experiência republicana no ano do centenário, intitulada “*Política e Letras*” e incluída na obra “*À margem da história da República*”<sup>141</sup>, de organização feita por Vicente Lucínio Cardoso. Gomes se utiliza do balanço feito por Alceu para demonstrar duas faces de um mesmo país. De um lado, um Brasil legal, urbano industrial, onde há centralização de

---

<sup>138</sup> ABREU, Maurício. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO/Zahar, 1987. p.80.

<sup>139</sup> SIMÕES, Ângela Moulin. *O “bota-abaixo” revisitado: o Executivo municipal e as reformas urbanas no Rio de Janeiro (1903-2003)*. In: Revista Rio de Janeiro, n.10. maio-agosto. 2003 p.5-40.

<sup>140</sup> GOMES, Ângela de Castro. A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado. In SCWARCZ, Lilia Moritz (org). *História da vida privada*. São Paulo: Cia das Letras, 1998. V4. Pp;489-559.

<sup>141</sup> CARDOSO, Vicente Licínio. *À margem da história da República*. Ed. UNB, Brasília, 1981.

poder no estado, representado pelo político Rui Barbosa. Em outra perspectiva, o Brasil real, rural, patriarcal, oligárquico, representado por Pinheiro Machado.

O patrimonialismo, se por um lado era ligado ao Estado, por outro era vinculado às famílias, à sociedade. Esse é um dos elementos da formação político-social brasileira. O Brasil, ao mesmo tempo era centralizador e também descentralizador. Os homens que estavam no poder eram os mesmos que defendiam seus patrimônios públicos. Não há nitidez, no Brasil, da fronteira entre o que são público e privado:

*“O drama da República (...) era o de estar caracterizada por uma tensão, ao mesmo tempo constitutiva da política nacional e desintegradora de suas possibilidades de desenvolvimento nos marcos da modernidade ocidental. Ou seja, ela se situava na fronteira entre o público e o privado, sendo essa a sua principal marca e também o seu dilema, pois, como o texto magistralmente indica, o Brasil não era Rui ou Pinheiro; era Rui e Pinheiro”.*<sup>142</sup>

A propaganda foi instrumento de disseminação do ideal republicano - contra o antigo regime imperial, a modernização do Estado é o alicerce de uma nova política. Era preciso esquecer o passado de atraso, logo, os republicanos eliminaram o Poder Moderador e o Senado Vitalício. Houve também diminuição de cidadãos com direitos civis e políticos (cidadãos ativos) e aumento dos excluídos (só poderiam votar quem aqueles a quem a sociedade julgava capazes, pela renda ou exigência de alfabetização).

*“Ficava de fora da sociedade política a grande maioria da população. A exclusão dos analfabetos pela constituição republicana era particularmente discriminatória, pois ao mesmo tempo se retirava a obrigação do governo de fornecer instrução primária, que constava do texto imperial (...) Era uma ordem liberal, mas profundamente antidemocrática e resistente a esforços de democratização”.*<sup>143</sup>

O paradoxo republicano estava lançado. Se no discurso a república defendia igualdade para todos perante a lei, na prática a democracia não passava de mera

---

<sup>142</sup> GOMES, Ângela de Castro. Op.Cit. p 496.

<sup>143</sup> CARVALHO, José Murilo de. “República e Cidadanias”. In: **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. 2º ED. São Paulo: Cia das Letras, 1987. p.45

formalidade. A resistência à ampliação da cidadania não era viável aos projetos de manutenção de poder das oligarquias aristocráticas. A não definição entre a esfera pública e a privada não permitiu a implantação da igualdade perante a lei, princípio base do raciocínio democrático liberal.

Atualmente ainda notamos que a população brasileira escolhe, nas eleições de nossa democracia representativa, os governantes através de critérios patriarcais. O Brasil rural inserido no Brasil legal, com a tradição paternalista presente desde o princípio da história de nosso país. Mudam os governos, surgem expectativas de melhora, mas a estrutura política não se dissolve. À margem da política nacional, a população é esquecida, sem participação ativa nas decisões do poder público. Somos meros pacientes, a espera do remédio milagroso para as doenças sociais.

Um aumento significativo, elevado, no setor urbano industrial ocorria paralelamente à instauração da República. Não é de se estranhar que surja, a partir deste momento, o movimento operário, tendo a figura dos anarquistas, dos anarco-sindicalistas e dos comunistas, posteriormente, como corporificação deste movimento.<sup>144</sup>

Uma ameaça imponente de revolução era motivo de temores por parte das classes dominantes, que encontraram saída para este impasse na prática da repressão e da tortura. Um meio, segundo Paulo Sérgio Pinheiro, de assegurar à classe média seu direito de participação e preservar a hegemonia das classes mais altas.

A igreja católica - lembremos que o catolicismo é a religião oficial do Brasil - era uma instituição conivente com as elites e teve um papel importante neste processo através das premissas de conformismo e fatalismo que ela propagava:

*“contribuíram para abrandar a face explicitamente repressiva do controle social por parte do controle oligárquico”.*<sup>145</sup>

A polícia passou a tomar uma postura de extrema violência para com a parcela não abastada da comunidade, devido a esse medo por parte das oligarquias. Torturas, deportações e exílios tornaram-se práticas comuns, utilizadas pelo aparato de segurança policial. Porém, as inúmeras denúncias, inclusive de alguns jornais da época, de maus

---

<sup>144</sup> PINHEIRO, Paulo Sérgio. “Violência do Estado e classes populares”. **DADOS: Revista de Ciências Sociais**. Rio de Janeiro, nº22, 1979 – pp.5-24.

<sup>145</sup> PINHEIRO, Paulo Sérgio. Op.cit. p.7.

tratos utilizados por policiais, mostram que os desfavorecidos não eram pacíficos frente a ação da polícia.

Com a criação do DOPS - Delegacia de Ordem Política e Social – em 1920 e da união entre a polícia os empresários, o mecanismo de tortura e repressão se especializa. Torna-se intensiva a busca por agitadores nas indústrias, com agentes disfarçados e a função de varrer das instituições aqueles que “subvertiam” ou “corrompiam” as massas. Portanto, o projeto republicano mostrou-se ilusório, apesar do objetivo de valorização da nova forma estatal e política e da expectativa de melhoras, promovida pela propaganda estatal. Não se cristalizaram os conceitos liberais de igualdade e direito à cidadania para todos. Em sua maioria, a comunidade mostrou-se distante do direito de participação política e logo eram obrigados a se conter, pela violenta repressão, quando reivindicavam seus direitos. Direitos estes que as elites aristocráticas não apenas reprimem, mas tomam para si quando não define limites entre a vida pública e a vida pessoal, utilizando-se de subsídios públicos para garantirem seu direito privado e afastando, impondo maiores barreiras, as benfeitorias cobiçadas pelas camadas mais pobres da sociedade.

Na Ópera do Malandro fica evidente a crítica à desordem existente no país sobre a linha tênue que separa a esfera pública da particular. Chaves, o inspetor de polícia, representa a confusão entre estes dois mundos, uma vez que faz conchavos com aqueles a quem deveria combater:

“CHAVES:

*É, eu sei que o momento é impróprio. Mas é que justamente hoje o meu outro sócio telefonou e me deu um aperto. Se tu não me paga, eu não posso pagar a ele. Também não posso chegar para ele e dizer que to duro porque o meu sócio contrabandista joga tudo no cassino e não me paga o combinado. Não fica bem prum chefe de polícia, entende? Esse meu outro sócio é um homem muito sério. Cobra juros de vinte por cento ao mês. [...]*

*[...] É bom. Tu ta trabalhando à vontade, na maior liberdade, e se tiver juízo faz fortuna. Agora, eu to colaborando contigo e preciso ver o meu, né? Tu não tem telefone, não tem residência fixa e eu não sou puta de praia pra ficar te catando em cabana de pescador. Não posso me expor desse jeito”.*<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.65-66.

Ao saber que sua filha Teresinha está casada com o contrabandista Max Overseas, Duran exige que Chaves aplique a “*operação detergente*” para se livrar do genro, em troca do abatimento da dívida que Chaves tem com o proxeneta:

“DURAN:

*É só dar a pista daquele delinqüente que o inspetor Chaves completa o serviço.*

TERESINHA:

*Mas vem cá. Vocês tão falando do dindinho?*

VITÓRIA:

*Dindinho?*

TERESINHA:

*O inspetor Chaves, ué. Meu padrinho de casamento. Ah, ele é uma pessoa encantadora! Tão fino! Até perguntou por vocês... Não sei onde foi que saiu essa fama de mau... Ele e o Max são amigos de infância. Jogam biriba, bebem no mesmo copo, falam as mesmas gírias e torcem pro Vasco da Gama.”<sup>147</sup>*

Ao ficar sabendo das ligações de Chaves com Max, Duran muda de estratégia e passa a chantagear o inspetor:

“DURAN:

*Pois é, vou ter que alterar meus planos. Mas é interessante... Veja só que bonita manchete pro Diário da Noite: inimigo público número um é o melhor amigo do chefe de polícia. Que bomba! Só não sei é se um funcionário na posição do Chaves resiste a um escândalo desses. (...) Depois de tanto sacrifício, tanta dedicação à causa pública, morrer na praia por tão pouco... Por uma amizade dessas...”<sup>148</sup>*

Diante de tais ameaças, Chaves se vê obrigado a prender o amigo contraventor. Mas este ato não estabelece a ordem das coisas, já que Chaves não está

---

<sup>147</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.85

<sup>148</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.86

exercendo seu papel de policial, e sim, executando uma ordem de Duran, que o paga para que elimine seu inimigo do caminho.

A malandragem está descaracterizada de suas características originais. É o fim da antiga malandragem e o início da malandragem de “gente graúda”, como demonstra a fala de Teresinha:

“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”.*<sup>149</sup>

Podemos concluir então que as características descritas por Sérgio Buarque sobre o processo de formação da nação brasileira permitem uma organização social pautada no favoritismo, uma sociedade que coloca os interesses pessoais acima dos interesses coletivos, gerando a figura do malandro e permitindo toda e qualquer forma do abuso das leis.

Voltemos então às nossas características de sociedade rural e patriarcal, onde o poder privado impera sobre o poder público. Com a urbanização do país, ou seja, um declínio da sociedade rural e o aumento das aglomerações urbanas, principalmente após a vinda da família real portuguesa ao Brasil, em 1808, começa a haver uma grande transformação nessa sociedade patriarcalista rural devido ao surgimento de novas necessidades de trabalho – novos postos ligados à política, às leis e à administração. Cargos que obviamente serão ocupados por uma aristocracia, não mais rural, mas representantes das altas classes urbanas.

Com estes novos postos, um novo modelo de trabalho passa a ser valorizado – o trabalho intelectual, que não cansa o corpo e não suja as mãos, ligado intimamente à idéia de talento. Trabalho para os antigos senhores de escravos e seus descendentes.

---

<sup>149</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.170.

Este novo modelo de trabalho passa também a ser ligado ao poder e ao status, fazendo surgir uma nova moda entre a aristocracia – estudar na Europa e tornar-se doutor. A educação, ao contrário de satisfazer anseios intelectuais que possam ser utilizados para benefício da sociedade, era apenas uma forma de ganhar destaque, de adquirir títulos acadêmicos e o prestígio inerente a eles.

A camada mais pobre da população, obviamente, não tinha acesso a instrução acadêmica, sendo excluída dessa realidade e desprezados pela alta sociedade, continuando a servir, com seu trabalho, a essa nobreza. Já o malandro, avesso a qualquer tipo de trabalho formal, é um sujeito com plena consciência de que não fazia parte deste círculo de privilegiados e não se submeteria ao trabalho formal, lento e gradual, que lhe daria, talvez, a ascensão tão desejada. Então buscará na malandragem meios pragmáticos de se dar bem na vida, fazendo valer seu espírito aventureiro – ou busca casar com uma senhora rica ou enriquecer pelo recebimento de heranças.

Lembremos que, com os novos postos administrativos inaugurados no Brasil após a vinda da família real, o talento individual passa a ser considerado atributo de grande valia. A sociedade brasileira era muito dada aos serões, onde a música exercia um papel de extrema importância. O malandro utiliza estes fatos a seu favor, e se faz ouvir pelo seu talento musical. Incorporando os ritmos trazidos pelos colonizadores aos ritmos dos escravos, o malandro criou o samba, música com características bem brasileiras. O talento individual possibilitou ao malandro seu trânsito em círculos aristocráticos, configurando o malandro no mundo da ordem e da desordem.

Com a exploração do mercado musical iniciada no final do século XIX, as composições populares passam a ter maior veiculação que a música erudita. Eram poucos os compositores que integravam o filão brasileiro de música erudita, fato que intensificou a identificação do público nacional com a música popular.<sup>150</sup> José Miguel Wisnik faz uma análise de um conto de Machado de Assis intitulado *O Machete*.<sup>151</sup> Neste artigo, Wisnik apresenta o dilema de um violoncelista, músico erudito que executa as composições mais líricas. Seu contraponto é um tocador de machete que pouco conhece de partitura, mas no improviso consegue executar ritmos dançantes e, com suas melodias, extrair aplausos da platéia. Este tocador de machete, músico popular

---

<sup>150</sup> WISNIK, José Miguel. *Machado maxixe: o caso Pestana*. In: *Tereza: revista de literatura brasileira*, São Paulo, n. 4/5. 2003. p.13-79

<sup>151</sup> ASSIS, Machado de. *O Machete*. In: *Obra completa de Machado de Assis, V.II*. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994.

que executa suas canções “de ouvido”, seria o malandro, que não é músico profissional, mas toca para divertir a si próprio e aqueles que o acompanham.

Neste artigo encontramos uma oposição entre o conceito de “trabalho” - representado pelo violoncelista erudito - e o conceito de “labor” - representado pelo tocador de machete.<sup>152</sup> O trabalho seria a atividade que busca idealizar algo fora do ser humano, que transcende a visão humana, enquanto o labor seria a diversão, o entretenimento em que a atividade se esgota em si mesmo. Esse estilo popular de música acaba caindo na preferência do público e é bastante comum referências a execução de viola nos ambientes das famílias mais abastadas. Concluimos então que o malandro, como músico com talento, que valoriza seu “labor”, passa a ter trânsito entre este público, e sua ociosidade é transformada em atividade prazerosa não apenas para si, mas também para outras pessoas.

Este é o período em que a polca é a grande febre musical e este gênero é responsável pela inauguração de um mercado das músicas dançantes, que faz oposição a música séria e erudita. Da polca, temos uma evolução para o maxixe, que incorporará ritmos africanos da música de escravos com a música de salão, fazendo com que haja um sincretismo cultural, concretizando no plano artístico o trânsito entre o mundo da ordem e o mundo da desordem.<sup>153</sup> O malandro, representante do mundo da desordem, terá trânsito no mundo da ordem devido à sua música e sua alegria. O malandro terá circulação entre os extremos.

Com a lei áurea, que aboliu a escravatura no Brasil no final do século XIX, o negro passa de cativo a reserva de mão-de-obra barata e acaba marginalizado pela nova situação, já que não houve políticas públicas que dessem subsídios a estes seres-humanos recém libertos de investirem em seu crescimento pessoal. Como forma de manter suas raízes culturais, os negros passam então a reforçar sua sociabilidade e cultivar sua identidade nas festas e nas reuniões familiares. Nestes eventos, ocorria um sincretismo religioso e racial, já que negros e brancos conviviam juntos no mesmo espaço. Tal sincretismo ocorria principalmente nas casas das “tias”. “Tia Ciata”, a mais famosa delas, fazia de sua casa um retiro onde os negros podiam manter vivas suas tradições. Seu verdadeiro nome era Hilária Batista de Almeida, casada com o médico negro João Batista da Silva, que gozava de certo prestígio político. Em sua casa foi criado o samba “*Pelo Telefone*”, o primeiro a ser gravado em disco, composição de Donga e Mário de

---

<sup>152</sup> WISNIK, José Miguel. Op.cit. p.13-79.

<sup>153</sup> WISNIK, José Miguel. Op.cit. p.13-79.



Almeida. A casa de Tia Ciata era dotada de seis cômodos, um corredor e um quintal. Estes espaços abrigavam diferentes classes sociais e diferentes ritmos:

*“Metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra, a casa continha os elementos ideologicamente necessários ao contato com a sociedade global: ‘responsabilidade’ pequeno-burguesa dos donos (o marido era profissional liberal valorizado e sua esposa, uma mulata bonita e de porte gracioso); os bailes na frente da casa (já que ali se executavam músicas e danças mais conhecidas, mais ‘respeitáveis’), os sambas (onde atuava a elite negra da ginga e do sapateado) nos fundos; também nos fundos a batucada – terreno próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso – bem protegido por seus ‘biombos’ culturais da sala de visitas (noutras casas, poderia deixar de haver os tais ‘biombos’: era o alvará policial puro e simples)”.<sup>154</sup>*

A comparação entre os lugares reservados ao samba e ao choro se faz importante para a compreensão do enraizamento do samba nas classes sociais compostas por negros e mestiços desfavorecidos. O samba é de origem negra e proletária, enquanto o choro vem de uma matriz mais branca, pertencente às classes mais abastadas. O choro era uma maneira que o músico popular encontrou de executar a música importada que animava bailes e salões elegantes na segunda metade do século XIX. Samba era coisa de preto pobre e ficou socialmente marcada por este estigma. Sambistas eram perseguidos pela polícia enquanto o choro ganhava a sala de visitas sem risco algum de chocar a burguesia. Enquanto isso, o samba era confinado no fundo do quintal.

*“Nos fundos, além dos terreiros, havia espaço para o samba de diversão, para a dança, já repletos de improvisação; nos cômodos intermediários, os lundus e as polcas; e nas salas de visita o choro que já desfrutava de certo prestígio e muitas vezes já reproduzia as “salas de concerto”, onde há “música para ouvir” e os bailes que representavam a “responsabilidade pequeno-burguesa” dos donos da casa (SODRÉ, 1998, p.15). Havia, portanto, um sincretismo entre as diferentes culturas, entre negros e brancos, entre pobres e ricos, que*

---

<sup>154</sup> SODRÉ, Muniz. Op.cit. p.20.

*vem consolidar mais uma vez a convivência entre os opostos na nossa sociedade”.*<sup>155</sup>

Somente um processo histórico de colonização marcada pelo jogo de interesses particulares, e não pelo rigor da lei garantindo o bem estar social, pode nos dar um ambiente como a casa da Tia Ciata, onde o trânsito de elementos pelas diferentes classes sociais contribuiu para a configuração da figura do malandro.

Lembremos que a *Ópera do Malandro* é uma obra dramática, portanto, é tratada aqui como uma obra da literatura brasileira. Além disso, também é analisada neste trabalho como um documento histórico para entendermos o conceito de malandragem presente na obra de Chico Buarque. Portanto, temos aqui uma visão de que uma obra literária é um registro de uma determinada sociedade em que foi produzida. Um texto literário traz à tona as críticas, as produções e os pensamentos de uma determinada época. Já dizia o dramaturgo Máximo Gorki que a literatura tem por tarefa auxiliar o homem a compreensão de si próprio. Para nos ajudar a compreender a figura do malandro, vamos nos valer das análises literárias acerca do fenômeno da malandragem:

*“Minha hipótese é que a sociologia da malandragem produzida nos anos 70 desempenha um papel canônico na compreensão desse fenômeno social, pois as interpretações “clássicas” de Antonio Candido, na literatura, de Gilberto Vasconcelos e Cláudia Matos, na música, e de Roberto da Matta, no folclore, podem ser vista como uma espécie de “fundadores de discursividade” que, no conjunto, somam para a formação de uma estrutura narrativa sobre a qual apóia-se o sentido da cultura da malandragem”.*<sup>156</sup>

Segundo Gilmar Rocha, o ensaio *Dialética da Malandragem*<sup>157</sup> (*Caracterização das memórias de um sargento de milícias*), de Antônio Candido, inaugura o que ele define por “sociologia da malandragem” no âmbito da crítica de

---

<sup>155</sup> GARCIA, Valéria Cristina Gomes. *A malandragem na construção da 'Ópera do malandro', de Chico Buarque: uma análise literária e musical*. UNESP: Araraquara, 2007. p.56.

<sup>156</sup> ROCHA, Gilmar. “*Eis o malandro na praça outra vez*”: a fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, 2º sem. 2006. p. 108-121.

<sup>157</sup> CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem (Caracterização das memórias de um sargento de milícias)*. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988. p. 187-217.

literatura. *Dialética da Malandragem* é, sem dúvida, um dos estudos mais importantes sobre a malandragem no Brasil, no que se refere a questões que envolvem a Cultura Brasileira. Candido considera o clássico da literatura brasileira *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, como o primeiro romance da novelística nacional. Desta forma, Candido:

“(…) propõe pensá-lo como um romance representativo no qual a malandragem tematizada metaforiza o próprio movimento dialético da ordem e da desordem presente na sociedade de então. O sociólogo confere à dialética da ordem e da desordem um valor estrutural e um significado cultural na mediação entre o romance e a realidade, o universal e o local. Assim, o livro de Manuel Antônio de Almeida compreende uma dupla significação: de um lado, como romance malandro, representa a versão nacional-popular brasileira de uma espécie de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores; do outro lado, como romance representativo, apresenta-se como uma ficção que imita a realidade social do século XIX. A malandragem que aparece em *Memórias de um sargento de milícias* é a mesma que move a sociedade da época.”<sup>158</sup>

A malandragem representada por Manuel Antônio de Almeida em seu livro revela então uma espécie de punição social em que os envolvidos trafegam entre o que é lícito e o que não é. Manuel Antônio de Almeida coloca em foco a fenda ocupada, na sociedade, pelas classes populares. O malandro e todas as outras personagens de seu livro vivem entre o que Candido chama de “mundo da ordem” e “mundo da desordem”.

Antônio cândido ainda define os termos “romance picaresco” e “romance malandro”, defendendo a idéia de que *Memórias de um sargento de milícias* inaugura o “romance malandro” no Brasil. Como já dissemos, o pícaro é personagem característico da novela espanhola e tem características muito particulares – narrador em primeira pessoa, personagem marginalizado e aventureiro e crítica ácida e irônica às classes privilegiadas. Como o malandro, o pícaro também tem trânsito nas diferentes classes sociais, devido a sua condição de serviçal da nobreza.

---

<sup>158</sup> ROCHA, Gilmar. “*Eis o malandro na praça outra vez*”: a fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, 2º sem. 2006. p. 108-121.

Entretanto, Antônio Cândido prefere usar o termo “romance malandro” para definir a obra *Memória de um sargento de milícias*, devido às diferenças existentes entre o pícaro espanhol e o malandro brasileiro – o malandro não é tomado de maneira chocante pela realidade como o pícaro. Sua sorte sempre aparece na fácil solução das adversidades que surgem pelo seu caminho. Quando a vida lhe parece dura demais, o malandro encontra outros encantamentos para sua distração. Em *Memórias de um sargento de milícias*, Leonardo consola-se da morte de seu padrinho nos braços de Luizinha. Quando ela não lhe dá mais atenção, ele busca consolo nos olhos de Vidinha. E assim, dia após dia, uma ocorrência após a outra, Leonardo leva a vida de forma leve, descontraída. Não se preocupa com trabalho. Sua vida se ocupa pelas suas paixões, pelos encantamentos que causa e pelas mulheres por quem se encanta.

Outro fator que diferencia o malandro do pícaro é o fato de o malandro nunca exercer uma condição serviçal. Ao contrário do pícaro, o malandro é servido por todos aqueles que acabam tendo por ele certa compaixão. Mas há traços semelhantes entre Leonardo e o pícaro – ambos são amáveis, simpáticos, vagabundeiam ao sabor do acaso. Mas Leonardo nunca experimenta as amarguras da vida que o levariam a apreender o mundo pela sua experiência, que o levariam a um amadurecimento. Mas como podemos relacionar Leonardo com o malandro brasileiro? Segundo Valéria Cristina Gomes Garcia:

*“Ele freqüenta, livremente, a casa de D. Maria, senhora rica, de muitas posses, e lá é bem recebido. Freqüenta, também, com a mesma desenvoltura, a casa dos ciganos, na época, os representantes do que havia de mais vil e de mais desprezível na sociedade brasileira. Ele também é perseguido pela lei, como um sujeito representante da desordem. Major Vidigal caça Leonardinho como a um bandido. No entanto, mais uma vez os extremos se tocam: o maior malandro é transformado, no final da trama, em representante da própria ordem, ou seja, é elevado a sargento de milícias, confirmando a presença, na sociedade brasileira, dos opostos que se tocam e interpenetram, o que é característica do malandro brasileiro”.*<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> GARCIA, Valéria Cristina Gomes. Op. Cit. p. 58

*Memórias de um sargento de milícias* é um romance que serve como registro de sua época, por ser bastante descritivo e retratar com realismo a sociedade do período em que foi produzida. Por ser uma obra que nos serve de documentação para entender determinado recorte temporal, o romance nos revela muitas das características das pessoas de baixa classe, além do problema dos escravos recém-libertos que farão parte da constituição social dos malandros no final do século XIX e da malandragem tradicional carioca do início do século XX. Malandragem essa da qual João Alegre é o nosso expoente. Mas antes de retomarmos a análise da *Ópera do Malandro*, é imprescindível a análise de outras obras que tratam do tema da malandragem.

Gilberto Vasconcelos faz referências à malandragem como sendo uma metáfora político-cultural cujo significado histórico pode ser acompanhado em sua totalidade na música popular brasileira.<sup>160</sup> A sociedade brasileira, com seu caráter autoritário, antidemocrático e capitalista seria contrabalanceada pela presença da malandragem na música. O malandro, dado à boemia, seria para Vasconcelos um contraponto ao mundo que exerce pressões pelo poder do capitalismo. Existe no Brasil uma dificuldade grande em se inculcar na população uma ideologia calcada nos valores do trabalho. O compositor popular então passa a assumir, desde o momento de transição do trabalho escravo para o trabalho livre, um comportamento social e um valor estético que valorize o exercício da malandragem. Uma maneira de resistir, de recusar, de fazer frente aos apelos do mundo do trabalho e da produção capitalista. Isso faz com que o compositor popular esteja preparado para a eventualidade de cair na pobreza e na miséria. A malandragem se insere no cotidiano do cancionário popular não apenas como uma prática de uma experiência estética, mas também como uma regra de sobrevivência.

*“Com o tempo, a voz do malandro passou a confundir-se com a voz do compositor popular, formando uma só voz, e a malandragem tornou-se sinônimo de samba, convergindo para uma única identidade cultural”.*<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> VASCONCELOS, Gilberto. **Música popular – de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

<sup>161</sup> ROCHA, Gilmar. *“Eis o malandro na praça outra vez”: a fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70*. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, 2º sem. 2006. p. 108-121.

Desde o surgimento do samba, nas primeiras décadas do século XX, houve a incorporação da figura do malandro. A expressão social do malandro surge quando se passa a cantar sua recusa ao trabalho, sua ode à vadiagem. A malandragem, mesmo perseguida e reprimida com violência, passa a ser então um estilo de vida das classes pobres do Rio de Janeiro.

Para Claudia Matos,<sup>162</sup> o samba consiste em uma crônica da vida social carioca, e a partir dele pode-se ter acesso ao discurso da malandragem, ao seu imaginário. No texto *O Malandro no Samba*,<sup>163</sup> Matos escreve que o samba será responsável pela construção de uma “*mitologia da malandragem*” que vai manifestar toda simbologia do universo do malandro, de uma cultura que se viu jogada às margens da sociedade – a cultura negra popular carioca. O Malandro deixa de ser o locutor e passa a ser a própria mensagem. O malandro, antes de ser um sujeito histórico, é uma figura de linguagem, um discurso social crítico.

Em seu livro *Carnavais, malandros e heróis*, Roberto DaMatta<sup>164</sup> desenvolve uma interpretação da realidade brasileira através da forma como é realizado o carnaval, as paradas e as procissões. O tema central do livro é o dilema existente entre características autoritárias e violentas presentes na sociedade brasileira e a busca de um mundo democrático e não conflitivo nesta mesma sociedade. O livro não apresenta soluções para este dilema, e sim um conflito constante entre pólos antagônicos que conduz a toda uma série de ritos e mitos que acentuam as principais alternativas. Na obra de DaMatta encontramos uma análise dos tipos sociais característicos da sociedade brasileira – o caxias, o renunciador e o malandro. Cada um destes tipos está ligado a uma atividade social específica: enquanto o caxias é ligado às paradas militares e o renunciador ligado às procissões, o malandro – tipo que nos interessa – é ligado ao carnaval, um rito que subverte a ordem, que é a passagem entre a ordem e a desordem. Roberto DaMatta analisa o mito de Pedro Malasartes, personagem da cultura portuguesa que também faz parte da cultura brasileira, famoso por sua lábria e pelo seu “jeitinho” de resolver as adversidades, o que o torna conhecido como “maior enganador” das

---

<sup>162</sup> MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar – malandragem e samba no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

<sup>163</sup> MATOS, Cláudia. Cap. 2 – Ré: O malandro no samba. In: VARGENS, João Baptista M.(Org.). **Notas musicais cariocas**. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 35-62.

<sup>164</sup> DaMATTa, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

redondezas. Características típicas do malandro – representante do deslocamento das regras formais, da renúncia ao mercado formal de trabalho e com seu modo de andar, vestir e falar bastante individualizado. O carnaval é a máxima representação da malandragem, pois nele o mundo da ordem é totalmente subvertido. Seria o carnaval uma paródia da nossa organização social?

Pedro Malasartes é o malandro folclórico, símbolo do brasileiro esperto, nosso anti-herói. João, irmão mais velho de Pedro, se vê obrigado a trabalhar para manter a família, já que seus pais já não podem mais prover o sustento devido à idade avançada. João arruma uma ocupação em uma fazenda e acaba escravizado por meio de dívidas. Quando João consegue livrar-se do fazendeiro, está pobre e endividado. Pedro, para vingar o irmão, resolve trabalhar na mesma fazenda. Para vingar o irmão, Pedro tenta tirar do fazendeiro o máximo de vantagens que conseguir. Lembremos que Pedro Malasartes não é um trabalhador ingênuo, e sim, um pragmático aventureiro que não tem nada a perder. Usando sua astúcia, suas artimanhas, Malasartes lesa o fazendeiro até conseguir uma boa quantia em dinheiro e completar sua vingança.

*“Saindo do plano da fábula, para analisarmos nossa realidade nela figurativizada, veremos, em Pedro Malasartes, a própria ética do brasileiro excluído e explorado. O tipo trabalhador é aquele que é explorado, enganado e maltratado pelas classes dominantes, ou seja: ser honesto e trabalhador não compensa. Já o aventureiro é aquele que, através da sua astúcia, da sua malandragem, consegue driblar as leis dos poderosos e enriquecer às suas custas, ou seja: é o tipo que se dá bem, é o modelo do que vale a pena fazer.”<sup>165</sup>*

Este é o nosso malandro. Não se submete à lógica do mercado, já que essa atitude não lhe trará bons rendimentos. Então o malandro prefere permanecer à margem e usa sua esperteza e seu talento para tirar vantagens nas adversidades e tirar proveito da riqueza da elite.

Em uma apresentação concisa, pode-se dizer que a malandragem compõe-se em um sistema simbólico que se manifesta na música, na literatura e nas narrativas folclóricas em que o malandro é uma solução parcial para a contradição existente entre a

---

<sup>165</sup> GARCIA, Valéria Cristina Gomes. Op. Cit. p. 60.

ordem e a desordem, entre o trabalho e a vadiagem, presentes no cerne da cultura brasileira.

Sendo o Brasil um “país de malandros”, e tendo o significado cultural da malandragem presente no discurso sociológico dos anos 70, a *Ópera do Malandro* vai, como obra que trabalhe com o conceito de malandragem, expressar esses conflitos existentes entre o trabalho e a vadiagem, a ordem e a desordem, característicos na sociedade brasileira no período em que Chico Buarque a escreveu.

Retomemos a canção *Homenagem ao Malandro*, em que João Alegre demonstra que “*aquela tal malandragem*” a qual ele queria fazer homenagem “*não existe mais*”. A partir da entrada do capital estrangeiro, houve mudanças na sociedade brasileira. As novas relações sociais são bem distintas daquelas que configuraram o período de formação da nossa sociedade até o início do século XX. Nessa nova configuração social, o malandro pobre não tem mais espaço. A malandragem agora é outra - institucionalizada, de terno e gravata – e agora os malandros são poderosos donos do capital.

Na nova ordem capitalista, ou o malandro se rende ao capital, “*aposenta a navalha*” e resolve “*chacoalhar em um trem da central*” a caminho do trabalho, ou resiste bravamente, transformando-se em bandido, marginal, distante do tipo simpático e boa praça do malandro tradicional. Lembremos que a figura do malandro sempre foi possível devido ao trânsito que este tinha nas diversas classes sociais. A nova ordem capitalista é uma barreira a essa circulação. Ou o malandro trabalha ou vira bandido. E bandido não tem trânsito, pois oferece riscos à sociedade e por isso deve ser preso, impedido de manter convívio social.

O malandro do início do século XX é representado, na *Ópera do Malandro*, por João Alegre. Para acompanhar sua trajetória dentro da peça e a trajetória do malandro na sociedade, uma obra mostrou-se de extrema importância – o livro de Solange Ribeiro de Oliveira, intitulado *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay – uma leitura transcultural*.<sup>166</sup> O malandro é apresentado, neste trabalho, como arquétipo do que é ser brasileiro, intimamente ligado à nossa identidade cultural. Tal afirmação é sustentada pela construção histórica encontrada em *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque, em sua análise da formação de nossa sociedade

---

<sup>166</sup> OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *De Mendigos e Malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay: uma leitura transcultural*. Ouro Preto: UFOP, 1999.



nas características de nossa colonização. O malandro só poderia existir em uma sociedade que permita trânsito livre entre as classes sociais, uma sociedade não hermética, permeável e aventureira, construída sob a falta de regras que determinem uma boa organização social, sob a sombra da ambigüidade entre a ordem e a desordem. Entretanto, na *Ópera do Malandro*, quem representa esse malandro do título? Existe apenas um malandro ou são vários os personagens da obra que são dotados desta característica?

Podemos interpretar claramente que o título remete a João Alegre, pois a ópera apresentada é escrita por ele – autor-fictício. João Alegre representa a malandragem tradicional, o artista nacional que está perdendo seu espaço devido à nova ordem capitalista. Mas nesta obra, são vários os malandros. E cada um deles representa uma maneira de como a malandragem disseminou-se na sociedade brasileira após as transformações ocorridas com o incipiente capitalismo.

Já falamos anteriormente da malandragem de Duran, por exemplo. Sua forma de agir em relação ao trabalho das prostitutas é bastante exploratória. Podemos observar como Duran se aproveita da legislação trabalhista (mundo da ordem) e configura uma situação de exploração a favor de seus ganhos (mundo da desordem), além de fazer uso das leis, e isso significa fazer uso do público, para atender suas necessidades privadas, particulares. Duran e suas prostitutas representam um vício cultural antigo no Brasil – O poder legislar e de usar essas leis para servirem uma minoria privilegiada. No Brasil - este é um pensamento de Sérgio Buarque - o privado precede o público.

As mulheres também exercem sua malandragem. Vitória anda na mesma linha de Duran e Teresinha representa um papel muito interessante na obra. Além de se casar com o contrabandista Max Overseas, contrariando o desejo de seus pais, Teresinha passa a tomar conta dos negócios do marido, legalizando uma atividade ilegal para satisfazer seus anseios de enriquecimento. As ações de Teresinha demonstram que a moça conhece as novas leis do mercado, e pretende usá-las a seu favor com extrema competência, adaptando-se à nova malandragem, fazendo com que sua empresa fique rica após o investimento do capital externo. Teresinha faz parte dessa nova malandragem institucionalizada, pois se rendeu ao capital e adaptou-se às novas regras impostas pelo mercado.

Apesar de esta nova ordem capitalista favorecer àquele que se adapta, ela é cruel com os malandros pobres, representados na *Ópera do Malandro* pelos capangas de Max e pelas prostitutas de Duran. Tanto os capangas quanto às prostitutas representam

uma ambigüidade entre os mundos da ordem e da desordem – são pessoas que, apesar de trabalhadoras, escolheram uma atividade que não se encontra de acordo com os padrões impostos pela sociedade.

Os capangas de Max são marginais por serem contrabandistas e tal atividade não é legalizada. Entretanto, quando Teresinha assume os negócios do marido e o que era uma atividade ilegal passa a ser uma empresa registrada em cartório, cumprindo todos os trâmites burocráticos, os contrabandistas passam a ser funcionários da MAXTERTEX Ltda. Isso significa que os malandros, contrabandistas e aventureiros, passam a fazer parte de uma instituição devido à uma nova idéia, uma nova concepção de uma sociedade.

As prostitutas vivem entre os dois pólos contrários da ordem e da desordem. Segundo o julgamento popular, uma prostituta é considerada uma mulher de “vida fácil”. Esta expressão demonstra que as prostitutas representam um tipo aventureiro, pois sua atividade dificulta, quase impossibilita, a constituição de uma família dentro dos padrões burgueses – marido, mulher e filhos. A prostituta não se prende a alguém, pois faz do amor sua profissão. Podemos verificar este elemento na canção *Viver do Amor*:

*“Pra se viver do amor  
Há que esquecer o amor  
Há que se amar  
Sem amar  
Sem prazer  
E com 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”.*<sup>167</sup>

Demonstram este espírito aventureiro ao mesmo tempo em que são trabalhadoras - funcionárias de Duran com carteira assinada e todos os direitos empregatícios. Mas são exploradas duramente sem ter outras opções além de se submeterem a esta exploração. Ela representam, de maneira ambígua, paradoxal, os pólos da ordem e da desordem, fundamentais à própria sobrevivência.

Um personagem com traços muito complexos e características peculiares é Geni. A construção da personagem Geni é baseada no conto *Bola de Sebo*, do escritor francês Guy de Maupassant.<sup>168</sup> Seus traços de malandragem são inúmeros. É um travesti que se prostitui, constituindo o quadro geral da desordem, já que seus atos subvertem a ordem do sexo socialmente aceito – considerado virtuoso e puro. Por ser travesti, manter seu caráter “*malandrógino*”<sup>169</sup>, sua subversão é considerada mais grotesca do ponto de vista do que é e do que não é “correto” socialmente – Geni é o homem que não é homem, ou a mulher que não é mulher. A malandragem de Geni se faz presente tanto em seus atos, suas ações, quanto em suas características físicas, intrínsecas a sua existência. Além de ser prostituta, Geni pertence ao bando de Max, sendo também contrabandista. São as malandragens endógena e exógena, a ordem e a desordem centralizadas em um único tipo.

Sabemos que uma das medidas políticas tomadas na Era Vargas era consolidar o trabalho como uma obrigação social do cidadão. Isto significa que aquele que não trabalha é posto à margem da sociedade, como um pária de quem todos devem manter

---

<sup>167</sup> BUARQUE, Chico. *Op.cit.* p.39-40.

<sup>168</sup> MAUPASSANT, Guy de. *Bola de Sebo e outros contos*. QUINTANA, Mário. (trad.). Rio de Janeiro: Editora Globo, 2002.

<sup>169</sup> OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *De Mendigos e Malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay: uma leitura transcultural*. Ouro Preto: UFOP, 1999.

distância. Porém, o termo jurídico que condenará o malandro, o colocando na posição de marginal, é anterior ao período do Estado Novo. O artigo 399 do código penal é de 1890, final do século XIX, e define a vadiagem da seguinte maneira:

*“Deixar de exercer profissão, ofício ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meio de subsistência e domicílio certo em que habite; prover a subsistência por meio de ocupação proibida por lei e manifestamente ofensiva da moral e dos bons costumes: Pena de prisão celular por quinze a trinta dias.”<sup>170</sup>*

Este artigo passa a colocar na cadeia músicos e prostitutas, pois seu sustento era provido por ocupação ofensiva à moral e aos costumes da burguesia. Caso esta lei se mantivesse nos dias de hoje, grande parte da população seria enquadrada sob o mecanismo da lei descrita acima. Sendo assim, todos que se encaixavam nas definições deste artigo do código penal eram tachados de malandros. Acontece que a aversão que o malandro pobre tem ao trabalho, denominado pela elite de “oficial”, era relacionada com a consciência da exploração a que os trabalhadores eram submetidos. Podemos notar essa consciência no samba *Greve da Alegria*, de autoria de Wilson Batista, Roberto Roberti e Arlindo Marques Jr., lançada no carnaval de 1955, já distante do controle exercido pela ditadura de Vargas:

*“Hoje, amanhã e depois  
Eu não vou trabalhar  
Chega  
Já fui escravo o ano inteiro  
Mas quando chega fevereiro  
O que eu quero é sambar  
Quando a fábrica apitar  
Piiiiii  
Eu quero estar na orgia  
O patrão já sabe  
Que eu em fevereiro*

---

<sup>170</sup> ALVES, Paulo. *A verdade da repressão: práticas penais e outras estratégias na ordem republicana: 1890-1921*. São Paulo: editora Arte & Ciência/UNIP, 1997. p.25.

O malandro se encontra em uma posição ambígua, antagônica, deslocada do mundo da ordem e da desordem, ou seja, ele não se encaixa em nenhuma destas esferas, não tem lugar definido na sociedade. Ao mesmo tempo em que frequenta as altas classes, levando até elas seu talento, sua alegria e a diversão pela qual é respeitado na alta sociedade, o malandro representa a esfera da desordem, pois a lei o define como vadio, como baderneiro. Notamos em João alegre que sua malandragem pode tanto representar o herói como o bandido. Herói ao resistir e fazer sair a passeata, mudando o final combinado. Bandido ao trair sua classe aparecendo no segundo final da peça abrindo a cena em um carro conversível. Herói novamente ao denunciar a situação de exploração a que os pobres estão sujeitos no 3º final da peça. Os três finais nos mostram que João Alegre é um malandro que primeiro defende seus princípios e depois os esquece em troca de um bem material – um personagem que oscila entre os mundos da ordem e da desordem.

Um momento importante para o desenvolvimento na malandragem no Brasil é o final do século XIX, período de urbanização do país, em que há um abandono da riqueza rural e do modo de vida dos barões do café para a adoção de uma economia urbana e hábitos citadinos. A explosão demográfica que ocorre nas cidades acaba por gerar um contingente de excluídos que não encontram espaço no campo e muito menos uma ocupação digna nas cidades:

*“Essa massa contribui bastante para a fomentação de um modo de vida malandro, ainda se somarmos esse modo de vida à aversão natural do brasileiro pelo trabalho [...] Seu espaço social lhe é negado pela própria organização que a sociedade vai efetuando.”<sup>172</sup>*

Já no início do século XX, com o processo de industrialização que ocorre no país, há um momento de grande euforia com a possibilidade de o crescimento econômico atender às necessidades da população. Entretanto, as mudanças ocorridas nos modos de produção em quase nada vão interferir na situação social e econômica dos mais pobres. A massa excluída se mantém à margem do sistema, apesar de todas as

---

<sup>171</sup> MATOS, Cláudia. *Acertei No Milhar: Samba e Malandragem No Tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.53.

<sup>172</sup> GARCIA, Valéria Cristina Gomes. Op. Cit. p. 64.

promessas políticas de melhoria de qualidade de vida da população. Lembremos que Getúlio Vargas era conhecido por *Pai dos Pobres*, mas o dito popular acabou lhe conferindo a alcunha de *Mãe dos Ricos*.

De modo curioso, o processo de industrialização foi bastante promissor para o malandro sambista, já que este se beneficiou com a nova maneira de produção recém chegada ao país. A industrialização permitiu com que novos meios de gravação musical fossem introduzidos no mercado. Dessa forma, o malandro podia transformar seus meios de diversão em horas remuneradas de trabalho.<sup>173</sup>

Lembremos que a primeira canção gravada sob a denominação de Samba foi *Pelo Telefone*, registrado na Biblioteca Nacional em 27 de novembro de 1916.<sup>174</sup> Consta nos arquivos como sendo de autoria de Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos) e Mauro de Almeida. Essa composição tornou-se uma das mais controvertidas da história musical brasileira, por ter sido "gerado" na casa da Tia Ciata, que como já vimos, era famosa por reunir os maiores e melhores músicos populares da época, onde frequentavam além de Donga e Mauro de Almeida, João da Baiana, Caninha, Sinhô e Pixinguinha entre outros. Por ter sido um grande sucesso, havia vários pretendentes considerando-se autores da composição, obviamente por ter nascido numa roda de samba com muita gente cantando e improvisando.

O malandro do samba é absorvido pela indústria fonográfica e passa a fazer parte de algo essencial à cultura do capital, que é o mercado de consumo. O malandro submerge ao mundo do capital ao cantar suas canções no rádio e receber pelas suas horas de trabalho. Este é o impacto que a nascente indústria cultural causa à figura do malandro. Se pensarmos em João Alegre como representante da tradicional malandragem, vamos encontrar o artista nacional desvalorizado em uma tentativa de buscar seu prestígio. No entanto, sua tentativa se mostra em vão, por ser tardia. Na nova concepção de sociedade baseada na força de realização do capital, essa figura não tem mais chances de sobrevivência, pois como já vimos, a nova ordem capitalista não permite que tipos como o tradicional malandro tenham oportunidades de ascensão. Desde as revoluções Industrial e Francesa, concretizou-se uma forma de organização social que utiliza a força da massa de excluídos para os propósitos de enriquecimento da burguesia. Essa força também foi utilizada nas propostas revolucionárias. Porém, com o

---

<sup>173</sup> MATOS, C. N. op.cit. p. 18-19.

<sup>174</sup> Registro disponível em <<http://catalogos.bn.br/pelotelefonedonga1916.html>>

fim da revolução, as desigualdades se mantiveram como antes, com os pobres tão pobres como antes da revolução, na época em que eram servos da nobreza.

Essa realidade econômica regida pelo capital, no Brasil, tem sua consolidação no final do século XIX e início do século XX. O malandro não se deixou convencer pelas promessas políticas de melhora da situação de vida dos pobres ou pela possibilidade do crescimento econômico do país ser estendido à massa excluída. Para o malandro, tais promessas não passavam de uma forma de controlar e manipular a situação social e econômica. Ele percebia que a situação de exploração da força de trabalho do pobre não seria mudada. Fica claro então que a recusa do malandro ao trabalho oficial demonstra sua consciência política e econômica em relação às condições de exploração que os donos do capital ofereciam ao trabalhador.

Para fugir dessa opressão imposta pelo capital, o malandro usou seu talento musical, usou o seu samba, transformando-se em um tipo ambíguo, que transitava livremente entre as classes ricas e pobres da sociedade. Mas estava perdendo espaço devido ao poder do capitalismo. Além de perder seu espaço social, sua música passou a ser perseguida devido ao lema da Era Vargas, de doutrinar a sociedade a partir do lema positivista de “Ordem e Progresso”. Para que este lema fosse levado adiante, era necessário convencer a população de que o seu trabalho era fundamental para o desenvolvimento da nação. E a música foi um instrumento doutrinator muito importante para atingir tais objetivos – O Estádio de São Januário, do Clube de Regatas Vasco da Gama foi palco, em 1940, do coral de canto orfeônico regido pelo maestro Heitor Villa Lobos, com 40 mil estudantes da rede pública da capital federal, que na época era a cidade do Rio de Janeiro. A malandragem representava a aversão à ordem e ao trabalho institucionalizado, portanto, não era uma figura bem vista por aqueles que elaboravam a propaganda política a favor do trabalho, a favor de braços úteis na construção de estradas, pontes e tudo o mais que pudesse dar uma aparência de modernização do país. A política da era Vargas foi um duro golpe na existência da tradicional malandragem brasileira.

Outro problema que agravou a falta de espaço do malandro na sociedade foi justamente seu talento. O mesmo talento que lhe permitiu transitar pelas diferentes classes sociais agora vai fazer com que se torne um artista desvalorizado. Sua música acaba tornando-se sinônimo de pouco requinte, pois o malandro canta assuntos próprios do que é ser brasileiro enquanto o país passa por um momento de abertura à cultura estrangeira, quando o chique é importar o que vem dos Estados Unidos. O malandro

perde o seu prestígio, restando-lhe apenas duas alternativas – ou o malandro se rende ao capital e passa a aderir a nova ordem de organização da sociedade; ou ele insiste na marginalidade e, como não haverá mais a circulação entre as classes que antes lhe era permitida, torna-se definitivamente um bandido.

Estes dois caminhos são retratados na *Ópera do Malandro*. Alguns acabam aderindo à nova configuração de sociedade capitalista, como as prostitutas e os capangas de Max. Se antes estes eram “*pobres marginais, sem documento e sem moral*”, agora gozam com a possibilidade de serem úteis à sociedade, pois “*hãõ de ser bons profissionais*” na nova empresa de Max e Teresinha. Dessa forma, a “Ordem” e o “Progresso” podem seguir seu rumo com total segurança em direção ao desenvolvimento da nação, pois não faltará mão-de-obra para que esse projeto possa ter continuidade.

Mas João Alegre volta ao palco para cantar o *Epílogo do Epílogo*, com intuito de retratar a situação do malandro típico com a nova ordem capitalista. Destaque aqui para o que Adélia Bezerra de Meneses caracteriza como “*semântica da decomposição*”.<sup>175</sup> Moscas, chulé, pus, peito putrefeito, sangue, coma, hematoma, cicatriz, presunto de pé junto - palavras e expressões que, na canção do *Epílogo do Epílogo*, demonstram que a típica malandragem está perdendo seu espaço social, como um corpo em decomposição perde o espaço que ocupa no universo. O malandro está morto, furado de bala, na sarjeta. Não há mais espaço para a malandragem tradicional. Somente a malandragem institucionalizada, que cumpre as normas impostas pelo capital é que há de vingar no país. O bom malandro, que “*bebe um gole de cachaça, acha graça e dá no pé*”, este não mais existe. Entretanto, mesmo morto, este malandro continua se movendo “*como prova o Galileu*”. Talvez possamos compreender desta última frase que a marginalidade continuará após a morte do malandro, reproduzindo-se de seus corpos em decomposição. Aquele antigo malandro não existe mais. Mas o novo sistema capitalista continua produzindo uma massa de excluídos que não terão acesso às condições básicas de uma vida digna – saúde, educação, lazer, boa alimentação, boas roupas, boas moradias...

O malandro é uma figura que representa um tipo aventureiro, pronto para as mais variadas experiências que possam lhe fornecer um enriquecimento rápido, sem esforço. Pois o trabalho é a sujeição às formas de exploração que possam ser

---

<sup>175</sup> MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982. p.189.



impingidas. Entretanto, o malandro não teve forças suficientes para uma resistência contra a maior das forças opressoras, que é a força do capital. A poesia que havia na antiga malandragem desmanchou-se e ganhou novas formas, solidificando-se no malandro que bate ponto para sustentar mulher e filho, ou na malandragem oficializada e nada poética, pois suas ações lesam o bem estar de toda uma nação.

Aqueles que insistem na vida de malandro não tem mais espaço na nova configuração de sociedade baseada no capital. Para estes, resta serem vistos como marginais. Pois o trânsito entre as diferentes classes sociais não se faz mais pelo samba, não se faz pela arte, e sim pela violência. Mas esta é uma análise que será feita a partir das canções que escolhemos para melhor elucidar a figura da malandragem e as transformações pelas quais esta figura passou.

## 6 – 3º ATO - O MALANDRO NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE

### E o Malandro é o Barão da Ralé.

Para a análise da figura do malandro no cancioneiro de Chico Buarque, nove canções que não fazem parte da *Ópera do Malandro* foram escolhidas apenas como apoio documental - *A Volta do Malandro*, *Malandro Quando Morre*, *Desafio do Malandro*, *Samba e Amor*, *O Meu Guri*, *Pivete*, *Partido Alto*, *Vai Trabalhar Vagabundo*, *Com Açúcar Com Afeto*.

Não é intenção deste trabalho a realização uma análise abrangente destas obras, já que o documento que nos interessa é o texto da *Ópera do Malandro*. As canções aqui analisadas servirão somente de apoio documental para o conceito de malandragem, já que Chico Buarque não aborda este tema somente em sua ópera.

Todas as canções contam histórias sob diferentes ângulos, sendo que três das canções que trazem a palavra malandro no título possibilitam que se trace uma trajetória do malandro buarquiano de 1965 a 1985. Em *Malandro Quando Morre*,<sup>176</sup> datado de 1965, há uma busca do compositor por humanizar o personagem malandro ao descrever a sua morte com seus entes queridos – pai, namorada/mulher – chorando a perda. Esta cena demonstra que o malandro não é um anônimo, sem espaço físico, social ou afetivo. Existe um universo de relações humanas que o malandro mantém. A canção não narra os feitos ou os atos deste malandro, construindo as características de um personagem. Ela narra apenas a sua morte tendo a arte do malandro como seu desfecho, já que “*malandro quando morre vira samba*”.

Na canção *Desafio do Malandro*,<sup>177</sup> composta em 1965 para o filme *Ópera do Malandro*, adaptado da peça teatral que é objeto de nossa análise por Ruy Guerra, temos

---

<sup>176</sup> Eis a letra da canção *Malandro Quando Morre*: “Cai no chão / Um corpo maltrapilho / Velho chorando / Malandro do morro era seu filho / Lá no morro / De amor o sangue corre / Moça chorando / Que o verdadeiro amor sempre é o que morre / Menino quando morre vira anjo / Mulher vira uma flor no céu / Pinhos chorando / Malandro quando morre / Vira samba.” BUARQUE, Chico. *Malandro quando morre*. Disponível em: < <http://www.chicobuarque.com.br> >. Acesso em: 20 mar. 2009.

