

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

RAFAEL TORRES CORREIA LIMA

**A CARNAVALIZAÇÃO EM *ÓPERA DO MALANDRO*: DIÁLOGOS
(INTER)SEMIÓTICOS**

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elinês Albuquerque Vasconcelos e Oliveira

João Pessoa
2017

RAFAEL TORRES CORREIA LIMA

**A CARNAVALIZAÇÃO EM *ÓPERA DO MALANDRO*: DIÁLOGOS
(INTER)SEMIÓTICOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como parte dos requisitos para obtenção de título de Doutor em Letras: Linguagens e Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elinês Albuquerque Vasconcelos e Oliveira.

João Pessoa
2017

L732c Lima, Rafael Torres Correia.
 A carnavalização em *Ópera do malandro*: diálogos
 (inter)semióticos / Rafael Torres Correia Lima. - João Pessoa,
 2017.
 189 f. : il. -

 Orientadora: Elinês Albuquerque Vasconcelos e Oliveira.
 Tese (Doutorado) - UFPB/CCHL

 1. Semiótica. 2. *Ópera do Malandro*. 3. Malandro.
 4. Carnavalização. 5. Chico Buarque. 6. Ruy Guerra. I. Título.

UFPB/BC

CDU: 81'22(043)

Rafael Torres Correia Lima

**A CARNAVALIZAÇÃO EM ÓPERA DO MALANDRO: DIÁLOGOS
(INTER)SEMIÓTICOS**

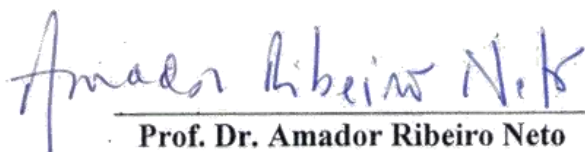
Tese apresentada com o objetivo de atender à parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba na área de concentração em Linguagens e Cultura.

Aprovado em 23 de fevereiro de 2017

Banca Examinadora



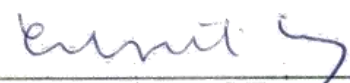
Prof.^a Dr.^a Elinês Albuquerque Vasconcelos e Oliveira
Orientadora
Universidade Federal da Paraíba



Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto
Examinador Interno
Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dr. Luiz Antônio Mousinho Magalhães
Examinador Interno
Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dr. Luís André Bezerra de Araújo
Examinador Externo
Centro Universitário Doutor Leão Sampaio



Prof. Dr. