

## O malandro em cena: representações da malandragem e identidade nacional em peças de Gianfrancesco Guarnieri e Chico Buarque

Nara Lya Simões Caetano Cabral<sup>1</sup>

### Resumo

Neste artigo, analisamos duas peças teatrais que abordam o tema da malandragem: *Gimba, presidente dos valentes* (1959), de Gianfrancesco Guarnieri, e *Ópera do Malandro* (1978), de Chico Buarque. O objetivo será compreender como o malandro é representado nessas obras, considerando-as específica e comparativamente. Nesse percurso, procuramos observar os lugares sociais atribuídos à malandragem, sua conexão com uma ideia de brasilidade e os sentidos conferidos à figura do malandro segundo a lógica específica de cada peça. Interessam-nos os discursos que permeiam as referências ao malandro nas obras em foco, considerando a importância do momento histórico de produção das peças para o entendimento de seus lugares de fala.

**Palavras-chave:** *Malandragem; Representações sociais; Identidade Nacional; Gianfrancesco Guarnieri; Chico Buarque.*

### Introdução

Na sociedade brasileira, a origem do malandro está ligada às camadas negras e pobres da população e remonta ao final do século XIX, com a abolição da escravatura. Em tal cenário, a negação do trabalho, por parte de negros recém-libertos, aparecia como forma de recusa a qualquer ameaça à liberdade então obtida. Muitos assumiam trabalhos temporários, que frequentemente eram substituídos pelo ócio e pela vadiagem (Rocha,

---

<sup>1</sup> Estudante de Graduação do curso de Jornalismo da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP. É bolsista de iniciação científica da Fapesp junto ao projeto temático *Comunicação e Censura – análise teórica e documental de processos censórios a partir do Arquivo Miroel Silveira da Biblioteca da ECA/USP*, coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Cristina Castilho Costa, atuando no eixo de pesquisa *Liberdade de Expressão: Manifestações no Jornalismo*, sob responsabilidade da professora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mayra Rodrigues Gomes. E-mail: nara.cabral@usp.br.

2004: 49). Com efeito, ao lado da resistência ao emprego do corpo para o trabalho, surgia o empenho em fazer do uso corporal algo voltado ao prazer (como possibilitado, por exemplo, pela dança). O malandro representa, pois, desde sua origem social, a desobediência ao imperativo do trabalho e a busca pela libertação dos corpos.

A figura do malandro habita o imaginário brasileiro, fazendo-se presente nas formas de saber ligadas à tradição oral e em obras da chamada “alta cultura”. Ele figura, dessa maneira, entre os personagens (ou atores) que integram a dinâmica das “formas coletivas de definição e identificação” (Matta, 1983: 198). Ligada aos carnavais, manifestações rituais essenciais à definição da identidade social dos brasileiros, a malandragem pode ser pensada segundo a lógica de um deslocamento das regras formais da estrutura da sociedade (Matta, 1983: 204). O malandro é aquele que oscila entre a ordem e a desordem (Cândido, 1989: 134), apontando para uma sociabilidade mais maleável, menos rigorosamente definida.

Nas palavras de Roberto da Matta, o malandro está “fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como sendo totalmente avesso ao trabalho e altamente individualizado, seja pelo modo de andar, falar ou vestir-se” (Matta, 1983: 204). Igualmente importante à caracterização desse personagem é a cordialidade (pensando no sentido do “homem cordial” proposto por Sérgio Buarque de Holanda), pois no mundo da malandragem quem dita as regras é o coração (Matta, 1983: 205).

Temos, pois, um conjunto de elementos que costumam ser associados à malandragem: trata-se de um “paradigma do malandro”. Isso se observa em termos da visualidade desse personagem – frequentemente vestido com sua camisa listrada, sapato de duas cores e chapéu – e com relação aos valores por ele representados. Temos, nesse sentido, uma espécie de “ethos da malandragem”. Assim, o papel do malandro é tradicionalmente individualizado e, até por isso, muito mais criativo e livre. De modo correlato, não há dúvida de que estamos falando de um “herói sem caráter”: um “personagem cuja marca é saber inverter todas as desvantagens em vantagens” (Matta, 1983: 212). Assim, há uma “antiética” na malandragem, baseada na obtenção de vantagem em todas as situações e no famoso “jeitinho brasileiro” (Ferreira, 2003: 69).

Como outros personagens que compõem nosso imaginário, o malandro possui importância fundamental no que diz respeito aos modos através dos quais nós, brasileiros, nos definimos enquanto sociedade e nação. Em outras palavras, o tema da malandragem está relacionado à construção de uma identidade nacional. Podemos apontar, portanto, que

os enunciados sobre o malandro se apresentam como representativos de um modo de ser específico – ou, ainda, dizem respeito ao que se procura definir com a tipicidade do brasileiro (Ferreira, 2003: 69).

Do ponto de vista de sua expressão, o malandro encontra terreno fértil no campo da música popular. Como Gilberto Vasconcelos e Matinas Suzuki notam, os primeiros registros de compositores de vida boêmia, vivendo às margens da estrutura social estabelecida, são muito antigos, remontando ao século XVI. Dessa maneira, “O nosso malandro é herdeiro de uma longa tradição de tipos astuciosos”, dos quais o “espertalhão nacional preservou alguns traços” (Vasconcellos e Suzuki, 2007: 511).