<sup>177</sup> Eis a letra da canção *Desafio do Malandro*: “- Você tá pensando que é da alta sociedade / Ou vai montar exposição de souvenir de gringo / Ou foi fazer a fé no bingo em chá de caridade / Eu não sei não, eu não sei não / Só sei que você vem com five o'clock, very well, my friend / A curriola leva um choque, nego não entende / E deita e rola e sai comentando / Que grande malandro é você / - Você tá fazendo piada ou vai querer que eu chore / A sua estampa eu já conheço do museu do império / Ou mausoléu de cemitério, ou feira de folclore / Eu não sei não, eu não sei não / Só sei que você vem com reco-reco, berimbau, farofa / A curriola tem um treco, nego faz galhofa / E deita e rola e sai comentando /

não apenas um, e sim dois malandros discutindo e jogando em torno de uma mesa de bilhar. A cena revela a admissão do capitalismo como idéia de progresso no Brasil da década de 1940 e também serve de alegoria para uma idéia de progresso semelhante ocorrida nas décadas de 1970 e 1980. Os dois malandros da cena no filme são Max Overseas e Sátiro do Bilhar, representados respectivamente pelos atores Edson Celulari e Wilson Grey.

Em um botequim, dois bandos de malandros se encontram e observam, em lados opostos, uma mesa de sinuca situada no centro do cenário. Os dois malandros dão início a uma partida de bilhar cantando a canção *Desafio do Malandro*, ao mesmo tempo em que os comparsas realizam uma dança coreografada. A canção, iniciada por Sátiro do Bilhar, é constituída por um diálogo cantado. O desafio marca a diferença entre a tradicional malandragem – representada por Sátiro do Bilhar - e a nova malandragem – retratada aqui na figura de Max Overseas. É o confronto do “novo” com o “velho” malandro, podendo ser interpretado como uma disputa entre os dois tipos, sendo que somente um deles poderá permanecer. As estrofes cantadas por Sátiro do Bilhar servem como elemento de caracterização de seu rival Max Overseas, ou da nova forma de malandragem:

*“Você tá pensando que é da alta sociedade / Ou vai montar  
exposição de souvenir de gringo / Ou foi fazer a fé no bingo em chá  
de caridade / Eu não sei não, eu não sei não / Só sei que você vem  
com five o'clock, very well, my friend / A curriola leva um choque,  
nego não entende / E deita e rola e sai comentando / Que grande  
malandro é você.”*

Já as estrofes cantadas por Max funcionam como elemento de caracterização de Sátiro do Bilhar, ou da tradicional malandragem:

---

Que grande malandro é você / - Você que era um sujeito tipo jovial / Agora até mudou de nome / - Você infelizmente continua igual / Fala bonito e passa fome / - Vai ver que ainda vai virar trabalhador / Que horror / - Trabalho a minha nega e morro de calor / - Falta malandro se casar e ser avô / - Você não sabe nem o que é o amor / Malandro infeliz / - Amor igual ao seu, malandro tem quarenta e não diz / - Respeite uma mulher que é boa e me sustenta / - Ela já foi aposentada / - Ela me alisa e me alimenta / - A bolsa dela tá furada / - E a sua mãe tá na rua / - Se você nunca teve mãe, eu não posso falar da sua / - Eu não vou sujar a navalha nem sair no tapa / - É mais sutil sumir da Lapa / - Eu não jogo a toalha / - Onde é que acaba essa batalha? / - Em fundo de caçapa / - Eu não sei não, eu não sei não / - Só sei que você perde a compostura quando eu pego o taco / A curriola não segura, nego coça o saco / E deita e rola e sai comentando / que grande malandro é você”. BUARQUE, Chico. *Desafio do malandro*. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 20 mar. 2009.

*“- Você tá fazendo piada ou vai querer que eu chore / A sua estampa eu já conheço do museu do império / Ou mausoléu de cemitério, ou feira de folclore / Eu não sei não, eu não sei não / Só sei que você vem com reco-reco, berimbau, farofa / A curriola tem um treco, nego faz galhofa / E deita e rola e sai comentando / Que grande malandro é você.”*

As duas estrofes são estruturalmente iguais e as falas dos personagens destacam elementos que demonstram uma relação de oposição entre o velho e o novo. A linguagem marca a distância entre os dois malandros – de um lado Max Overseas e suas importações estadunidenses, marcando a dominação imperialista inicialmente britânica, já que *“five o’clock”* marca o horário do costume inglês de tomar o chá às cinco da tarde. Além de suas expressões em idioma estrangeiro, há a própria mudança de nome de Max Overseas: *“Você que era um sujeito tipo jovial / agora até mudou de nome.”* Lembremos que tanto na peça teatral como no filme, o nome de batismo de Max Overseas é Sebastião Pinto, e seus capangas têm nomes relativos aos produtos que revendem; do outro lado, temos Sátiro do Bilhar, o “velho” malandro, com suas expressões calcadas em regionalismos nacionais da língua portuguesa, como *“reco-reco, berimbau e farofa*. Na quarta estrofe, Max se refere à linguagem do “velho” malandro e à sua condição social: *“Você infelizmente continua igual / fala bonito e passa fome”*.

A contenda é marcada ainda por dois outros temas – amor e trabalho. Na canção, é colocada a maneira de relacionar-se com as mulheres, aproveitando-se delas e por elas sendo sustentado, quando Max diz à Sátiro: *“respeite uma mulher que é boa e me sustenta.”* Quanto ao trabalho, a alcunha de trabalhador – *“Vai ver que ainda vai virar trabalhador / Que horror”* – ou ser acusado de constituir família – *“falta malandro se casar e ser avô”* – é recebido como grave ofensa. A discussão se torna mais acirrada até que a mãe de um deles se torna alvo de ofensas, chegando os dois ao ponto alto da disputa, para depois ter seu momento de desfecho. Max recusa-se a usar de violência para resolver a desavença – *“Eu não vou sujar a navalha nem sair no tapa”* – recusando-se a usar a navalha, arma típica da tradicional malandragem, propondo que o desacordo seja resolvido no jogo de bilhar. Sátiro sugere então que, já que não usa das artimanhas da malandragem, Max abandone o território: *“É mais sutil sumir da Lapa”*.

A cena posterior à execução da canção é bastante significativa. Max, derrotado na mesa de bilhar, é obrigado a pagar a aposta de cem mil réis. Como não tem dinheiro,

tenta pagar com um isqueiro importado. Sátiro, de posse do objeto, coloca-o perto de ouvido e tenta batucá-lo. Como nenhum som emana do artefato, o velho malandro diz à Max: “*mas isso não dá samba*”. A relação entre o velho e o novo agora é simbolizada na diferença entre o isqueiro - importado e moderno – e a caixa de fósforos – local e tradicional – usada pelo tradicional malandro para fazer samba. Max, ao receber de volta o isqueiro, ensaia um batuque com o instrumento, abrindo e fechando a tampa, caracterizando o chamado “jeitinho” brasileiro de adaptar as situações a seu modo.

No filme, há uma seqüência da disputa entre os dois malandros. Max, desta vez, munido da navalha, diz à Sátiro que seu estilo de malandragem, com seus velhos hábitos e suas velhas maneiras de proceder, não são mais aceitas na Lapa, e que se ele insiste em seus velhos costumes, é melhor comprar uma arma e subir o morro. Temos aí uma clara alusão à nova condição em que é posto o malandro tradicional – ou se rende ao capital, como faz Max Overseas, ou continua sua vida à margem das regras impostas pela sociedade e vira bandido, como Sátiro provavelmente fará, na sugestão de Max. Ao velho malandro não resta alternativas. Seu estilo de vida boêmia e desregrada não cabe na configuração que estrutura a sociedade baseada na força do trabalho e do capital.

Em 1985, Chico Buarque compôs a canção *A Volta do Malandro*.<sup>178</sup> Nesta, temos a valorização desse personagem, que aparece em seu ambiente - “*entre deusas e bofetões / entre dados e coronéis / entre parangolés e patrões*” – com suas marcantes características – “*como quem pisa nos corações que rolaram dos cabarés.*” É o tipo de malandro que Da Matta identifica em Pedro Malasartes, deslocado das regras formais da sociedade, excluído do mercado de trabalho, totalmente avesso ao trabalho e individualizado por seus hábitos de linguagem, de vestuário, seu modo de andar.<sup>179</sup> Na canção de Chico Buarque podemos identificar o andar enviesado do malandro, e também relacioná-lo ao submundo dos cabarés. E Chico Buarque reúne aristocracia e marginalidade em um único tipo social, ao dar ao malandro o título de “*Barão da Ralé*”, sendo que barão é um título de nobreza e ralé uma palavra que designa as camadas baixas, a escória da sociedade.

---

<sup>178</sup> Eis a letra da canção *A Volta do Malandro*: “Eis o malandro na praça outra vez / Caminhando na ponta dos pés / Como quem pisa nos corações / Que rolaram nos cabarés / Entre deusas e bofetões / Entre dados e coronéis / Entre parangolés e patrões / O malandro anda assim de viés / Deixa balançar a maré / E a poeira assentar no chão / Deixa a praça virar um salão / Que o malandro é o barão da ralé.” BUARQUE, Chico. *A volta do malandro*. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 20 mar. 2009.

<sup>179</sup> DaMATTa, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p.204.

O malandro desta canção remete de forma direta ao aventureiro descrito por Sérgio Buarque. Distinto do trabalhador, o aventureiro tem sua própria ética:

*“Para uns, o objeto final, a mira de todo o esforço, o ponto de chegada, assume relevância tão capital, que chega a dispensar, por secundários, quase supérfluos, todos os processos intermediários. Seu ideal será colher o fruto sem plantar a árvore.”*<sup>180</sup>

Esta é a mentalidade evidente – a do indivíduo que se preocupa somente com os fins, sem se dar conta do trabalho que será gasto para sua realização. Sérgio Buarque, embora faça referência aos povos ibéricos no período colonial e a forma como essa organização deu origem ao que ele chamou de “*plasticidade social*”, escreve sobre a formação de uma sociedade que abre espaço para os tipos aventureiros.

Aventureiros como o malandro da canção *Partido Alto*,<sup>181</sup> composta por Chico Buarque em 1972 em uma linguagem coloquial irreverente, ironizando a identidade nacional de forma bastante exagerada. É possível relacionar o personagem da canção com outra referência da literatura brasileira – Leonardo, da já citada obra *Memórias de um Sargento de Milícias*.

Do mesmo modo de Leonardo, este malandro age conforme seus impulsos, reagindo aos laços afetivos, pois aceita qualquer briga se alguém “*põe a mãe no meio*”, tão vulnerável que é aos seus sentimentos. Em *Dialética da Malandragem*, Antônio Cândido ressalta este aspecto do malandro:

*“Ele é espontâneo nos atos e estreitamente aderente aos fatos que o vão rolando pela vida. Isto o submete, como a eles, a uma espécie de causalidade externa, de motivação que vem das*

---

<sup>180</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op.cit. p.13.

<sup>181</sup> Eis a letra da canção *Partido Alto*: “Diz que deu, diz que dá, diz que Deus dará / Não vou duvidar, ô nega e se Deus não dá / como é que vai ficar, ô nega? / Diz que deu, diz que dá / E se Deus negar, ô nega / Eu vou me indignar e chega / Deus dará, deus dará / Deus é um cara gozador, adora brincadeira / Pois prá me jogar no mundo, tinha o mundo inteiro / Mas achou muito engraçado me botar cabreiro / Na barriga da miséria nasci brasileiro / Eu sou do rio de janeiro / Jesus cristo ainda me paga, um dia ainda me explica / Como é que pôs no mundo essa pobre titica / Vou correr o mundo afora, dar uma canjica / Que prá ver se alguém me embala ao ronco da cuíca / E aquele abraço prá quem fica / Deus me fez um cara fraco, desdentado e feio / Pele e osso simplesmente, quase sem recheio / Mas se alguém me desafia e bota a mãe no meio / Dou pernada a três por quatro e nem me despenteio / Que eu já tô de saco cheio / Deus me deu mão de veludo prá fazer carícia / Deus me deu muita saudade e muita preguiça / Deus me deu perna cumprida e muita malícia / Prá correr atrás da bola e fugir da polícia / Um dia ainda sou notícia.” BUARQUE, Chico. *Partido Alto*. Disponível em:< <http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 20 mar. 2009.

*circunstâncias e torna o personagem um títere, esvaziado de lastro psicológico e caracterizado apenas pelos solavancos do enredo.”*<sup>182</sup>

O personagem de Chico Buarque não é tão esvaziado psicologicamente, mas está submetido a um destino que não o agrada, culpando Deus, do início ao fim da canção, por ser pobre, fraco, desdentado, feio e brasileiro. Mas é Deus quem leva os méritos pelas suas qualidades, pois segundo o próprio personagem, são dádivas divinas suas “*mãos de veludo pra fazer carícia*”, sua “*preguiça*”, que o impede de se dedicar ao trabalho, e suas “*pernas compridas e muita malícia*”, que permite que possa “*correr atrás de bola e fugir da polícia*”. Estes elementos, como a subversão da ordem e a ausência de culpa, a saudade, a preguiça, a malícia, a paixão pelo futebol e o desprezo pela lei, presentes tanto na canção quanto em nossa identidade cultural, podem ser encontrados na análise de Antônio Cândido sobre o romance de Manuel Antônio de Almeida:

*“criam um universo que parece liberto do peso do erro e do pecado. Um universo sem culpabilidade e mesmo sem repressão, a não ser a repressão exterior.”*<sup>183</sup>

A figura do malandro é sempre relacionada com o samba e com a negação ao trabalho. E uma música que retrata a impossibilidade de trabalhar por parte do malandro é *Samba e Amor*,<sup>184</sup> de 1969. Nesta canção o samba representa o prazer, a festa, a alegria, o oposto da vida dura de trabalho. E por fazer seu samba “*até mais tarde*”, este malandro sente muita preguiça de ir trabalhar pela manhã. Preguiça esta que não é assinalada como uma característica negativa, mas sim como apego às coisas prazerosas da vida. Com *Samba e Amor*, Chico Buarque faz uma ode ao ócio prazeroso - “*Não sei*

---

<sup>182</sup> CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p.23.

