

DOI: <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v11.n24.02>

## Um outro gênero, a mesma malandragem

### *A different gender, the same rascality*

André Natã Mello Botton\*

#### Resumo

A *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, estreou no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro, em 26 de julho de 1978 e sua publicação, em forma de livro, é desse mesmo ano. Com muito bom humor e com letras de músicas que se tornaram mais tarde parte da música popular brasileira, a obra apresenta as relações no “mundo da malandragem” carioca. O presente estudo, se propõe a uma análise da peça teatral a partir do texto teórico de Antonio Candido, “A dialética da malandragem” (1970). Os dois textos estão ligados não apenas pelo título que evoca essa figura marginal e presente no imaginário nacional, mas se complementam, pois discutem – sob gêneros textuais diferentes – a mesma representação do malandro na literatura brasileira.

#### Palavras-chave

Teatro. Gênero dramático. Dialética da malandragem. *Ópera do malandro*. Chico Buarque.

#### Abstract

*Ópera do malandro*, by Chico Buarque, premiered at Teatro Ginástico in Rio de Janeiro on July 26, 1978 and its publication, in book, is from that same year. With a very good mood and lyrics that later became part of Brazilian popular music, the work presents the relationships in the “world of rascality” in Rio. The present study proposes an analysis of the play based on Antonio Candido's theoretical text, “The dialectic of rascality” (1970). The two texts are not only linked by the title that evokes this marginal figure present in the national imagination, but complement each other, as they discuss - under different textual genres - the same representation of the rascal in Brazilian literature.

#### Keywords

Theater. Dramatic genre. Dialectic of rascality. *Ópera do malandro*. Chico Buarque.

---

\* Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS).

## **A malandragem que vem de *Outros carnavais***

*Ópera do Malandro*, de Francisco Buarque de Holanda, o Chico Buarque, é a quarta e última peça teatral escrita pelo autor, compositor, músico e romancista<sup>1</sup>. A história se passa durante a Era Vargas – de 1930 a 1945 – e retrata a sociedade carioca a partir de vários prismas que contextualizam os anos 1940: de uma suposta classe média que emergiu a partir da exploração do trabalho – de prostitutas –, dos comerciantes ilegais, da relação Estado e Público – na personificação da força policial e dos esquemas envolvendo o contrabando –, além de discutir direitos trabalhistas e toda a ironia que o texto possui nas relações entre as pessoas. A peça estreou no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro, em 26 de julho de 1978, com 22 atores (dentre eles Ary Fontoura, Maria Alice Vergueiro, Nadinho da Ilha, Marieta Severo, Otávio Augusto, Elba Ramalho, entre outros), além de uma grande produção (envolvendo 50 pessoas) sob a direção de Luís Antônio Martinez Correa. A ópera possui quinze músicas inéditas, exceto por “Terezinha” que já havia sido gravada por Maria Bethânia<sup>2</sup>.

Segundo a nota à primeira edição de 1978, do próprio Chico Buarque,

O texto da *Ópera do malandro* é baseado na *Ópera dos mendigos* (1728), de John Gay, e na *Ópera dos três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill. O trabalho partiu de uma análise dessas duas peças conduzida por Luís Antônio Martinez Correa e que contou com a colaboração de Maurício Sette, Marieta Severo, Rita Murtinho, Carlos Gregório e, posteriormente, Maurício Arraes. A equipe também cooperou na realização do texto final através de leituras, críticas e sugestões. Nessa etapa do trabalho, muito nos valeram os filmes *Ópera dos três vinténs*, de Pabst, e *Getúlio Vargas*, de Ana Carolina, os estudos de Bernard Dort (*O teatro e sua realidade*), as memórias de Madame Satã, bem como a amizade e o testemunho de Grande Otelo. Contamos ainda com o prof. Manuel Maurício de Albuquerque para uma melhor percepção dos diferentes momentos históricos em que se passam as três “óperas”. E o professor Luiz Werneck Vianna contribuiu posteriormente com observações muito esclarecedoras. (BUARQUE, 1978, p. 17).

Como se percebe na citação acima, o texto faz parte de uma certa “tradição” de representar aspectos sociais, assim como, faz parte de um novo movimento que o teatro

---

<sup>1</sup> Além dessa, Chico também escreveu: *Roda Viva*, no final de 1967 – estreou no início de 1968 e se tornou símbolo da resistência contra a ditadura na época, pois, em julho do ano da estreia, um grupo do CCC (Comando de Caça aos Comunistas), em torno de 110 pessoas, invadiu o teatro Galpão, em São Paulo, e espancou artistas e depredou o cenário –; *Calabar*, escrita no final de 1973 – estreou em 1974, foi proibida no dia 20 de outubro deste mesmo ano pelo general Antônio Bandeira, da Polícia Federal –; e, *Gota d’água*, em 1975.