A partir do contexto pós-abolicionista, marcado pelo antagonismo entre o capital e o mundo do trabalho, a malandragem é assumida como valor estético e forma de conduta pelo compositor de música popular. O malandro encontra espaço no universo do samba, ritmo de origem popular: nascia, assim, o “samba malandro”, cuja afirmação no cenário musical do país se deu no início do século XX. Cantando a vadiagem e a recusa ao trabalho, o malandro terminaria por ganhar projeção social. Com o tempo, a malandragem tornou-se a temática preferida no cancionário popular e malandro e sambista tornaram-se praticamente sinônimos (Rocha, 2006: 112).

É interessante observar que a presença do malandro em produtos culturais não se restringe ao caso da música. Na realidade, a malandragem foi muito representada em nossos palcos e, sobretudo, no teatro de revista. Para Tiago de Melo Gomes, a consolidação do samba malandro no país está ligada às revistas teatrais, que o ajudaram a se firmar como gênero musical na virada da década de 1930. Nesse sentido, a música popular fortalecia a presença do malandro nos palcos e vice-versa. A malandragem destacava-se, pois, tanto no plano da cultura de massa quanto no de sua institucionalização como parte integrante do caráter nacional (Gomes, 2004: 179).

Tendo em vista, portanto, tão significativa presença do malandro na cultura e no imaginário nacionais, este artigo procurará compreender como se dá a representação social da malandragem em duas peças teatrais de autores brasileiros, escritas e encenadas em contextos históricos distintos: *Gimba, presidente dos valentes* (1959), de Gianfrancesco Guarnieri, e *Ópera do Malandro* (1978), de Chico Buarque.

A partir de suas representações típicas (ou paradigmáticas), o malandro é constantemente (re)incorporado às narrativas, podendo-se reforçar suas concepções tradicionais e/ou conferir-lhe novos sentidos, através da conexão com discursos

específicos. Então, analisando específica e conjuntamente as peças teatrais em foco, procuraremos observar os lugares sociais atribuídos à malandragem, sua conexão com uma ideia de brasilidade e as apropriações e ressignificações do malandro, levando em conta os discursos que emergem das peças e os momentos históricos de sua produção.

### *Gimba, presidente dos valentes: o malandro entre o mito e o combate*

Segunda peça de Gianfrancesco Guarnieri, escrita em 1959 após o estrondoso êxito de *Eles não usam black-tie* (1958), *Gimba, presidente dos valentes* foi encenada pelo Teatro Maria Della Costa e corresponde ao primeiro sucesso de direção de Flávio Rangel. O espetáculo, que levava ao palco numerosos personagens, com cenas de canto e dança, foi apresentado em São Paulo, no Rio de Janeiro e na Europa, onde excursionou pelas cidades de Lisboa, Roma e Paris. Nesta última, consagrou-se com o prêmio do júri popular no Festival do Théâtre des Nations<sup>2</sup>.

Dentro de uma perspectiva que leva em conta os vários momentos que marcam a produção de Guarnieri, *Gimba* pode ser classificada, como pontuado por Maria Helena Pires Martins, enquanto pertencente à fase do “realismo crítico”<sup>3</sup> (Martins, 1980: 106). Muito resumidamente, tratava-se de construir um teatro de caráter mais popular, com forte viés de crítica social, buscando-se uma representação do povo – ou, ainda, procurando-se representar o mundo a partir do que se acreditava ser a visão do povo.

Tais propostas aparecem em *Gimba*, que tematiza a vida em uma favela carioca, marcada pela miséria, pelo samba e pela ação repressiva da polícia. Nesse contexto social, destacam-se o negro e, sobretudo, a figura do malandro. Junto à representação da miséria, da exclusão social e do abuso policial, resgatam-se elementos de uma “cultura do morro” (o que, na construção dos sentidos da peça, equivale à busca por uma “cultura popular”), enfatizando-se o samba. Assim, temos uma representação de povo (ou, melhor dizendo, de uma parcela socialmente marginalizada do povo), com valores e práticas culturais específicas, cuja visão de mundo (também ela uma representação) serve de lente à apresentação das relações sociais tratadas na peça.

---

<sup>2</sup> As informações apresentadas no parágrafo foram extraídas do *website* da Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro, que será devidamente aludido no tópico destinado às referências bibliográficas deste trabalho.

<sup>3</sup> Por esta classificação, pertencem à fase do “realismo crítico”, além de *Gimba*, as obras *Eles não usam black-tie*, *A semente* e o *Filho do cão*.

Dos conflitos sociais, emergem os dramas humanos. Se temos, por um lado, a proposta de se construir um teatro comprometido socialmente, por outro lado transparece todo um universo subjetivo dos indivíduos representados. Vale lembrar, aliás, que um dos efeitos de que sempre se valeram os textos de Guarnieri é justamente o impacto emocional sobre o público (Magaldi, 1984: 61). Essa representação do universo interior dos personagens em *Gimba* opera, em grande parte, segundo um elemento fundamental à composição da narrativa da peça: a existência de fragmentos de um mundo mítico (questão essa que retomaremos mais adiante neste texto).

O tempo histórico em que transcorre a ação de *Gimba* não é preciso; sabemos apenas que “quem governa é Getúlio”, como diz o personagem Mãozinha (Guarnieri, 1978: 162). Ou seja, a ação se passa em algum dos períodos em que Vargas esteve no poder – contextualização que, embora imprecisa, remete a um importante dado: a repressão à malandragem engendrada pelo ex-presidente, sobretudo durante o Estado Novo. Na peça, isso fica muito evidente pela constante perseguição policial aos malandros (o que implicará, inclusive, na morte de Gimba).