<sup>183</sup> CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p.47.

<sup>184</sup> Eis a letra da canção *Samba e Amor*: “Eu faço samba e amor até mais tarde / E tenho muito sono de manhã / Escuto a correria da cidade que arde / E apressa o dia de amanhã / De madrugada a gente 'inda se ama / E a fábrica começa a buzinar / O trânsito contorna, a nossa cama reclama / Do nosso eterno espreguiçar / No colo da bem vinda companheira / No corpo do bendito violão / Eu faço samba e amor a noite inteira / Não tenho a quem prestar satisfação / Eu faço samba e amor até mais tarde / E tenho muito mais o que fazer / Escuto a correria da cidade. Que alarde! / Será que é tão difícil amanhecer? / Não sei se preguiçoso ou se covarde / Debaixo do meu cobertor de lã / Eu faço samba e amor até mais tarde / E tenho muito sono de manhã”. BUARQUE, Chico. *Samba e amor*. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 20 mar. 2009.

*se preguiçoso ou se covarde / Debaixo do meu cobertor de lã / Eu faço samba e amor até mais tarde / E tenho muito sono de manhã*”. Nota-se também a felicidade que o malandro tem em não trabalhar, o que lhe proporciona a liberdade de não ter que prestar contas a ninguém, a escolha que fez de não ser explorado: “*No colo da bem vinda companheira / No corpo do bendito violão / Eu faço samba e amor a noite inteira / Não tenho a quem prestar satisfação.*”

Outra canção selecionada para a análise do tipo malandro é *Vai Trabalhar, Vagabundo*,<sup>185</sup> composição de 1976. O título é uma ordem direta, imperativa, mandando o sujeito largar a vida ociosa que leva para ir à busca de uma ocupação. Entretanto, o desenrolar da narrativa ironiza esta opção, ridicularizando o trabalho e caçoando da rotina do trabalhador – ir atrás de documentos, enfrentar fila e outras ações rotineiras que mostram o sofrimento da vida de trabalhador. Esta rotina é sufocante para o malandro, aqui chamado de vagabundo por ser avesso ao trabalho. É importante salientar que malandro e vagabundo não são sinônimos – vagabundo é o vadio, desocupado e ocioso, enquanto o malandro é o sujeito esperto, astuto, que não trabalha por não querer se submeter à exploração:

*“Fundamentalmente, o malandro [...] apenas recusa-se a entrar no sistema de trabalho regido pelo capitalismo com suas injustas relações trabalhistas. Ele prefere sobreviver de pequenos biscates, sempre em função da festa e dos aspectos lúdicos da vida.*

---

<sup>185</sup> Eis a letra da canção *Vai Trabalhar, vagabundo*: “Vai trabalhar, vagabundo / Vai trabalhar, criatura / Deus permite a todo mundo / Uma loucura / Passa o domingo em família / Segunda-feira beleza / Embarca com alegria / Na correnteza / Prepara o teu documento / Carimba o teu coração / Não perde nem um momento / Perde a razão / Pode esquecer a mulata / Pode esquecer o bilhar / Pode apertar a gravata / Vai te enforcar / Vai te entregar / Vai te estragar / Vai trabalhar / Vê se não dorme no ponto / Reúne as economias / Perde os três contos no conto / Da loteria / Passa o domingo no mangue / Segunda-feira vazia / Ganha no banco de sangue / Pra mais um dia / Cuidado com o viaduto / Cuidado com o avião / Não perde mais um minuto / Perde a questão / Tenta pensar no futuro / No escuro tenta pensar / Vai renovar teu seguro / Vai caducar / Vai te entregar / Vai te estragar / Vai trabalhar / Passa o domingo sozinho / Segunda-feira a desgraça / Sem pai nem mãe, sem vizinho / Em plena praça / Vai terminar moribundo / Com um pouco de paciência / No fim da fila do fundo / Da previdência / Parte tranquilo, ó irmão / Descansa na paz de Deus / Deixaste casa e pensão / Só para os teus / A criançada chorando / Tua mulher vai suar / Pra botar outro malandro / No teu lugar / Vai te entregar / Vai te estragar / Vai te enforcar / Vai caducar / Vai trabalhar / Vai trabalhar / Vai trabalhar / Vagabundo. BUARQUE, Chico. *Vai trabalhar, vagabundo*. Disponível em: < <http://www.chicobuarque.com.br> >. Acesso em: 20 mar. 2009.



*Em geral, em todas as músicas ou alusões à malandragem, subjaz uma grande carga de simpatia e defesa desse estilo de vida.”*<sup>186</sup>

Há na canção um dilema interno que atormenta a vida do malandro – se deve permanecer na malandragem ou adotar a rotina sofrida e massacrante do trabalhador. E novamente vamos buscar na análise de Sérgio Buarque uma explicação, pois o historiador expressa a visão que o aventureiro tem daquele que se dedica ao trabalho:

*“Por outro lado, as energias e esforços que se dirigem a uma recompensa imediata são enaltecidos pelos aventureiros; as energias que visam à estabilidade, à paz, à segurança pessoal e os esforços sem perspectiva de rápido proveito material passam, ao contrário, por viciosos e desprezíveis para eles. Nada lhes parece mais estúpido e mesquinho do que o ideal do trabalhador.”*<sup>187</sup>

O trabalhador repudia o malandro e vice-versa. Ao valorizar a destreza, a astúcia e a esperteza para garantir sua sobrevivência, o malandro deixa claro que não quer a vida de horários a cumprir, documentos a assinar, filas a enfrentar ou burocracias a desatar. O malandro não quer manter-se preso à responsabilidade de um emprego formal. A liberdade de decidir seu próprio caminho lhe tem grande valor.

O dilema entre a vida de trabalhador e a malandragem pode ser encontrado também em uma canção de 1966, chamada *Com Açúcar, Com Afeto*,<sup>188</sup> que conta a rotina do marido sob a ótica de sua mulher. Ele alega que, diariamente, sai de casa para trabalhar. Acontece que não é a ética do trabalho que ele segue, pois fica pelos bares que se encontram a caminho do trabalho. Ali ele bebe com os amigos, canta sambas

---

<sup>186</sup> CALVANI, Carlos E. B. *Teologia e MPB: um estudo a partir da Teologia da Cultura de Paul Tillich*. São Bernardo do Campo: Umesp, 1998. p.123.

<sup>187</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op.cit. p.13.

<sup>188</sup> Eis a letra da canção *Com Açúcar, Com Afeto*: “Com açúcar, com afeto, fiz seu doce predileto / Pra você parar em casa, qual o quê! / Com seu terno mais bonito, você sai, não acredito / Quando diz que não se atrasa / Você diz que é um operário, sai em busca do salário / Pra poder me sustentar, qual o quê! / No caminho da oficina, há um bar em cada esquina / Pra você comemorar, sei lá o quê! / Sei que alguém vai sentar junto, você vai puxar assunto / Discutindo futebol / E ficar olhando as saias de quem vive pelas praias / Coloridas pelo sol / Vem a noite e mais um copo, sei que alegre ma non troppo / Você vai querer cantar / Na caixinha um novo amigo vai bater um samba antigo / Pra você lembrar / Quando a noite enfim lhe cansa, você vem feito criança / Pra chorar o meu perdão, qual o quê! / Diz pra eu não ficar sentida, diz que vai mudar de vida / Pra agradar meu coração / E ao lhe ver assim cansado, maltrapilho e maltratado / Como vou me aborrecer? / Qual o quê! / Logo vou esquentar seu prato, dou um beijo em seu retrato / E abro os meus braços pra você.” BUARQUE, Chico. *Com açúcar, com afeto*. Disponível em:< <http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 20 mar. 2009.

antigos, comemora qualquer festividade, olha as mulheres que passam em torno e volta de noite pra casa, embriagado, implorando o perdão da mulher pelas suas atitudes. Chico Buarque ratifica a descontração e a mesa de bar torna-se o lugar onde as tristezas são sufocadas e as alegrias comemoradas, onde os amigos são convidados ao prazer do cantar e do beber. A letra faz uma crítica irônica de um dos tipos femininos mais freqüentes na poética de Chico Buarque – a mulher fiel, que faça o que fizer seu companheiro, ela não o abandona. Sempre pronta para o perdão, faz tudo para agradar seu homem, que é mulherengo e malandro. Ela pouco espera em retribuição à dedicação que lhe presta - uma figura feminina que está além da Amélia, da canção de Ataulfo Alves e Mario Lago intitulada *Ai que Saudades da Amélia*.<sup>189</sup>

Ambas as canções constroem o perfil poético do que seria a “mulher de malandro”, ou aquela que é idealizada por ele – doce, afetuosa, fiel e apesar de tudo, tolerante. O perfil da voz feminina cantada por Chico Buarque define-se no próprio título da canção – uma mulher doce e afetuosa, que apesar de ser enganada, está satisfeita. Essa idealização é a imagem que se tem da mulher de classe média baixa e de classe pobre no Brasil. Um clichê que nem sempre é verdadeiro. Mas as ações da personagem narradora da canção configuram um esboço do seu cotidiano – ela esquenta o prato do amado, beija seu retrato, faz o seu doce predileto. Ações que demonstram a intenção de manter seu homem em casa, e que simbolizam a constante ausência deste homem. E ao final, apesar das reiteradas promessas não cumpridas de que haverá mudança em seu comportamento, ela lhe abre os braços, acolhendo-o amorosamente e perdoadando-o por seus deslizes.

Outra canção com o eu-lírico feminino é de 1981, chamada *O Meu Guri*.<sup>190</sup> Entretanto, a mulher aqui não é amante, e sim, mãe de um menor infrator. Chico

---

<sup>189</sup> Eis a letra da canção *Ai que Saudades da Amélia*: “Nunca vi fazer tanta exigência / Nem fazer o que você me faz / Você não sabe o que é consciência / Nem vê que eu sou um pobre rapaz / Você só pensa em luxo e riqueza / Tudo o que você vê, você quer / Ai, meu Deus, que saudade da Amélia / Aquilo sim é que era mulher / Às vezes passava fome ao meu lado / E achava bonito não ter o que comer / Quando me via contrariado / Dizia: “Meu filho, o que se há de fazer!” / Amélia não tinha a menor vaidade / Amélia é que era mulher de verdade.” LAGO, Mário e ALVES, Ataulfo. *Ai que saudades da Amélia*. Disponível em: < <http://www.letras.com.br> >. Acesso em: 20 mar. 2009.

<sup>190</sup> Eis a letra da canção *O Meu Guri*: “Quando, seu moço, nasceu meu rebento / Não era o momento dele rebentar / Já foi nascendo com cara de fome / E eu não tinha nem nome pra lhe dar / Como fui levando, não sei lhe explicar / Fui assim levando ele a me levar / E na sua meninice ele um dia me disse / Que chegava lá / (...) / Chega suado e veloz do batente / E traz sempre um presente pra me encabular / Tanta corrente de ouro, seu moço / Que haja pescoço pra enfiar / Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro / Chave, caderneta, terço, patuá / Um lenço e uma penca de documentos / Pra finalmente eu

Buarque dá voz a uma mãe moradora de um morro qualquer de uma favela. A progenitora acredita ter no filho um trabalhador honesto que se deu bem na vida, pois todos os dias ela é presenteada com caros objetos. Há um orgulho imenso desta mãe para com seu filho, quando ela diz “*olha aí, é o meu guri*”. Mas, quando ela cita a relação dos presentes que recebe, fica evidente que os produtos são frutos de pequenos delitos – corrente de ouro, chave, uma bolsa já com tudo dentro, uma penca de documentos. Parece haver certa ingenuidade da mãe em acreditar que todos os objetos são frutos do trabalho de seu filho ou ela prefere fingir que nada vê? Ela sabe que ele rouba e faz uma crítica social de seu assassinato, quando diz: “*Chega estampado, manchete, retrato / Com venda nos olhos, legenda e as iniciais / Eu não entendo essa gente, seu moço / Fazendo alvoroço demais.*”

Essa mãe não opta por ignorar os meios escusos a que seu filho recorre para sustentar a si e a sua família. Ela sabe que ele rouba, mas seus erros não justificam seu assassinato. Pode-se notar, em alguns trechos, que ela sabe muito bem o que acontece lá embaixo, fora do morro: “*Rezo até ele chegar cá no alto / Essa onda de assaltos tá um horror*”. A mãe encara a atividade realizada pelo filho como a única saída encontrada por ele de se livrar de uma situação de miséria, não admitindo que seu filho seja um bandido nem mesmo quando visualiza a foto de seu rebento estampada no jornal – para ela, o bandido deixa de existir quando o filho entra pela porta da casa. Sendo assim, há um cuidado recíproco entre os dois, um cuidando do outro à sua maneira – “*Eu consolo ele, ele me consola / Boto ele no colo pra ele me ninar*”. *O Meu Guri* é uma canção que demonstra a contemporaneidade de Chico Buarque como um cronista musical, crítico de um tempo de violência social e policial.

Em *Pivete*, Chico Buarque transmite ao ouvinte a tragédia que assola grande parte das crianças brasileiras. O samba é alegre e a letra é recheada de palavras que compõem o vocabulário da molecada que vive nas ruas. Para estas crianças que lutam por seu espaço nas esquinas das grandes cidades, parece não haver grandes diferenças entre vender chicletes no farol, limpar um pára-brisa de um carro ou assaltar com um

---

me identificar, olha aí / (...) / Chega no morro com o carregamento / Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador / Rezo até ele chegar cá no alto / Essa onda de assaltos tá um horror / Eu consolo ele, ele me consola / Boto ele no colo pra ele me ninar / De repente acordo / Olho pro lado / E o danado já foi trabalhar, olha aí / (...) / Chega estampado, manchete, retrato / Com venda nos olhos, legenda e as iniciais / Eu não entendo essa gente, seu moço / Fazendo alvoroço demais / O guri no mato, acho que tá rindo / Acho que tá lindo de papo pro ar / Desde o começo, eu não disse, seu moço / Ele disse que chegava lá.” BUARQUE, Chico. *O meu guri*. Disponível em: < <http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 20 mar. 2009.

canivete o seu dono. Estes atos se confundem com a diversão de pegar uma onda na praia, paquerar uma linda garota ou com a liberdade de subir o morro em busca de drogas e roubar um carro dirigindo irresponsavelmente na contramão.

Este malandro atual não tem espaço na nova organização social calcada na força do capital, por isso é considerado bandido pela maioria dos habitantes. E bandido não tem trânsito entre as classes sociais, pois busca atingir esta mobilidade por meios violentos, diferentemente dos malandros de outrora. No entanto, se este bandido é temido por trazer consigo a violência, em contraponto, é respeitado por boa parte dos habitantes das favelas por oferecer auxílio à comunidade em caso de necessidades. Este contraponto existe devido ao fato do bandido oferecer à comunidade uma assistência que seria obrigação do poder público.

Infelizmente, essa é a cultura que a sociedade brasileira oferece para grande parte de nossas crianças e adolescentes. Pois se o estado não fornece livros, o bandido oferece a arma, um meio rápido de driblar a situação de miséria. Se a sociedade não oferece uma oportunidade por meio da educação, o tráfico oferece um cargo em seu sistema para que o jovem possa ser um fornecedor de seu produto. Estas crianças não brincam mais de bola ou de boneca. A brincadeira nova é imitar o tráfico, brincar de boca-de-fumo.<sup>191</sup> Estes adolescentes que não jogam bola vivem como olheiros dos pontos de tráfico, portando armas de fogo e soltando rojões para avisar que a polícia chegou à favela. Assim, as malandragens que antes se faziam presentes nas letras de sambas devido à necessidade do malandro de se fazer ouvir, hoje aparecem nas vozes atuais do hip-hop e do rap da periferia:

*“Acordei cedo, espreguicei, fiz o sinal da cruz / Pão com café, bati um bom, meti a lupa e fui / Andei uns 5 metros, vi meu vizinho bebum / Cambaleando com a garrafa de rum, u-hum / Há ou não há a verdadeira malandragem, véi? / Se há, não é essa que eu vejo aqui / Chegou minha lotação e eu preciso ir / Meu vizinho se levanta pra depois cair / Diz que bebe todas mesmo, não tá nem aí /*

---

<sup>191</sup> O rapper MV Bill e o produtor Celso Athayde desenvolveram um projeto em periferias e favelas de todo o Brasil para acompanhando o dia-a-dia de 17 meninos que se envolveram com o tráfico de drogas. O resultado foi um documentário e dois livros, sendo um deles intitulado *Falcão, meninos do tráfico*. É possível, por meio destes relatos, observar a existência desse malandro bandido, traficante e assassino, seja na figura dos próprios jovens, seja nos na figura dos donos de boca-de-fumo. Em dois trechos do livro é relatada a brincadeira de boca de fumo. ATHAYDE, Celso; MV Bill. *Falcão: meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006, p. 50 e 169.

*Duvido que alguém seja feliz assim [...] / A verdadeira malandragem vale mesmo ouro / Procurada nos bares, nos bailes em vários lugares / Até que um dia a vida mostra pra você / Que a verdadeira malandragem é viver [...]*”<sup>192</sup>

*“Aí malandragem, é contigo mesmo, é contigo mesmo  
Reza aquela lenda que malandragem não tem  
Malandro que é malandro não fala pra ninguém  
Antigamente era seda, hoje a camisa é larga  
A noite começa em qualquer lugar e acaba é na lapa  
O que era calça branca agora virou bermudão  
Mas continua o anel a pulseira e o cordão  
Rolézinho a dois, de mustang 73  
O Hip-Hop com samba é Bola da vez.”*<sup>193</sup>

A malandragem é, portanto, uma forma de resistência característica de parte da população que não tem acesso, em um país de evidente desigualdade social, a uma vida digna. Uma parte da população que é prejudicada em seu direito de acesso a educação, moradia, alimentação e saúde de qualidade, e conseqüentemente, a uma melhor qualidade de vida.

---

<sup>192</sup> GOG. *A verdadeira malandragem*. Disponível em: < <http://letras.terra.com.br/gog/>>. Acesso em: 20 mar. 2009.

<sup>193</sup> D2, Marcelo. *Malandragem*. Disponível em: < <http://letras.terra.com.br/marcelo-d2/>>. Acesso em: 20 mar. 2009.

## 7 - EPÍLOGO - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o período das pinturas rupestres até as modernas páginas da internet, a memória, o imaginário e a identidade humana sofreram diversas variações em suas técnicas de registro do cotidiano. Muitos também foram os caminhos traçados para analisar as diferentes formas de comunicação que o ser humano estabelece com seus semelhantes. E, com tantas possibilidades de análise, entre tantas linguagens diferentes, a opção para este trabalho foi a análise de uma obra de literatura. Também utilizamos como apoio algumas letras de canções, mas não fizemos análise de harmonia e melodia. Apenas a apreciação crítica de suas letras pela sua força poética.

No ensaio *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*, o escritor Cristóvão Tezza afirma que música e poesia têm uma origem em comum – um selvagem batendo tambor em uma selva. A poesia, em sua estrutura, também é dotada de uma essência de percussão e ritmo. Poesia e música sempre estiveram juntas em composições populares, justamente por compartilharem um universo comum – os sons.<sup>194</sup>

*“Mas a poesia exige ou sugere um universo bem diferente [da prosa]: um universo de relações recíprocas, análogo ao universo dos sons, no qual nasce e movimenta-se o pensamento musical”.*<sup>195</sup>

Mesmo separadas, música e poesia, como diferentes linguagens de manifestação artística, podemos notar traços comuns entre a canção e a poesia. E o autor da *Ópera do Malandro*, obra que é objeto de nossa análise, é um escritor, um cancionista e um poeta. Um homem que soube bem representar, com suas habilidades, seu cotidiano, transformando-o, por meio de suas palavras e de sua música, em obra de arte. E sua obra registra a vivência de uma sociedade em seu tempo histórico. E a *Ópera do Malandro* é dotada destas características, o que nos permite diversas possibilidades para analisá-la.

---

<sup>194</sup> TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p.45.

<sup>195</sup> TEZZA, Cristóvão. Op cit., 2003. p.53.

Considerando a literatura como um registro histórico de um ser humano dentro de um determinado contexto, podemos acompanhar a construção da figura do malandro – personagem de grande importância para a representação do brasileiro. Mesmo não traçando esta construção de maneira explícita, o texto da *Ópera do Malandro* nos oferece traços característicos da malandragem tradicional.

O tipo aventureiro de nossa colonização, processo que somente foi possível graças a este tipo, talvez seja o ancestral do malandro. O colonizador que se aventurou por nossas terras estava mais interessado nos ganhos imediatos que o novo mundo poderia oferecer do que em fundar aqui uma sociedade em que pudesse se estabelecer. Este interesse imediatista acaba inserido em nossa sociedade, e também no tipo malandro, que se configura entre uma classe de brasileiros pobres e livres, explorada por uma elite detentora do poder. O malandro é um tipo pouco afeito ao trabalho oficial, pois enxerga neste tipo de ofício uma forma de exploração. E é na arte, mais especificamente no samba, que o malandro vai construir seu caminho, como uma forma de resistência e de sobrevivência da sua identidade. Surgem então, no final do século XIX, as rodas de samba e seus participantes, que com o tempo acabam sendo apreciados até mesmo pela elite – o que lhes facilita transitar livremente entre as diferentes classes sociais. Esse tipo malandro gozará seu prestígio até o final da primeira metade do século XX.

A partir deste momento, mudanças que ocorreram no contexto social, cultural e político, desencadeadas por questões de ordem econômica, fizeram com que o malandro assistisse ao declínio de seu prestígio e de sua importância como representante de sua classe. Sua figura então passa a ser relacionada com a criminalidade e a marginalidade.

Este panorama histórico está implícito na canção *O Malandro n° 1* e também na canção *Homenagem ao Malandro*. Esta última canção certifica o desaparecimento do malandro tradicional e o surgimento de uma malandragem institucionalizada e burocratizada. E toda a transformação histórica do contexto da Era Vargas, em que o capital nacional abre suas portas para o capital estrangeiro é implícita no texto desta canção. Com todas as mudanças supracitadas, uma nova classe social desponta – a burguesia capitalista brasileira. Vemos, então, emergir deste contexto, o novo malandro, profissional, que usa gravata e nunca paga pena alguma por suas ações. De forma irônica, Chico Buarque faz alusão à corrupção que se alastra por nossas instituições. O corrupto é um malandro menos poético e mais perigoso se comparado

ao seu antecessor – o sambista de terno de linho e sapatos bicolores que era um tipo marcante nos morros cariocas.

Ao malandro tradicional, então, apenas sobram duas saídas – render-se ao trabalho explorador ou tornar-se criminoso. Na canção *Homenagem ao Malandro*, a saída parece ter sido a do trabalho, já que o malandro nos é apresentado chacoalhando em um trem, provavelmente a caminho do trabalho, já que tem mulher e filhos para sustentar. Porém, a mágoa da classe é evidente, pois João Alegre canta pedindo para que essa notícia não se espalhe, pois este parece ser um fim desonroso para o malandro tradicional. Como na canção *Desafio do Malandro*, analisada neste trabalho e composta por Chico Buarque para o filme *Ópera do Malandro*, em que Sátiro do Bilhar – representante da tradicional malandragem – fala para o contrabandista Max Overseas – na figura do novo malandro:

“- Vai ver que ainda vai virar trabalhador / Que horror”.

Quanto a opção pela criminalidade, a ultima canção da *Ópera do Malandro* é emblemática. Em *O Malandro n° 2*, João Alegre encerra o espetáculo cantando o que aconteceu com um malandro qualquer. Nesta canção, ele é tido como um marginal, um criminoso, pois não goza do status dos antigos malandros sambistas e, como na primeira canção foi acusado de ter lesado o garçom, é considerado culpado e condenado sem qualquer tipo de julgamento legal.

Portanto, este malandro encontra-se morto, na sarjeta, após ter sido torturado. E ali seu corpo jaz em estado avançado de decomposição. Esta canção nos traz, implicitamente, as poucas alternativas que restam aos pobres – o trabalho ou a criminalidade. Aquele que ousar a se manter como malandro será punido pela sociedade e seu fim será como o do malandro na canção. Esta figura abandonada e morta, na sarjeta, também representa o contexto do governo militar da década de 70 e suas vítimas – artistas, estudantes, intelectuais, ou seja, todos aqueles que se revoltavam contra o sistema.

Entretanto, a *Ópera do Malandro*, como qualquer obra de arte, não se resume apenas ao conteúdo registrado em suas linhas. A forma que comporta este conteúdo, no caso da obra em questão, é muito rica em suas nuances. As músicas vão ajudando a compor toda a encenação da peça. Podemos, por meio das canções inseridas de modo estratégico no texto, acompanhar todo o percurso da malandragem, desde o seu



surgimento - no início do primeiro ato - passando pela transformação - na passagem deste para o segundo ato - e chegando ao seu destino - após o *Epílogo Ditoso*. Desprezar ou ignorar estas canções e apenas ater-se ao enredo é desprezar toda uma construção de figuras fundamentais da nossa sociedade e também ignorar todo o conteúdo crítico acerca da transformação do país. A *Ópera do Malandro* nos relata determinadas transformações e João Alegre, em suas canções, nos remete às conseqüências resultantes para os excluídos desta nova ordem capitalista. Sendo assim, a análise das canções da *Ópera do Malandro* é de grande valia para iluminarmos o conceito de malandragem presente em Chico Buarque.

Obviamente, uma análise sempre será um recorte de um objeto. E um recorte é uma possibilidade de olhar para o objeto com uma proposta. A proposta deste trabalho foi a de acompanhar o conceito de malandragem em Chico Buarque partindo da *Ópera do Malandro* como documento e utilizando algumas canções que não fazem parte da peça como apoio documental. Para isso, acompanhamos a figura do malandro construída na ópera de Chico Buarque, sua construção histórica, seu momento social na década de 40 e a substituição da tradicional malandragem pela malandragem institucionalizada. Porém, não houve desaparecimento da velha malandragem.

O malandro continua reconstruindo, de modo constante, novas formas de resistência, mantendo-se à margem do sistema. São rappers, que fazem da música seu prestígio. São pessoas pobres que trabalham e lutam para continuar sua existência. São bandidos e traficantes que usam da violência para conseguir o que querem. O malandro e a malandragem continuam buscando formas de continuar existindo, seja de forma oficial, seja na criminalidade. Entretanto, a malandragem assumiu inúmeros papéis na sociedade, e as diferentes manifestações artísticas – música, literatura, poesia – sempre irão registrá-los. Porém, esta é uma história que terá continuidade, talvez de forma bastante dissonante, em nossa sociedade.

## 7 - BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão crítica da forma dramática*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

ABREU, Maurício. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO/Zahar, 1987.

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

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares e WEIS, Luiz. *Carro Zero e Pau-de Arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar*., in: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998, pp. 319-410.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. Apresentação e Notas de Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.  
ALVES, Paulo. *A verdade da repressão: práticas penais e outras estratégias na ordem republicana: 1890-1921*. São Paulo: editora Arte & Ciência/UNIP, 1997.

ALVES, Paulo. *A verdade da repressão: práticas penais e outras estratégias na ordem republicana: 1890-1921*. São Paulo: editora Arte & Ciência/UNIP, 1997. p.25.