<sup>2</sup> Disponível em: [http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre\\_02\\_08\\_78.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_02_08_78.htm). Acesso em: jun. 2019.

brasileiro vivia nos anos 1970 de participação e envolvimento de toda a companhia de teatro na escrita e na produção do texto. Ou seja, a focalização para o escritor no momento da escrita muda e permite que outros que estão envolvidos na montagem possam participar do produto final do texto. Ainda, segundo o diretor, a “ideia da ópera surgiu ao ler a notícia da morte de Meneghetti, um veteraníssimo marginal. Não era mais preciso recorrer aos personagens londrinos, eles estavam aqui, nas ruas”<sup>3</sup>.

Ainda sobre os aspectos históricos do texto, é importante destacar que a peça estreou no contexto da Ditadura Civil-Militar (1964-1985) e, no ano de seu lançamento, 1978, o presidente do Brasil era o General Ernesto Geisel (1974-1979). Segundo Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2015), o ano de 1978 foi “surpreendente”: no dia 12 de maio, iniciou o ciclo grevista pelo Brasil, principalmente na região do ABC paulista – as paralizações duraram até 1980, com a fundação do Partido dos Trabalhadores (PT) –; à meia-noite de 31 de dezembro, o AI-5 (Ato-Institucional número 5) foi extinto, conforme a promessa do então presidente do Brasil; ainda em dezembro, Geisel revogou o decreto de banimento de 120 exilados políticos; além da ampla divulgação, na imprensa, do “Manifesto do Grupo dos Oito”, “que exibia a extensão e a visibilidade social do arco oposicionista de alianças” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 476). Ou seja, por essa breve exposição do momento histórico do ano de 1978, percebe-se que a ditadura dava leves mostras do seu fim, no entanto, vale destacar que, segundo a Comissão Nacional da Verdade, durante os anos de 1974 a 1985, cerca de 82 pessoas desapareceram ou morreram por motivos políticos – além dos casos não registrados<sup>4</sup>. Por fim, cabe aqui uma aproximação em relação ao momento histórico em que se passa a trama e ao tempo em que ela é escrita, pois os dois contextos estão marcados por ditaduras e pela luta dos direitos trabalhistas.

No entanto, o presente estudo se propõe a uma análise da peça teatral *Ópera do Malandro*, a partir do texto teórico de Antonio Candido, “A dialética da malandragem” (1970). Os dois textos estão ligados não apenas pelo título que evoca essa figura

---

<sup>3</sup> Disponível em: [http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre\\_02\\_08\\_78.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_02_08_78.htm). Acesso em: jun. 2019.

<sup>4</sup> No site da Comissão Nacional da Verdade, pode-se consultar a lista com os desaparecidos. Disponível em: [http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume\\_3\\_pagina\\_1659\\_a\\_1993.pdf](http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_3_pagina_1659_a_1993.pdf). Acesso em: jun. 2019.

marginal e presente no imaginário nacional, mas se complementam, pois discutem – sob gêneros textuais diferentes – a mesma representação do malandro na literatura brasileira. No texto de Candido, é analisado o romance *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida, em que a personagem Leonardo é considerada como “o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira [...]” (CANDIDO, 1970, p. 71). Com isso, a proposta deste trabalho se dá em torno das características levantadas por Antonio Candido sobre a personagem, bem como dos elementos apresentados ao leitor – que caracterizam essa malandragem – e, por fim, a natureza popular típica de histórias que envolvem o espaço físico e social da trama. Finalmente, uma ressalva quantos aos gêneros: Candido estuda uma novela do final do século XIX, aqui aborda-se uma peça teatral da segunda metade do século XX. As distâncias entre as duas já foram postas, agora cabe o esforço em aproximá-las e perceber na literatura os meandros por onde o malandro batuca a sua caixinha de fósforos.

### **Uma dialética, ou uma *Homenagem ao malandro*?**

Em 1959, Antonio Candido publica um dos mais importantes livros de crítica e de história da literatura nacional, a *Formação da literatura brasileira*. Nele, o professor apresenta uma nova visão para os estudos literários e elege os momentos decisivos para a constituição da literatura brasileira. Segundo o crítico, a literatura do Brasil começaria a se formar a partir do Arcadismo, uma vez que antes do século XVIII não havia por aqui um sistema literário estabelecido. No entanto, antes de fazer essa eleição de textos e autores, há que se levar em consideração a relação dentro do sistema formativo da literatura que possibilita com que esta seja aspecto orgânico da civilização: “a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros” (CANDIDO, 2000, p. 23).

A partir da tríade – autor-obra-público – e do conceito de “literatura” suscitado, pode-se dizer que a grande maioria dos trabalhos críticos de Candido estão submetidos a essa relação. A sua formação em sociologia possibilita a inserção da recepção por

parte do público na discussão sobre o texto. E, nos seus trabalhos, em alguma medida, o autor também não perde de vista o cunho social que está implicado na obra literária que ele se debruça para estudar. É a partir dessa relação que o texto “A dialética da malandragem” se estrutura. Pressupondo logo no título o conceito hegeliano de “dialética”, o crítico analisa relações sociais implicadas – nesse momento, a ideia de uma “marginalidade” se insere na discussão, pois é algo que está presente na estrutura social e no imaginário brasileiro pelo menos desde o século XVIII<sup>5</sup> – na estrutura literária<sup>6</sup> de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida. A sua análise levaria em conta os elementos externos e internos à obra em que estão, de todo modo,

Poderíamos, então, dizer que a integridade das *Memórias* é feita pela associação íntima entre um plano voluntário (a representação dos costumes e cenas do Rio) e um plano talvez na maior parte involuntário (traços semi-folclóricos, manifestados sobretudo no teor dos atos e das peripécias). Como ingrediente, um realismo espontâneo e corriqueiro, mas baseado na intuição da dinâmica social do Brasil na primeira metade século XIX. E nisto reside provavelmente o segredo da sua força e da sua projeção no tempo. (CANDIDO, 1970, p. 72-73).