Se a malandragem difundiu-se ao longo da Primeira República inclusive como estilo de composição musical, durante o governo de Getúlio Vargas (e principalmente no Estado Novo) ela passou a ser ferrenhamente perseguida, sob a justificativa oficial de se evitar a subversão da ordem social. Devemos lembrar, a esse respeito, que o combate à vadiagem relaciona-se ao ideário trabalhista, que vincula a cidadania ao trabalho. Assim, era considerado “malandro” ou “vadio” o indivíduo de classes populares, sem condições de garantir o próprio sustento, que não se dedicasse à atividade laboral.

Para além da ação policial, a repressão à malandragem também se dava pela via da propagação do discurso do Estado e pela censura às diversões públicas, com a atuação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Assim, é interessante notar, com relação à censura teatral, que “[...] a ditadura getulista não extinguiu a irreverente sátira e crítica à política. Houve maior repressão à malandragem que proibição de críticas aos ‘poderosos do momento’” (Souza, 2008: 152). Ao mesmo tempo, o Estado buscava difundir discursos de condenação da boemia e de exaltação do trabalho a partir de intervenções na produção

cultural. Era este o caso dos chamados “sambas da legalidade”, como o exemplar *O Bonde de São Januário*<sup>4</sup>.

Tendo como pano de fundo, portanto, um contexto marcado pela repressão à malandragem, a peça de Gianfrancesco Guarnieri aqui analisada desenvolve-se a partir da trajetória do personagem que dá nome à obra, apresentando-o em seu retorno ao morro após um afastamento de três anos. Conhecemos o malandro Gimba, portanto, em um momento cronologicamente posterior à época em que ele recebe o título de “presidente dos valentes”.

O personagem é apresentado como um negro grande e forte, muito valente e admirado no morro. Ele reúne características típicas da malandragem: negação do trabalho, oscilação entre a ordem e a desordem, desenvoltura no samba, exercício do famoso “jeitinho brasileiro”. Além disso, possui uma ética bem demarcada (o que o diferencia do criminoso comum): não mata por traição e, tampouco, para roubar.

Quando retorna à favela, caçado por toda a cidade (que corresponde, na obra, ao “asfalto”, definindo-se por oposição ao morro, que representa um espaço apartado), Gimba é recebido com fervor por sua comunidade. Não obstante a admiração conquistada por sua valentia, o personagem está cansado da malandragem. Desejoso de uma vida mais tranquila, ele diz haver perdido a “coragem” de outrora. O que temos, pois, é a desistência daquilo que parece ser a “luta” que Gimba assumira durante muito tempo: o constante afrontamento da ordem social estabelecida. Em uma conversa com Guiô<sup>5</sup>, logo após seu retorno ao morro, o personagem revela suas intenções:

Gimba (*dá a última tragada e joga fora o cigarro*) – Tu tá diferente Guiô!  
Guiô – Tou sim. Sou mais de nada.

<sup>4</sup> Grande sucesso do carnaval de 1941, a canção foi composta por Wilson Batista e Ataulfo Alves – malandros confessos que, a julgar pelos versos de *O Bonde de São Januário*, pareciam ter se convertido a trabalhadores modelo. A letra do samba diz: “Quem trabalha é que tem razão / Eu digo e não tenho medo de errar / O bonde de São Januário / Leva mais um operário / Sou eu que vou trabalhar”. Na segunda parte, o protagonista confessa que, no passado, não tinha juízo, mas resolvera garantir o seu futuro e agora “vive bem”, já que “a boemia não dá camisa a ninguém”.

<sup>5</sup> A personagem é apresentada como mulata bonita e valente, que tivera um caso de amor com Gimba antes da partida do malandro. Quando ele volta à favela, Guiô está vivendo com outro homem, um rapaz franzino e bem mais jovem chamado Gabiró. Guiô nunca escondeu que só amou Gimba; os dois reatam a relação e decidem partir juntos para o Mato Grosso para “aquietar” (o que, aliás, desperta a fúria de Gabiró, que encomenda um “despacho de morte” à Chica Maluca, macumbeira que também vive no morro, e denuncia o paradeiro do malandro à polícia). Na peça, é interessante observar que a personagem Guiô é, em grande medida, construída por espelhamento das características de Gimba. Sua ligação profunda com o malandro parece se refletir na marca que carrega no rosto e que lhe serve de recordação: uma cicatriz de navalhada feita por Gimba, no passado, quando tentou enganá-lo.



Gimba – Qué que eu te diga? (*Pausa*) Eu também.  
 Guiô – O que?  
 Gimba – Mudei. Acho que pra pió. Valentia tá murchando. Papai aqui pregô. E baixando o prego é melhó sumí. A gente num dá mais conta.  
 Guiô – De que?  
 Gimba – De fugí.  
 Guiô – Tu pode aquieta tua vida.  
 Gimba – Sabe Guiô... tô querendo. (Guarnieri, 1978: 154-155).

Vemos, neste trecho, a expressão da necessidade de o malandro estar sempre em fuga. É interessante, também, observar que Gimba aponta como razão para a desistência da vida malandra o fato de sua “valentia estar murchando”, ou seja, o fato de ele não ser mais o mesmo Gimba de antes – ou, ainda, o “Gimba que se diz” (Guarnieri, 1978: 155). Mais adiante, o personagem afirma acreditar que muito do que dizia sobre ele era mera construção – embora ele admita que tenha feito muitos “estragos”.

Diz ele: “[...] é prosa, viu Guiô, prosa. Me fizeram. A gente vai aproveitando, fama é coisa gostosa, mas no fundo, cá no umbigo, ah!” (Guarnieri, 1978: 155). Nessa passagem, temos uma pista de um aspecto da representação do malandro na própria peça: sua mitificação. A valentia de Gimba, naquele momento, sobrevivia nas histórias que se contavam sobre ela.

Para compreendermos a questão da representação mítica do malandro, vejamos o comentário de Décio de Almeida Prado escrito quando da estreia *Gimba*:

Do ponto de vista teatral, Guarnieri ainda é imaturo: muitas e muitas cenas isoladas são excelentes, as suas réplicas ferem justo, surpreendem e fazem rir pela acuidade da observação psicológica, mas falta-lhes ainda a técnica da construção, a arte do enredo, do desenvolvimento gradual das situações [...] Como se explica, nesse caso, a poderosa força de sedução exercida pela peça, sedução que este crítico não nega e a que ficou sujeito, durante todo o espetáculo, não menos do que os seus entusiasmados companheiros de estréia? (Prado, 1964: 124-126)

Assim, o grande trunfo de *Gimba* estava no fato de que, embora a peça tivesse o mesmo ambiente de *Eles não usam black-tie* (ou seja, as favelas do Rio de Janeiro), as personagens, desta vez, são menos “criaturas de carne e osso”. Elas se aproximam de figuras míticas: o malandro de bom coração, o delator, o menino que se inicia na carreira dos mais velhos, a macumbeira, a mulher íntegra que se prostitui por força das circunstâncias<sup>6</sup>. Nas palavras do crítico, há “o grande mito por excelência: o morro carioca,

<sup>6</sup> O delator é Gabiró, que denuncia à polícia o paradeiro de Gimba quando o malandro e Guiô decidem partir para o Mato Grosso. A macumbeira é representada pela personagem Chica Maluca. O menino que se inicia na carreira dos mais velhos é Tico, grande admirador de Gimba que se revolta quando seu “ídolo” é morto e

lugar estranho e cheio de sortilégio, onde o amor, o samba, a compreensão entre os homens e a alegria de viver redimem moralmente a pobreza” (Prado, 1964: 124-126).

O grande mito do morro e a “redenção moral da pobreza”, sobre os quais Décio de Almeida Prado fala, não retiram da peça seu viés crítico. Isso porque há um traço fundamental à representação do malandro na peça de Guarnieri: o estabelecimento de relações entre a malandragem e uma proposta de crítica e de transformação social – o que condiz, aliás, com o viés politizado que se reconhece como característico da obra do autor. Quando retorna ao morro, Gimba acredita estar perdendo sua valentia, como vimos; diante da indagação de Guiô sobre o que mais ele poderia querer além dos “estragos” que fizera, o personagem evidencia, muito claramente, seu desejo de desafiar a ordem social. Observemos a passagem:

Guiô – Que é que tu queria mais?

Gimba – Sei lá, fazê gritá! Acabá com festa de grã-fino, derrubá bandeja de garção; agarrá uns delegado e bota pra dançá nu na porta do Municipal... (*Guiô ri*) Tá rindo? Tu sabe que Lampião fazia? Entrava em festa dos cheirosos e mandava ficá tudo nu. Homem e mulhé. Aí tocava música e tinha que dançá. Homem que se manifestasse tava capado.

Guiô – Nossa!

Gimba – Nossa o quê? Machão é que ele era. Já imaginou? Eu subindo o morro, bolso cheio de dinheiro. Um montão. ‘Toma gente que tudo é nosso!’ – Tu ia andá que nem rainha! Podia fazê operação pra ajeitá o corte... (Guarnieri, 1978: 155).

Como vemos, a representação do malandro, a partir do personagem Gimba, se dá como aquele que contraria e, até mesmo, afronta o *status quo*. Essa “oposição” às dinâmicas sociais vigentes, que implica em uma ação provocativa em relação às classes dominantes, concretiza-se por meio da adoção de práticas que vão da negação do uso do corpo para o trabalho (em prol de uma utilização corporal voltada ao prazer, como ocorre por meio do samba) ao banditismo, desafiando a polícia e as leis estabelecidas. A malandragem contraria, pois, o imperativo de produtividade da sociedade capitalista.

Não se trata, é bem verdade, de um enfrentamento programático ou politicamente bem demarcado; o que temos, antes, é uma forma de reação a um quadro de pobreza e exclusão social que se verifica na favela representada na peça. Tal reação, na prática da malandragem, surge tanto como expressão de rebeldia ou resistência, ainda que sem propostas positivas de reestruturação social, quanto corresponde à única forma disponível aos habitantes do morro para se obter alguma projeção social.

---

entra para a malandragem. A mulher íntegra, por fim, é Guiô, que vê a prostituição como única opção para seu sustento depois que Gimba deixa o morro, três anos antes da ação da peça.