ARDAIS, Débora Amorim Garcia. *Movimentos da escritura em John Gay, autor de Beggar's Opera*. UFRGS: Porto Alegre, 2008.

ASSIS, Machado de. *O Machete*. In: *Obra completa de Machado de Machado de Assis, V.II*. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994.

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

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Ática, 1983. p.222-223.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos, um Haussmann tropical*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1992.

BERNUCCI, Leopoldo M.. *O Prazer Da Influência: John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque de Hollanda*. In : *Latin American Theatre Review*, Colorado, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BRESCIANNI, M. S. M. *História e Historiografia das Cidades, um percurso*. In: FREITAS, Marcos César de. *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998, p.273.

BUARQUE, Chico. *Chico Buarque – letra e música*. São Paulo: companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *Revista 365*, 1976. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 20 mar. 2009

\_\_\_\_\_. *Revista Veja*, 1971. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 20 mar. 2005.

\_\_\_\_\_. *Ópera do Malandro*. Círculo do livro, SP. 1978.

CALVANI, Carlos E. B. *Teologia e MPB: um estudo a partir da Teologia da Cultura de Paul Tillich*. São Bernardo do Campo: Umesp, 1998.

CÂNDIDO, Antônio. Dialética da malandragem (Caracterização das memórias de um sargento de Milícias). In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

\_\_\_\_\_. *1981* apud: PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EDUFSCar; Mercado das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARDOSO, Vicente Licínio. *À margem da história da República*. Ed. UNB, Brasília, 1981.

CARVALHO, José Murilo de. “República e Cidadanias”. In: **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. 2º ED. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 66-77.

CHARTIER, Roger. A História Hoje: dúvidas, desafios, propostas. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.13, 1990, p.108.

\_\_\_\_\_. **Formas e sentido. Cultura escrita: entre a distinção e apropriação**. Campinas, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003. – (Coleção Histórias de Leitura). p.25.

CHIAVENATO, Júlio José. *O Golpe de 64 e a ditadura militar*. 3 ed. São Paulo: Moderna, 1994.

COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

\_\_\_\_\_. *Pedro Malasartes e os paradoxos da malandragem*. In: **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1979.

DIAS JÚNIOR, José Augusto e ROUBICEK, Rafael. *Guerra Fria – a era do medo*. São Paulo: Ática, 2005.

DINIZ, André. *Almanaque do samba: o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

FERNANDES, Rinaldo (Org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

GARCIA, Valéria Cristina Gomes. *A malandragem na construção da 'Ópera do malandro', de Chico Buarque: uma análise literária e musical*. UNESP: Araraquara, 2007.

GARCIA, Eduardo Amorim. *Canto curtido: a MPB nos anos 70*. *Revista do Brasil*, n. 4, p.60-80, [s.d.]

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOMES, Ângela de Castro. A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado. In SCWARCZ, Lília Moritz (org). **História da vida privada**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

GOUVEIA, Arturo. A malandragem estrutural. In: FERNANDES, Rinaldo de. *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

HOBSBAWN, Eric J. *A era dos impérios: 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HOBSBAWN, Eric J. *A era das revoluções: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Nova Fronteira, p. 869.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JÚNIOR, Gilberto Rateke. *Artes, manhas e artimanhas do malandro na literatura dramática brasileira: astúcia, sedução e criminalidade em O Noviço e Ópera do malandro*. UFSC: Florianópolis, 2006.

LEEDS, Anthony e Elizabeth. *A Sociologia do Brasil urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

LEONE, Sueli Regina. *Três óperas às avessas: elos intertextuais*. Caderno de pós-graduação em Letras. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, v. 3, n. 1, p. 13, 2004.

LOGULLO, Eduardo. *1972*. Disponível em: < <http://www.galcosta.com.br/> >. Acesso em: 28 de mar. 2007.

MACIEL, Diógenes André Vieira. O teatro de Chico Buarque. In: FERNANDES, Rinaldo de. *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p.233.

MAKOWIECKY, Sandra. Representação: a palavra, a idéia, a coisa. *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*. dez. 2003, no.57, p.01-25. ISSN 1678-7730.

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

\_\_\_\_\_. Cap. 2 – Ré: O malandro no samba. In: VARGENS, João Baptista M.(Org.). *Notas musicais cariocas*. Petrópolis: Vozes, 1986.

MAUPASSANT, Guy de. *Bola de Sebo e outros contos*. QUINTANA, Mário. (trad.). Rio de Janeiro: Editora Globo, 2002.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Chico Buarque de Hollanda: Literatura Comentada*. 1ª d., São Paulo, Abril Educação, 1980.

MESQUITA NETO, Júlio de. In: *Nosso século: 1960-1980*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p.56. v.5.

\_\_\_\_\_. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

\_\_\_\_\_. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2000.

MOURA, Roberto M.. *A censura e a música popular no Brasil*. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.br/>>. Acesso em: 25 maio 2007.

NEVES, Lucília de Almeida. *Getúlio: mito, história e ficção*. Revista Art Cultura. v.7. jan-jun. 2005. p. 207-211.

OLIVEIRA, Ana Paula Pedroso de. *O Teatro de Brecht em dois Gestus de Helene Weigel*. In: *Revista Cena*. UFRGS: Porto Alegre, 2006

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *De Mendigos e Malandros: Chico Buarque, Bertold Brecht e John Gay: uma leitura transcultural*. Ouro Preto: UFOP, 1999.

PALMA-FERREIRA, João. *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, col. Biblioteca Breve, 1ª edição, 1981.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EDUFSCar; Mercado das Letras, 1996

PINHEIRO, Paulo Sérgio. “Violência do Estado e classes populares”. **DADOS: Revista de Ciências Sociais**. Rio de Janeiro, nº22, 1979

ROCHA, Gilmar. “Eis o malandro na praça outra vez”: a fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, 2º sem. 2006.

ROCHA, Oswaldo P. *A era das demolições: Cidade do Rio de Janeiro (1870-1920)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1995.

SCHARWZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5 ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SIMÕES, Ângela Moulin. *O “bota-abaixo” revisitado: o Executivo municipal e as reformas urbanas no Rio de Janeiro (1903-2003)*. In: *Revista Rio de Janeiro*, n.10. maio-agosto. 2003 p.5-40.

SIQUEIRA, Monica S. *Na Lapa tudo é permitido: a Lapa sob o olhar e a experiência de travestis das antigas*. UFSC: Florianópolis, 2009.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003

TRAVANCAS, Isabel Siqueira. *De Pedro Pedreiro ao Barão da Ralé: um estudo sobre as representações do trabalhador e do malandro na obra de Chico Buarque*. In: III Reunion de Antropologia del Mercosur, 1999, Posadas. III Reunion de Antropologia del mercosur, 1999. v. 1.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Cultura das ruas no Rio de Janeiro: mediações, linguagens e espaços*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

\_\_\_\_\_. *Falas da cidade: conflitos e negociações em torno da identidade cultural no Rio de Janeiro*. In: *Revista ArtCultura*, Uberlândia v.7, n.11, p. 159-172, jul. -dez. 2005

VENTURA, Zuenir. *A cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VIANNA, Luiz Fernando. *Geografia carioca do samba: Fotografias de VEIGA, Bruno*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

VIANNA, Luiz Werneck. In: BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. Círculo do livro, SP: 1978.

WILLEN, Franciscus. *Trabalho e malandragem como repressão e transgressão nas canções da 'Ópera do Malandro' de Chico Buarque*. PUC. São Paulo, 2003.

WISNIK, José Miguel. *Machado maxixe: o caso Pestana*. In: *Tereza: revista de literatura brasileira*, São Paulo, n. 4/5. 2003.

## 8 - LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares e WEIS, Luiz, “Carro Zero e Pau-de Arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar.”, in SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998, pp. 319-410.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BARCELOS, Jalusa. *CPC da UNE – uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BOSI, Ecléa. *Cultura de Massa e Cultura Popular: leituras operárias*. Petrópolis: Vozes, 1986 (6o ed.)

BRITO, Ronaldo. *As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro*. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 303-310.

BRITO, Ronaldo de. *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INAP, 1985.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CONTIER, Arnaldo. “Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto”. In: *Revista Brasileira de História*, v. 18 / n. 35, ANPUH/Humanitas, 1998, 13-52.

CORDEIRO, Waldemar; CHAROUX, Lothar et alli. *Manifesto ruptura*. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 69.

CORDEIRO, Waldemar. *O objeto*. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 74-75.

COSTA, Armando; PONTES, Paulo; VIANNA FILHO, Oduvaldo; BOAL, Augusto. *Opinião*. In: ARANTES, Otilia; FAVARETTO, Celso; JÚNIOR, Matinas Suzuki. *Arte em revista*. Ano 1. Número 1. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1979, p. 57-59.

DE LEMOS, Tite. *A guinada de José Celso*. In: ARANTES, Otilia; FAVARETTO, Celso;

JÚNIOR, Matinas Suzuki. *Arte em revista*. Ano 1. Número 2. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1979, p. 45-50.



DE MORAIS, Pessoa. *Tradição e Transformação no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

DIAS, Antonio et alli. *Declaração de princípios básicos da vanguarda*. In: FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 149-150.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Modernos fora dos eixos*. In: FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 128-134.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60 – Transformação da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

FÁVERO, Osmar (org.). *Cultura Popular/Educação popular: memórias dos anos 60*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

FICO, Carlos. *Reinventado o otimismo. Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *A criação de uma consciência cinematográfica nacional*. In: ARANTES, Otilia; FAVARETTO, Celso; JÚNIOR, Matinas Suzuki. *Arte em revista*. Ano 1. Número 2. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1979, p. 71-84.

GULLAR, Ferreira et alli. *Manifesto neoconcreto*. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 80-84.

GULLAR, Ferreira. *Teoria do Não-objeto*. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 85-94.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento – ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

GULLAR, Ferreira. *Cultura Posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

JABOR, Arnaldo. “Debaixo da Terra”. *O Pasquim*, n. 131, 4-10 de janeiro de 1972, pp.12-14.

KRAUSCHE, Valter. *Música popular brasileira: da cultura de roda à música de massa*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEITE, Sebastião Uchoa. “Cultura popular: Esboço de uma resenha crítica” in: *Revista Civilização Brasileira*. Ano I – N. 4, setembro de 1965

*MANIFESTO MÚSICA NOVA*. In: ARANTES, Otilia; FAVARETTO, Celso; JÚNIOR, Matinas Suzuki. *Arte em revista*. Ano 1. Número 1. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1979, p. 33-35.

MARTINS, Carlos Estevam. *Anteprojeto do Manifesto do CPC*. In: ARANTES, Otilia;

FAVARETTO, Celso; JÚNIOR, Matinas Suzuki. *Arte em revista*. Ano 1. Número 1. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1979, p. 67-79.

MARTINS, Carlos Estevam. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos*. In: MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 24.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

MICELI, Sérgio. (org.) *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

MILLER, Sidney. “Os festivais no Panorama da Música Popular Brasileira” in: *RCB* Ano IV – N. 17, janeiro-fevereiro de 1967.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1977.

NAVES, Santuza Cambraia. “A canção crítica”. In: TRAVASSOS, Elizabeth (org.). *A palavra cantada*. Rio de Janeiro: Sete letras, 2000.

OITICICA, Hélio. *Cor, tempo e estrutura*. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 268-272.

OITICICA, Hélio. *Situação da vanguarda no Brasil (propostas 66)*. In: FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 147-148.

OPINIÃO, Grupo. *O teatro, que bicho deve dar?* In: ARANTES, Otilia; FAVARETTO, Celso;

JÚNIOR, Matinas Suzuki. *Arte em revista*. Ano 1. Número 2. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1979, p. 37-39.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e Identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PEDROSA, Mário. *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*. In: FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 143-145.

PEDROSA, Mário. *Do porco empalhado ou os critérios da crítica*. In: FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 207-210.

POERNER, Arthur José. *O poder jovem: história da participação política dos estudantes brasileiros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

“Que caminho seguir na música popular brasileira”. Mesa Redonda publicada na *Revista Civilização Brasileira* n°7, edição de maio de 1966.

RICARDO, Sérgio. *Quem quebrou meu violão*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

RISÉRIO, Antônio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva: Copene, 1993.

ROCHA, Glauber. “Estética da Fome”. In: *Revista Civilização Brasileira*, n°3, Julho de 1965.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

RODRIGUES, Nelson. *O Remador de Ben-Hur – confissões culturais*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

RODRIGUES, Nelson. *A Cabra Vadia – novas confissões*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

SANFELICE, José Luís. *Movimento Estudantil: a UNE na resistência do golpe de 64*. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1986.

SCHWARTZ, Jorge e SOSNOWSKI, Saúl (org.) *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EdUSP, 1996.

SEVERIANO, Jairo e HOMEM DE MELLO, Zuza. *A Canção no Tempo – 85 anos de músicas brasileiras vol. 2 (1958-1985)*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SGANZERLA, Rogério. *O bandido da luz vermelha*. In: ARANTES, Otilia; FAVARETTO, Celso; JÚNIOR, Matinas Suzuki. *Arte em revista*. Ano 1. Número 1. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1979, p. 18-19.

SOUZA, Tárík de. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: LP&M, 1983.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

TELLES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular Brasileira (da modinha à canção de protesto)*. Petrópolis: Vozes, 1974.

TOLEDO, Caio Navarro. *ISEB: fábrica de ideologias*. São Paulo: Ática, 1982.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1988.

VIANY, Alex. *O velho e o novo*. In: ARANTES, Otilia; FAVARETTO, Celso; JÚNIOR, Matinas Suzuki. *Arte em revista*. Ano 1. Número 2. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1979, p. 56-69.