A intenção do texto é clara logo em seu início: “o meu intuito é caracterizar uma modalidade bastante peculiar, que se manifesta no livro de Manuel Antônio de Almeida” (CANDIDO, 1970, p. 68), o malandro e sua presença no mundo social entre os contextos da ordem *versus* a desordem. Antonio Candido configura essa personagem como tipicamente cômica, popular e comum a todos os folclores – ao menos nas culturas de línguas espanhola e portuguesa. Dessa forma, pode-se que dizer que o professor em seu texto apresenta a sua análise ao romance de Manuel Antonio de Almeida a partir de três elementos: narrador, elementos sociais e estrutura romanesca.

O narrador, segundo o crítico, acompanha as personagens por entre os espaços físicos e sociais por onde circulam, de modo que adequa a linguagem ao seu tempo – diferentemente do que estava sendo publicado na época. “Já a linguagem de Manuel

---

<sup>5</sup> Não cabe aqui uma discussão mais aprofundada, mas vale lembrar que “no imaginário popular brasileiro e português, a figura do malandro está representada na imagem de Pedro Malasartes. Personagem ‘nascido’ na idade média e que, para sobreviver, usa de astúcia e esperteza para enganar os outros. Disso, surgiria o ‘jeitinho brasileiro’ e também a malandragem presente na obra de Manuel Antônio de Almeida e que atravessa praticamente toda a literatura brasileira” (BOTTON; AMODEO, 2018, p. 591).

<sup>6</sup> Segundo Roberto Schwarz (2002), “Dialética da malandragem”, além do cunho sociológico é fruto também da corrente teórica que estava ganhando força no Brasil: o estruturalismo. O texto crítico, com isso, é um esforço em unir dois modos de análise, “Contudo, há também outras referências, não mencionadas. A saber, o sociologismo ou marxismo vulgar, e o estruturalismo” (SCHWARZ, 2002, p. 134).

Antônio, desvinculada da moda, torna amplos, significativos e exemplares os detalhes da realidade presente, porque os mergulha no fluido populário –, que tende a matar lugar e tempo, pondo os objetos que toca além da fronteira dos grupos” (CANDIDO, 1970, p. 87). Como o romance foi publicado primeiramente em forma de folhetins, no *Correio Mercantil*, entre os anos de 1852 e 1853 – saindo em forma de livro apenas em 1854 –, possui uma linguagem mais próxima de seus leitores, da mesma forma com que os capítulos possuem uma estrutura em que as ações se encerram em si.

O segundo elemento aqui destacado no texto de Antonio Candido se refere à estrutura social presente em todo o livro de Manuel Antonio de Almeida. Como já exposto anteriormente, a malandragem em torno da figura de Leonardo é próxima ao imaginário mítico de Pedro Malazarte<sup>7</sup>. No entanto, a relação estabelecida entre as personagens, que dá o tom e caracteriza a malandragem, seria propriamente o duplo entre ordem e desordem. Para Antonio Candido, essa dialética constitui o centro do romance e se manifesta concretamente nas relações humanas das personagens. Ao representar essa lógica em um romance, o autor deixa clara a sua ideia a respeito de quem seria o brasileiro urbano do século XIX. Assim,

Esta afirmativa só pode ser esclarecida pela descrição do sistema de relação dos personagens, que mostra: (1) a construção, na sociedade descrita pelo livro, de uma ordem comunicando-se com uma desordem que a cerca de todos os lados; (2) a sua correspondência profunda, muito mais que documentária, a certos aspectos assumidos pela relação entre a ordem e a desordem na sociedade brasileira da primeira metade do século XIX. (CANDIDO, 1970, p. 77).

A sociedade da época é retratada dessa forma sempre à luz da dialética entre ordem e desordem – do mesmo modo que na peça de Chico Buarque, conforme mais tarde explicitaremos. Em um outro plano, seria possível dizer que essa relação entre os dois polos sociais estaria voltada para certo realismo presente no romance – uma vez que caracteriza as relações da sociedade da época – e a malandragem passaria, antes de tudo, pelo imaginário local, constituído, em certa medida, pela ideia de lenda urbana ou da fábula – Pedro Malazarte, e, mais tarde, a do malandro carioca. Dessa forma, os

---

<sup>7</sup> Para Schwarz (2002, p. 130), a malandragem “vem da Colônia e se manifesta na figura folclórica de Pedro Malazarte, em Gregório de Matos, no humorismo popular, na imprensa cômica e satírica da Regência, num veio de nossa literatura culta do século XIX, e culmina no século XX, com *Macunaíma* e *Serafim Ponte-Grande*, onde é estilizada e elevada a símbolo”.

dois planos – real e ficcional – estariam intrinsecamente relacionados, no entanto, o sentimento da realidade pressupõe o real, mas sem dependência exclusiva. Pelo contrário,

De um lado, o cunho popular introduz elementos arquetípicos, que trazem a presença do que há de mais universal nas culturas, puxando para a lenda e o irreal, sem discernimento da situação histórica particular. De outro lado, a percepção do ritmo social puxa para a representação de uma sociedade concreta, historicamente delimitada, que ancora o livro e intensifica o seu realismo infuso. Ao realismo incharacterístico e conformista da sabedoria e da irreverência popular, junta-se o realismo da observação social do universo descrito. (CANDIDO, 1970, p. 83).

A plena imbricação de real e fábula funciona ao longo de todo romance como estrutura elementar para a narrativa. Esse terceiro elemento – a estrutura romanesca – se dá de modo “profundamente social”, *Memórias de um sargento de milícias* é apresentado ao leitor como uma visão subjetiva externa do universo representado na ficção. Conforme Antonio Candido, o romance seria “profundamente social, pois, não por ser documentário, mas por ser construído segundo o ritmo geral da sociedade, vista através de um dos seus setores. E sobretudo porque dissolve o que há de sociologicamente essencial nos meandros da construção literária” (1970, p. 82). Um exemplo apontado pelo crítico seria o universo suscitado na obra em que nenhum momento há sentimento de culpabilidade por parte das personagens. Todavia, a repressão moral é dada sempre por um olhar “de fora”, pois, a representação das ações das personagens estaria mais preocupada em apresentar ao leitor o “homem como ele é”, isso fica claro na oscilação de Leonardo entre ordem e desordem. Mesmo assim, é na figura do major Vidigal que a ordem estaria encarnada.

À luz do texto de Antonio Candido, procuramos delimitar até aqui elementos básicos para a análise da *Ópera do malandro*, uma vez que a malandragem está constantemente tensionada na obra teatral; de modo mais explícito, o texto de Chico Buarque apresenta também a mesma dialética da ordem e da desordem presente em praticamente todas as personagens, sem distinção de posição social, cor ou cargos públicos. Assim como em *Memórias*, somos seduzidos pela malandragem carioca apresentada na *Ópera*, de modo que “na limpidez transparente do seu universo sem culpa, entrevemos o contorno de uma terra sem males definitivos ou irremediáveis, regida por uma encantadora neutralidade moral” (CANDIDO, 1970, p. 88).

## Uma ópera em homenagem à malandragem

Composta por dois atos, o primeiro com três cenas e o segundo com sete, a *Ópera do malandro* vai além das expectativas criadas pelas personagens e não encerra em si um desfecho típico para a encenação, contudo, termina com uma meta-ação teatral em que todos e todas que estão no palco discutem as suas funções como atores e atrizes. As ações que o texto literário discute acabam por suscitar nas personagens uma pausa para reclamarem os seus “direitos”. Desse modo, “o palco se presta igualmente aos mais diversos gêneros literários” (STAIGER, 1997, p. 119), e, por extensão, o mesmo palco permite abordar os mais diversos assuntos que lhe são caros. Enquanto “ópera”, essencialmente, ela possui diversas músicas que influenciam diretamente nas ações encenadas, e, da mesma forma, tornam-se índices da história individual de cada personagem – por exemplo, a música “Geni e o Zepelim” em que se dá a conhecer uma outra história, anterior ao que está sendo representado no palco, sobre a personagem Geni. Contudo, três partes na peça ganham destaque – pela sua configuração imanente – justamente porque servem de complemento aos dois atos que formam o espetáculo: uma introdução, um prólogo e o epílogo do epílogo.

Na introdução, o produtor – encenado pelo mesmo ator que faz o papel de Duran – sobe ao palco para apresentar ao público a encenação. Mas não apenas isso, o seu discurso, de tom irônico, fala do autor do texto que também é um típico malandro carioca – “Após longa e persistente pesquisa, logramos encontrar uma peça de autor ainda inédito em nossos palcos mas que goza de palpável prestígio nas chamadas rodas de malandragem da noite carioca” (BUARQUE, 1978, p. 19) –, das pessoas envolvidas na encenação e chega a conversar com duas personagens do próprio texto: João Alegre e Vitória Fernandes Duran. Os limites da encenação são quebrados e uma personagem do nível “real” dialoga com outras duas personagens ficcionais, “Onde está dona Vitória? Ah, sim, lá vem vindo ela... Os senhores que contribuíram para o brilho desta noite beneficente certamente conhecem as muitas virtudes da senhora Vitória... Boa noite, dona Vitória!” (BUARQUE, 1978, p. 20).