Ao caráter de afrontamento à dinâmica social associado à malandragem em *Gimba* vincula-se outro elemento fundamental: a noção de pertencimento a um grupo social. Isso fica muito evidente no seguinte trecho de fala de Gimba, referido mais acima: “[...] Já imaginô? Eu subindo o morro, bolso cheio de dinheiro. ‘Toma gente que tudo é nosso!’” (grifos nossos). Na passagem, observamos o reconhecimento, por parte do malandro, de uma coletividade (o morro), com a qual ele se identifica e a qual deseja ajudar. Não obstante, essa perspectiva de melhoria nas condições de vida da favela se dá apenas enquanto devaneio. Não há, nesse sentido, um projeto de transformação social abrangente ou politicamente desenhado.

Gimba refere-se, como vimos, ao desejo de “acabá com festa de grã-fino” e de “agarrá uns delegado”. Ele também menciona Lampião e as “festa dos cheirosos” (sic). Nessas falas, observamos que o personagem identifica as classes mais ao topo da pirâmide social como opostas ao grupo ao qual ele próprio pertence, referindo-se a elas com descaso e ironia. Nota-se, pois, que a fala do malandro expressa a existência de tensões sociais e evidencia a inserção dessa figura em uma lógica de luta de classes.

Não obstante, todas essas motivações do malandro aparecem enquanto linhas de força primitivas, essenciais, quase involuntárias, o que é próprio do mito. Isso porque a mitificação da malandragem presente na obra implica em uma natureza primordial dos valores dos personagens, como pulsões vitais. Só que, a essas motivações primitivas, misturam-se valores de engajamento e crítica social. O que temos é uma representação do malandro que – embora se baseie no resgate de elementos tradicionalmente associados a essa figura no imaginário nacional – confere à malandragem sentidos bastante específicos: o da crítica social e da valorização do popular.

### *Ópera do Malandro*. a “morte” de um Brasil

Escrita por Chico Buarque em 1978, a peça teatral *Ópera do Malandro* é baseada na *Ópera de Três Vinténs* (1928), de Bertold Brecht e Kurt Weill (que, por sua vez, teve como base a *Ópera dos Mendigos*, peça de 1728 de John Gay) (Buarque, 1985: 17). Para compreender como se constrói a crítica social presente na *Ópera do Malandro* – a qual entendemos como muito contundente –, é fundamental resgatar as proposições de Adélia Bezerra de Meneses quanto à produção de Chico Buarque.

Segundo a autora, a obra de Chico assume três modalidades distintas: lirismo nostálgico, variante utópica e vertente crítica (Meneses, 1892). A *Ópera do Malandro*, aqui

analisada, liga-se à terceira categoria, dada sua rasgada crítica social efetivada por meio de uma ironia paródica, como chama atenção a autora (Meneses, 1982: 147). De acordo com ela, é nas peças de teatro que o viés crítico de Chico torna-se mais contundente, embora seja “realmente com a ‘Ópera do Malandro’ [...] que se intensifica ao máximo a crítica social, não deixando intacto ‘valor’ algum” (Meneses, 1982: 40).

À desmistificação dos valores operada na *Ópera do Malandro*, soma-se a denúncia do aspecto sedutor do capitalismo, capaz de cegar as massas, ocultando-se a exploração sob o verniz da modernidade e do progresso. Chico Buarque ambienta a narrativa da peça no Estado Novo (1937-1945), momento histórico crucial ao processo de desenvolvimento do capitalismo no país, com a crescente influência cultural norte-americana e a ascensão – para usar expressão da canção *Homenagem ao Malandro* – do “malandro profissional” (que se vale da corrupção do Estado para efetivar seus objetivos), em detrimento – em termos muito simplificadores, mas que valem à oposição que queremos indicar – do malandro tradicional brasileiro (cuja morte está simbolicamente presente em *O Malandro N.º2*). Nas palavras de Luiz Werneck Vianna: “Está aí, somos modernos, e agora?” (Vianna, 1985: 15).

A narrativa da *Ópera* traz a história de Max Overseas, sujeito carismático, ídolo dos bordéis, que vive do contrabando. Ele está sempre cercado por seus capangas, cujos codinomes (como “General Eletric” e “Phillip Morris”) aludem ao fascínio representado naquele momento pelos Estados Unidos e pelos produtos estrangeiros. A trama da peça se desenvolve em torno de uma rede de relacionamentos obscuros, revelando a corrupção efetivada com a colaboração do Estado.

Temos, assim, a rivalidade entre Max e Fernandes de Duran (dono de muitos prostíbulos), aguçada pela presença do Inspetor Chaves, o “Tigrão”, que trabalha para ambos. Teresinha, da família Duran, casa-se com Max e passa ao controle de seus negócios. As prostitutas remetem à marginalização social (engrossando a “multidão de desvalidos” muito presente na obra teatral e musical de Chico Buarque) e são iludidas por seu patrão com promessas alinhadas ao discurso trabalhista sustentado pelo Estado na Era Vargas.

Há, na *Ópera do Malandro*, a preocupação em representar uma experiência histórica. E embora o momento histórico interno da narrativa não seja o mesmo momento histórico vivido no Brasil quando de sua composição, o que se faz na obra é voltar-se ao passado para refletir sobre o presente. Esse deslocamento épico está presente em diversas

obras de Chico Buarque e, como nota Adélia Bezerra de Meneses, consiste “no tratamento de temas candentes da temática nacional, projetada num tempo passado da história brasileira” (Meneses, 1982: 148).

Ao longo dessa trajetória, a *Ópera do Malandro* aponta as mudanças pelas quais passava a sociedade brasileira (mudanças essas iniciadas no momento referido por sua realidade histórica ficcional e intensificadas ao longo dos anos, até chegar ao momento histórico de produção da obra) e que geravam implicações sobre o malandro “tradicional”. Nesse sentido, a obra apresenta um olhar crítico (e, muitas vezes, irônico) em relação ao amadurecimento do capitalismo no Brasil, relacionado a um processo de pretensa modernização. Temos, ao final da peça, um epílogo em que todos os personagens cantam e se rendem, em clima de festa, à supremacia do capital estrangeiro e dos produtos e valores importados. A euforia é generalizada, mas somente a elite sairá beneficiada. Vejamos um pequeno trecho:

CHAVES:  
É que  
Num mundo tão cruel  
Cheio de inveja e fel  
Não lhe fará mal  
Ter à mão  
Proteção  
Policial  
Quer os meus préstimos?  
(Buarque, 1985: 184-185)

Por meio da oferta de proteção policial a Max Overseas (cujos negócios são cantados como em franca expansão), a fala do Inspetor Chaves alude à colocação do Estado a serviço dos detentores de poder econômico e à corrupção do poder público. Outra ideia presente no mesmo trecho final da peça é o apaziguamento das tensões sociais engendrado com o avanço do sistema capitalista, o que se reforça por meio da valorização, presente no ideário liberal, do trabalho como forma de ascensão. Observemos o momento em que os capangas de Max se dirigem a ele e a Teresinha:

CAPANGAS:  
E eu que já fui  
Um pobre marginal  
Sem documento  
E sem moral  
Hei de ser um bom profissional  
[...]  
CORO:

Que sucesso  
O progresso  
Corta o mal  
Pela raiz  
(Buarque, 1985: 183)

Ironicamente, diz-se na passagem que “o progresso corta o mal pela raiz”. Ora, fica evidente, neste caso, a referência a um esforço conciliatório que acompanha a modernização, evitando que as camadas mais baixas do povo assumam uma postura de ruptura com as elites. Também as prostitutas se rendem à nova lógica de mercado, cantando que entrarão “na linha de produção”, abandonando o sexo artesanal para amar “em escala industrial” (Buarque, 1985: 187-189). Ao clima festivo ao final da *Ópera do Malandro*, associa-se a ironização do discurso desenvolvimentista invocado não apenas durante o Estado Novo, mas principalmente na ditadura militar. E o governo de Vargas aparece como alegoria de Estado corrompido e comprometido com o poder econômico.

Mas, em tal quadro, que lugar se reserva à malandragem? Ou, ainda, quem é malandro na peça? Para responder a essas questões, é preciso fazer uma diferenciação. Pois temos, um por um lado, uma malandragem institucionalizada, profissionalizada, que herda, do malandro tradicional, padrões de comportamento como a busca por se levar vantagem em tudo e a prática do famoso “jeitinho”. Não obstante, essa forma de malandragem – representada por diversos personagens, como Max, Duran e Vitória, por exemplo – não está ligada às camadas populares. Temos, pois, uma base social bastante diversa daquela vinculada ao malandro tradicional. Este, por sua vez, é representado na peça pelo personagem João Alegre, que sintetiza elementos correntemente associados à malandragem, inclusive em sua vestimenta estereotípica<sup>7</sup>.

É interessante notar que João Alegre ocupa a função de autor fictício da peça: dentro da ópera de Chico Buarque, está a peça de João Alegre. Temos, pois, uma narrativa dentro da narrativa – o que remete à estrutura de *mise-en-abîme*. Esse personagem traça críticas à situação de baixíssima valorização da classe artística no Brasil, o que se relaciona à falta de espaço ao artista nacional em um contexto de extrema valorização da cultura estrangeira e, principalmente, norte-americana.

É João Alegre, também, que abre e fecha a peça, com as canções *O Malandro* e *O Malandro N.º2*, respectivamente, apresentando a generalização e a institucionalização da

---

<sup>7</sup> Na montagem original da *Ópera do Malandro*, João Alegre vestia calça e paletó brancos, sapatos envernizados e chapéu, elementos típicos do malandro boêmio, associado ao samba e à Lapa carioca.

malandragem na sociedade em oposição ao malandro tradicional, que está fadado a desaparecer. O lugar social atribuído ao malandro é reforçado quando João Alegre, fugindo ao roteiro de sua própria peça, adere à passeata de marginalizados sociais (incluindo as prostitutas) que ameaça desmascarar os poderosos da cidade. Temos, nesse caso, a localização do malandro junto às camadas populares.

A obra mostra o malandro como um personagem fadado ou à total descaracterização, perdendo seu elemento de desobediência e rebeldia e deixando de lado sua identificação com o povo para compactuar com as “regras do jogo”; ou – e este caminho parece inevitável – a desaparecer. Temos, aí, a ideia de que o indivíduo que assumira, no passado, a posição do malandro (isto é, o indivíduo oriundo das camadas mais pobres) passa a ocupar outro lugar social: o do trabalhador assalariado, como aparece na canção *Homenagem ao malandro*, que alude à sistemática política de valorização do trabalho iniciada no governo de Getúlio Vargas. Só há espaço, nesta visão, para a malandragem “de gravata e capital” (Buarque, 1985: 103).

A malandragem tradicional perde sua autenticidade no processo de modernização, sobrevivendo apenas enquanto memória, saudosismo, folclore. Como um resquício de um “Brasil arcaico”, o “malandro primitivo”, por assim dizer, desaparece à medida que o progresso se instaura. E esse malandro original, representado na peça de Chico Buarque, aproxima-se do malandro mítico presente em *Gimba*.

Vinculada à figura do malandro na peça de Chico Buarque, há toda uma ideia de país. A representação da malandragem na obra passa pela retomada do malandro enquanto símbolo nacional, ideia que está enraizada no imaginário coletivo. Isso funciona como ponto de partida para a construção de outros sentidos, particulares do discurso que se desenha na peça. Nestes termos é que está presente a “morte” do malandro: enquanto símbolo da “morte” de um país, de uma identidade nacional.

### Considerações finais: a valorização da malandragem

As peças analisadas neste artigo, *Gimba*, *presidente dos valentes* e *Ópera do malandro*, estabelecem contato com o imaginário coletivo sobre a malandragem, a que dizem respeito enunciados que se apresentam como representativos do modo de ser do brasileiro. Esses enunciados, continuamente retomados em narrativas e falas cotidianas,

compõem um cenário formado por personagens e valores familiares, relacionados ao que se procura definir como a tipicidade do brasileiro (Ferreira, 2003: 69).

Temos, nesse cenário, elementos como o malandro, a mulher (e sobretudo a mulata) bonita, o gingado do samba, a “filosofia da vantagem” (segundo a qual o brasileiro busca levar vantagem em tudo) e, claro, o “jeitinho brasileiro”. Trata-se, como diz Maria Cristina Leandro Ferreira, de uma visão do país enquanto “reduto da malandragem”, habitado “por seres lascivos e indolentes, cujo herói é sem caráter” (Ferreira, 2003: 69). Nesse imaginário estão as raízes de numerosos discursos que aludem a uma ideia de brasilidade.

No caso de nossa análise, as representações da malandragem presentes nas duas peças observadas remetem à ideia de Brasil. Elementos do imaginário do malandro são retomados, vinculando-se a sentidos cristalizados de brasilidade (nas duas obras, por exemplo, o malandro está relacionado ao samba). Nesse sentido, temos pontos de convergência entre as representações da malandragem propostas em *Gimba* e na *Ópera do Malandro*.

Essas convergências residem no fato de que, nas duas obras, o malandro corresponde a uma ideia de brasilidade fundamentada em certo “primitivismo”. Em *Gimba*, esse caráter fica claro se pensarmos na questão da representação do malandro enquanto mito; na *Ópera*, temos a oposição fundamental entre a modernização e um Brasil anterior, “arcaico”, marcado por uma sociabilidade menos rígida e reduto da malandragem. Logo, nas duas peças o malandro aparece como símbolo de uma identidade nacional, cujas bases são as mesmas. Porém, a construção dessa identidade nacional, apesar da existência de bases comuns, terá especificidades em cada peça.

Isso porque, em cada uma das obras, a ideia do malandro enquanto representante de um Brasil primitivo, à qual corresponde uma identidade nacional, recebe novas camadas de sentido, inerentes à lógica de cada narrativa e aos discursos que as permeiam. Logo, nas duas obras, temos traços do malandro vinculados às suas representações típicas (ou paradigmáticas). Do mesmo modo, o sentido tradicional do malandro enquanto referência de brasilidade não é deslocado e está presente nas duas peças. Mas, ao mesmo tempo, em cada uma das peças a malandragem adquire novas significações – as quais se ancoram, não obstante, na ideia compartilhada de que o malandro alude a algo da essência brasileira.

Tais especificidades da representação da malandragem em cada peça decorrem sobretudo das diferentes ênfases dadas, em cada obra, a elementos associados ao malandro. Em *Gimba*, por exemplo, temos uma ênfase maior no caráter popular da malandragem e à



sua identificação com o grupo social ao qual pertence. Nesse sentido, a peça de Guarnieri também enfatiza o potencial (e o desejo) do malandro em perturbar a ordem social. Somada a tudo isso, a ideia, presente na peça, da prorrogação do mito da malandragem confere um sentido peculiar à representação do malandro: temos a defesa de uma identidade brasileira original, anterior aos mecanismos sociais complexos atrelados ao capitalismo, cuja perpetuação está ligada a um futuro de afronta à ordem social. Destaca-se, pois, o vínculo entre identidade nacional e valorização do popular.

Na *Ópera do Malandro*, por sua vez, a ênfase está na ruína da identidade nacional representada pelo malandro. A ideia de um Brasil primordial ainda está lá, mas já é apresentada em franco desmoronamento. Não temos mais a perspectiva de focos de resistência ao sistema econômico e social hegemônico. A malandragem, cooptada ou desfalecida, não mais oferece perigo. Neste caso, a ênfase está na própria “morte” da identidade brasileira, cujo símbolo maior é o fim da malandragem tradicional.

É interessante lembrar, por tudo isso, que ao final dos anos 1950, quando Guarnieri escreve *Gimba*, a esquerda brasileira vislumbrava a possibilidade de uma revolução social. Já em 1978, quando Chico Buarque escreve sua *Ópera do Malandro*, o Brasil estava imerso na ditadura militar, sofrendo os efeitos da repressão e da censura, intensificadas em 1968 com a implementação do Ato Institucional N.º5. Em tal cenário, em que os sonhos de transformação social tornavam-se mais distantes, a palavra-chave era “desilusão”. Temos, portanto, diferentes condições de produção, as quais influem de modos diversos sobre os discursos veiculados.

Assim, os discursos que permeiam as peças analisadas, sobretudo no tocante às representações da malandragem, alteram-se em função das conjunturas históricas a que acabamos de aludir. Tal dado se torna particularmente interessante se lembrarmos que, tanto em *Gimba* como na *Ópera do Malandro*, as narrativas se passam no mesmo momento histórico: a Era Vargas. Logo, esse olhar para o passado, empreendido por Gianfrancesco Guarnieri e por Chico Buarque, é influenciado e até mesmo perpassado por discursos circulantes na sociedade quando da produção das obras.

No caso de Guarnieri, estava em pauta a perspectiva de transformação social. Nesse quadro, a perpetuação do malandro e de sua postura de enfrentamento da sociedade que se apresentam na peça, de modo mitificado, sugerem a permanência da luta popular. Temos, nesse caso, a proposta de consolidação do elemento popular enquanto base para a construção da identidade brasileira (o que condiz não apenas com a obra de Guarnieri

como um todo, mas também com uma visão acerca do teatro sustentada por muitos autores ligados à esquerda, sobretudo nos anos 1950 e 1960).

Na *Ópera do Malandro*, o resgate de um tempo passado aparece como subterfúgio a críticas que, na realidade, direcionavam-se ao momento então presente. Desse modo, podia-se discutir o momento histórico então vivido e escapar da censura. Na época de sua composição, no final dos anos 1970, o “inimigo comum” dos artistas e intelectuais, de modo geral, era a ditadura militar. Nesse caso, a política econômica dos militares baseada na abertura do país ao capital estrangeiro e a repressão oficial pareciam, de fato, encerrar as possibilidades de existência de focos de resistência e luta e de uma força criativa verdadeiramente brasileira. Temos, pois, a afirmação do desmantelamento da identidade brasileira como estratégia crítica.

Por tudo isso, tanto em *Gimba, presidente dos valentes*, quanto na *Ópera do Malandro*, a figura da malandragem é retomada, a partir de concepções presentes no imaginário nacional, enquanto símbolo de Brasil. Logo, reforça-se a ideia de que o malandro corresponde a uma tipicidade brasileira. Em ambos os casos, as representações do malandro obedecem à lógica de valorização de uma identidade nacional inversa à complexificação das dinâmicas sociais.

Por fim, encerramos este texto observando que, nas duas peças, as representações da malandragem – seja na forma do mito popular que se perpetua, seja como o resquício de um país arcaico que se perde com a modernização – remetem a um movimento de resgate da figura do malandro na cultura brasileira. Embora Gilmar Rocha situe nos anos 1970 o que ele chamou de “culto da malandragem”, é possível observar já em *Gimba* (que é de 1959) indícios dessa tendência. De fundo sociológico, esse movimento concorria justamente para a formação do significado cultural do malandro enquanto símbolo nacional e inaugurava uma forma de representar a malandragem segundo significações políticas (Rocha, 2006: 118).

Logo, tanto *Gimba, presidente dos valentes*, quanto a *Ópera do Malandro* participavam da inauguração de um novo “modo de ver pensar a malandragem” (Rocha, 2006: 118). E, como pano de fundo das duas narrativas analisadas, vemos emergir um discurso que as atravessa: o discurso de valorização do malandro.

## Referências Bibliográficas

BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

CÂNDIDO, Antônio. *Dialética da malandragem: caracterização das memórias de um sargento de milícias*. In: DASCAL, Marcelo (Org.). *Conhecimento, linguagem, ideologia*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989 (pp. 15-148).

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL: TEATRO. *Gimba*. (Espetáculos). Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos\\_biografia&cd\\_verbete=474](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=474)>. Acesso em 2 dez. 2011.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. *A antiética da vantagem e do jeitinho na terra em que Deus é brasileiro (o funcionamento discursivo do clichê no processo de constituição da brasilidade)*. In: ORLANDI, Eni P. (Org.). *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas: Pontes, 2003, (pp.69-84).

GOMES, Tiago de Melo. *Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República*. In: Topoi, Rio de Janeiro, v. 9, 2004 (pp. 171-198).

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Gimba*. In: *Teatro de Gianfrancesco Guarnieri*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARTINS, Maria Helena Pires. *Gianfrancesco Guarnieri* [Literatura Comentada]. São Paulo: Abril, 1980.

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

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso*. São Paulo: Martins, 1964.

ROCHA, Gilmar. 'Eis o malandro na praça outra vez': a fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70. In: *Scripta* (PUCMG), Belo Horizonte, v. 10, 2006 (pp. 108-119).

ROCHA, Gilmar. *O Rei da Lapa: Madame Satã e a malandragem carioca*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2004.

SOUZA, Maria Cristina de. *Teatro de revista: um caleidoscópio polissêmico*. In: GOMES, André Luís; MACIEL, Diógenes André Vieira (Orgs.). *Dramaturgia e teatro: intersecções*. Maceió: Edufal, 2008 (pp. 145-160).

VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI, Matinas. *A malandragem e a formação da música popular brasileira*. In: FAUSTO, Boris (dir.). *História Geral da Civilização Brasileira: O Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007 (pp. 501- 523).

VIANNA, Luiz Werneck. *O americanismo: da pirataria à modernização autoritária (e o que se pode seguir)*. In: BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985 (pp. 5-15).