Em seguida, o prólogo nada mais é que a música “O Malandro” cantada por João Alegre. É importante destacar que essa personagem surge na encenação em quatro

momentos distintos: na introdução; nos dois prólogos, ambos funcionando como um prelúdio ao primeiro e ao segundo ato; na cena 7, a última; e, no epílogo do epílogo. No segundo prólogo, a música cantada pela personagem é a “Homenagem ao Malandro”. João Alegre voltará ao palco apenas na cena 7 quando comanda a passeata e a representação é interrompida, pois Vitória teria sido atropelada pela multidão. Nesse momento, quem comanda o aglomerado de pessoas é João e ele dialoga diretamente, pela primeira vez, com as outras “personagens”, mas num outro nível, pois Vitória, por exemplo, se queixa de ter se machucado e de ter passado vergonha durante a encenação: “Mas que absurdo! Que palhaçada! Eu não saí de casa pra vir aqui passar vexame! Quem é o responsável por essa bagunça? Eu vou me queixar no Jornal Nacional! Que é que vocês estão pensando? Cadê o produtor?” (BUARQUE, 1978, p. 175). Duran/Produtor interfere diretamente dizendo que não sabe como essa mudança toda aconteceu. Entre a discussão que segue, enquanto Vitória pede que o *happy end* aconteça conforme ensaiado, João Alegre se justifica, “Ah, isso não dá, não senhora. O que tá feito, tá feito. Partideiro que se respeita não volta a palavra atrás” (BUARQUE, 1978, p. 177). No entanto, mais uma vez, ele sai do palco e retorna, ainda na mesma cena, para o “Epílogo ditoso (ópera)” para de fato encerrar a encenação e permanece no local para o “epílogo do epílogo”, quando canta a música “O Malandro nº 2” para dar fim à peça teatral. Conforme a rubrica final, ele encerra a peça da mesma forma como iniciara: “João Alegre vai saindo, assobiando e batendo na caixinha de fósforos” (BUARQUE, 1978, p. 192), como bom malandro carioca que é – conforme o imaginário estereotipado que existe na sociedade brasileira.

É preciso notar que João Alegre é essa personagem que fica em suspenso, uma voz que surge em momentos pontuais da peça. Em última instância, conforme os elementos apresentados acima por Antonio Candido, ele estaria próximo de um possível narrador, o anti-herói que apresenta os espaços físicos, as condições e camadas sociais, bem como vincula a sua linguagem e o conteúdo da mensagem ao seu tempo. Entre os dois mundos apresentados na peça – o do nível do “real” e do “ficcional” –, é João quem conhece e transita entre ambos, sem escrúpulos, por isso a aproximação com um

“narrador”<sup>8</sup>. No entanto, João Alegre se configura muito mais como “o homem patético” que vai contra o *status quo* da própria encenação, conforme Staiger, “mesmo quando alguém sozinho expressa-se pateticamente [...] há sempre uma presença objetiva (Gegenüber), não apenas porque esses versos exigem recitação frente a um público, mas, o que é mais decisivo, porque o orador nesses casos dirige-se a si mesmo e impetuosamente blasfema contra ou procura persuadir-se da subcondição de sua existência no mundo” (1997, p. 124).

João Alegre, nas músicas que canta e no momento em que dialoga com as personagens – apenas na cena 7 –, não está interessado em atuar, mas quer apresentar frente ao público a ironia de toda a ação encenada e que não condiz com a realidade. A sua existência nesse mundo é subcondicionada às ações que no palco estão representadas, da mesma forma com que estar ali se torna presentificação de um mundo mítico, onde a figura do malandro habita. “Os heróis patéticos parecem irreais ao público, aos outros personagens do drama, e até a si mesmos” (STAIGER, 1997, p. 128). Ainda a respeito de João, a “irrealidade” sobre si fica expressa nas músicas que canta, pois todas elas falam sobre quem ele é: um malandro.

Os eventos da peça giram em torno de quatro personagens centrais: Duran, Vitória, Teresinha e Max. Duran é casado com Vitória e juntos possuem prostíbulos pela cidade do Rio de Janeiro, o casal mora na Lapa, bairro popularmente conhecido como o berço da malandragem carioca. A peça inicia com a chegada de Fichinha à casa dos dois, uma nordestina que veio para o Rio, após ser abandonada pelo namorado, pois ficara grávida deste, e depois de passar um tempo na prisão, soube dos “negócios” de Duran e veio lhe pedir emprego. Enquanto essa cena se desenrola, Duran e Vitória descobrem, através de Geni, que Teresinha – a filha do casal – se casará com Max, um típico malandro que possui uma “empresa” de contrabando, a Max Overseas Ltda. A partir daí os eventos são desencadeados na tentativa do casal em impedir que a filha se case com o malandro, pois isso atrapalharia a ascensão social dos Duran. No entanto, o que os dois não sabem, é o interesse de Teresinha pelos negócios do marido.

---

<sup>8</sup> Há que se destacar que essa instância é possível somente no nível narrativo. Aqui neste trabalho, fazemos uma *aproximação* da personagem João Alegre com os elementos apresentados no texto crítico de Antonio Candido, visto que a obra analisada neste artigo é do gênero dramático.

A sucessão dos eventos é marcada explicitamente pelo segundo elemento da análise proposto por Antonio Candido: a relação dialética social entre ordem e desordem. Tanto Duran quanto Max são apresentados ao público a partir da malandragem sob diferentes modos: aquele se usa desse artifício para controlar os prostíbulos que possui e Max se aproxima muito mais da típica malandragem conforme o imaginário social instituído, próximo também da figura de Pedro Malazarte. Enquanto essas duas personagens materializam na peça a desordem social que causam, o inspetor Chaves é quem representa a ordem social, enquanto figura correspondente ao Estado. Contudo, as suas ações ora transitam ao lado de Max – graças à infância compartilhada pelos dois –, ora a favor de Duran – em virtude das dívidas financeiras que os dois possuem. No momento limite da peça, quando o policial precisa tomar um lado, ele escolhe Duran, ou seja, a dívida financeira pesa mais em relação à história de vida que ele possui ao lado de Max. Sob a ótica de Antonio Candido, para o *Memórias de um sargento de milícias*, agora articulada na lógica interna da *Ópera do malandro*, pode-se afirmar:

Na sua estrutura mais íntima e na sua visão latente das coisas, este livro exprime a vasta acomodação geral que dissolve os extremos, tira o significado da lei e da ordem, manifesta a penetração recíproca dos grupos, das ideias, das atitudes mais díspares, criando uma espécie de terra-de-ninguém moral, onde a transgressão é apenas um matiz na fama que vem da norma e vai ao crime. (CANDIDO, 1970, p. 86-87).

Não há limites morais – veja-se que Duran e Vitória tentam impedir o casamento da filha, unicamente porque isso os “rebaixaria” dentro da sociedade carioca –, a figura de Chaves está intimamente ligada a duas personagens que estão completamente inseridas uma no mundo do crime e a outra no da prostituição, e essa transgressão é tratada sem grandes escrúpulos ou julgamentos, a crítica partirá sempre do público, causando aquele diálogo que uma peça teatral deve motivar com quem a assiste ou a lê (STAIGER, 1997), a repressão moral é dada por um “de fora”.

Nessa modulação da peça há aqueles elementos elencados dentro da estrutura de um texto que aborda a malandragem: a história de amor entre Max e Teresinha – como um bom malandro, ele se relaciona com todas as mulheres que pode, inclusive Lúcia (filha do inspetor Chaves), que em um determinado momento da peça enquanto Max está preso, ela aparece grávida, o que causa um aumento na tensão própria do texto –, a dialética entre a lenda do típico malandro carioca explicitada em Max – mas

que por extensão pode ser aplicada a Duran e, em última instância, a João Alegre que apresenta todos os estereótipos do malandro da Lapa, sempre batucando a caixinha de fósforos –, e, por último, o aprendizado com a vida – diferentemente do romance de Manuel Antonio de Almeida, na peça de Chico Buarque, não há aprendizado na vida, muito menos mudança nas atitudes das personagens, apenas os lucros eventuais, que Geni, por exemplo, consegue angariar em meio a todos os eventos que estão em ação na peça.

No entanto, a única mudança apresentada no texto é a da composição da figura do malandro, conforme a música “Homenagem ao Malandro”,

Eu fui fazer  
Um samba em homenagem  
À nata da malandragem  
Que conheço de outros carnavais  
Eu fui à Lapa  
E perdi a viagem  
Que aquela tal malandragem  
Não existe mais  
Agora já não é normal  
O que dá de malandro  
Regular, profissional  
Malandro com aparato  
De malandro oficial  
Malandro candidato  
A malandro federal  
Malandro com retrato  
Na coluna social  
Malandro com contrato  
Com gravata e capital  
Que nunca se dá mal (BUARQUE, 1978, p. 103).

Esse malandro apresentado na música é o próprio Duran. Ele possui todos os artifícios do “malandro pra valer”, contudo ele agora é profissional – pois paga décimo terceiro, salário fixo, todos os direitos trabalhistas a suas funcionárias –, com sua mulher busca uma imagem dentro da alta sociedade carioca e que, por fim, nunca se dá mal – lembrando que quem acaba preso é Max. A lenda do malandro se depara com a realidade dessa figura presente tanto na época em que a *Ópera* foi escrita, quanto com o presente da ação dramática, a década de 1940. Por meio dessa unidade temporal, é capaz de discutir assuntos urgentes naquele contexto, como, por exemplo, a luta de classes por seus direitos – que acaba por acontecer tanto nas personagens dentro da

peça quanto nas supostas “pessoas” que estão interpretando e trabalhando no palco, pois, como já fora dito, a manifestação dentro da ficção sai desse mundo e implica diretamente na ação do elenco.

Dentro dos elementos apresentados por Antonio Candido destacados acima, o último, o que se refere à estrutura interna do texto, apresenta a relação da história ficcional – o do conto popular – e da realidade. Se *Memórias de um sargento de milícias*, segundo a análise de Candido, é um romance social, *Ópera do malandro* é, na mesma medida – mas nos limites que o gênero apresenta e se diferencia de um romance propriamente dito –, uma peça social. A *Ópera* apresenta um panorama das relações sociais da época que transitam naquela dialética da ordem e da desordem. Para que a verossimilhança decorra durante a representação, um dos elementos usados é a predominância da função apelativa da linguagem das personagens em cena. Elas se utilizam de ditados populares como forma de convencimento e que se tornam índices para as ações que seguem. Por exemplo, durante o diálogo entre Vitória e Teresinha no momento em que a mãe descobre que a filha se casou com Max, Vitória adverte: “Filha, filha, onde é que você anda com a cabeça? Mulher de soldado e mulher de bandido não têm marido. E agora? Me diga do que é que você pretende viver?” logo, em seguida, Teresinha responde: “Ora, mamãe, igualzinho a todas as mulheres decentes do mundo. Vou viver do trabalho do meu esposo.” (BUARQUE, 1978, p. 81). Nesse diálogo fica evidente o uso de um ditado popular na fala de Vitória ao qual a filha ironiza ao afirmar o modo com que ela sobreviverá, às custas do marido. Ironia, diga-se de passagem, que se faz presente durante todo o texto de Chico Buarque. Ao mesmo tempo, ainda sobre o uso da linguagem, o texto aqui analisado possui as características estéticas básicas em que o uso do verbo se subordina às ações representadas no palco,

[...] quer pela riqueza das suas imagens poéticas, quer pela originalidade na combinação das palavras, quer pela autenticidade da linguagem e sua fidelidade à maneira de falar do modelo adotado (no caso, o personagem), quer, ainda, pela eficiência do seu humor; a colocação desse domínio verbal a serviço da tarefa de contar uma história interessante, original, envolvente, atraente; e, sobretudo, a arte de transmitir através dessa história uma verdade nova e forte a respeito do mundo, da vida, dos homens e do seu relacionamento [...]. (MICHALSKI, 1984, p. 50).

A *Ópera do malandro*, desse modo, se coloca representativa do mundo carioca dos anos 1940 não apenas pelas ações e pelos lugares por onde as personagens

circulam, mas a sua linguagem é oriunda desse mundo e imita uma realidade, de modo que intervém na estrutura do próprio texto dramático. Por exemplo, na fala do inspector Chaves que adverte Max sobre as dívidas que o contrabandista possui para com o amigo: “É bom. Tu tá trabalhando à vontade, na maior liberalidade, e se tiver juízo faz fortuna. Agora, eu tô colaborando contigo e preciso ver o meu, né? Tu não tem telefone, não tem residência fixa e eu não sou puta de praia pra ficar te catando em cabana de pescador. Não posso me expor desse jeito” (BUARQUE, 1978, p. 66).

Com isso, a unidade das ações da peça não se constitui apenas na estrutura dialógica dos fatos, ela se dá ao mesmo tempo no contexto geral, de tempo e de lugar, onde as ações das personagens acontecem – na Lapa, no cais do porto ou na prisão. Cada ação é potência para um novo ato que se desenrola em meio aos conflitos que a história tensiona entre as personagens. Desse modo, a construção literária da peça se dissolve entre os mundos ficcional e real, pois “[...] não é a representação dos dados concretos particulares que produz na ficção o senso da realidade; mas sim a sugestão de uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício” (CANDIDO, 1970, p. 82).

### **Considerações malandras e finais**

*Ópera do malandro*, por fim, constitui-se como representativo do arquétipo da figura do malandro carioca. E, nessa medida, diferentemente de *Memórias de um sargento de milícias* que, conforme a análise de Antonio Candido, teria excluído do enredo as camadas baixas da sociedade da época – tais como, escravos e as camadas dirigentes, que se constituíam como classes básicas da sociedade –, na peça de Chico Buarque, a sociedade carioca está representada em sua grande maioria. Além disso, todas as personagens giram em torno da figura do malandro, explicitamente caracterizada tanto em Max como em Duran.

É também digno de atenção o fato de a história contemporânea à ação fictícia não ser mencionada na peça, contudo, os dois períodos históricos – os anos 1970 e os 1940 – são marcados pela ditadura. Por outro lado, cabe ao leitor ou ao espectador fazer as relações que estão postas ao longo do texto. A distância temporal que a obra possui nos

níveis da representação possibilita que a compreensão do mundo ali representado seja avaliada externamente. O leitor é colocado ao lado das personagens e só pode pensar a respeito delas a partir de sua visão externa, cabendo unicamente a ele fazer os juízos morais entre a dialética da ordem e da desordem. Se esta tensão ainda existe na contemporaneidade da publicação da *Ópera*, é a dúvida que o texto deixa ao seu leitor, ou seja, ela não fica determinada dentro da história. A distância possibilita, mais uma vez, que apenas o leitor avalie as mudanças sociais que aconteceram ou não dentro do intervalo de trinta anos. Todavia, a quebra que há na cena 7 faz com que as ações que estão sendo encenadas sejam repensadas pelos próprios atores da peça. Seriam eles contemporâneos de quem: do público ou das personagens representadas? Isso não fica claro, no entanto, a abertura dessa pergunta nos induz a pensar que no fundo os direitos, a estrutura social e as relações personificadas nas ações das personagens na peça ainda estão presentes nos anos 1970.

A *Ópera do malandro* se mostra, com isso, aberta ao diálogo que novas leituras – e por extensão, novas interpretações – podem suscitar conforme a temporalidade. Enquanto obra dramática, apela ao caráter dialógico que a estrutura do teatro pede e a condiciona. No entanto, não se fecha em si mesma, possibilitando que “o de fora” possa realizar a sua leitura e perceber o tom comunicacional que ela possui. Como já referido, a sua temporalidade está bem marcada nas condições de sua produção bem como à época que ela retrata, porém um olhar historicista apenas demarcaria uma das discussões que estão por trás do enredo.

Por fim, o diálogo entre ordem e desordem, que Antonio Candido apresenta em seu texto sobre a obra de Manuel Antonio de Almeida, não se restringe apenas à *Ópera* e ao *Memórias de um sargento de milícias*, mas dentro de uma possível tradição sobre a malandragem na literatura brasileira, seria um dos elementos a ser destacado como formador de nossa cultura social e das letras que representam em quase todos os gêneros essa dialética. Nessa abertura de diálogo que o texto de Candido suscita, João César de Castro Rocha, em “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a ‘dialética da marginalidade’”, amplia a discussão sobre a figura do malandro e apresenta uma outra dialética presente na produção ficcional contemporânea, evidenciada nos romances *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, *Capão Pecado* (2000), de Ferréz, ou

nas músicas dos Racionais MC's. Conforme o estudo de Rocha (2006, p. 31), “Estou me referindo à transição da ‘dialética da malandragem’, como Antonio Candido conceituou a estratégia social do malandro, para a ‘dialética da marginalidade’, como proponho batizar o fenômeno”.

Segundo o estudo, no Brasil contemporâneo é possível perceber a modificação das estruturas discursivas sobre o malandro agora direcionadas para a imagem do marginal<sup>9</sup>. No entanto, o que se mantém é o modo como a sociedade vê essa figura: uma parte das representações romantizariam o sujeito periférico (como por exemplo, a produção da Rede Globo, *Cidade dos homens* e o filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund) e um outro grupo de artistas pretende, por meio de sua produção, criticar as desigualdades sociais (como, por exemplo no livro *Cidade de Deus* ou em *Graduado em marginalidade*, do escritor Sacolinha, da periferia de São Paulo). O choque entre essas duas visões sobre a ficção contemporânea, a “guerra de relatos” evidenciada no título do trabalho de João César de Castro Rocha, confirma essa tensão. Trazer, por fim, neste trabalho, essa outra discussão é a tentativa em mostrar que o estudo de Antonio Candido não está encerrado a uma única visão do brasileiro, mas corrobora para reflexões futuras acerca da representação de sujeitos que estão à margem da sociedade: nos séculos XIX e XX, o malandro, e, hoje, o marginal.

## Referências

BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade*. Brasília: CNV, 2014. v. 3. Disponível em: [http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume\\_3\\_pagina\\_1659\\_a\\_1993.pdf](http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_3_pagina_1659_a_1993.pdf). Acesso em: jun. 2019.

BOTTON, André Natã Mello; AMODEO, Maria Tereza. Literatura periférica: uma análise da história da literatura brasileira como caminho para sua inserção na literatura brasileira contemporânea. In. *Muitas Vozes*. Ponta Grossa, v. 7, n. 2, 2018, p. 587-603.

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

---

<sup>9</sup> O termo “marginal” aqui exposto se refere a duas concepções distintas: a primeira diz respeito à visão sobre o sujeito posto às margens da cidade contemporânea, que não tem acesso à produção cultural ou aos bens de consumo de uma parcela da sociedade e que reivindica esses espaços; já a segunda, refere-se ao bandido. Ferréz, escritor da periferia de São Paulo, utiliza esse termo pois sempre foi chamado de “marginal”, tanto pelo valor pejorativo do termo quanto por estar à margem do centro urbano, assim, o escritor ressignificaria o conceito por meio da sua produção.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. (Caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*). In. *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, n. 8. São Paulo: USP, 1970, p. 67-89.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 9. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000. v. 1.

MELLO, Maria Amélia. *Chico Buarque e sua ópera que revive a Lapa dos anos 40*. Disponível em: [http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre\\_02\\_08\\_78.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_02_08_78.htm). Acesso em: jun. 2019.

MICHALSKI, Yan. Literatura e teatro: o conturbado mas indissolúvel casamento. In. KHÉDE, Sonia Salomão. *Os contrapontos da literatura*. (Arte, ciência e filosofia). Petrópolis: Editora Vozes, 1984, p. 47-57.

ROCHA, João César de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. *Letras*. Santa Maria, UFSM, n. 32, 2006, p. 23-70. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11909/7330> Acesso em: jun. 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARZ Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In. \_\_\_\_\_. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 129-155.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 3. ed. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1997.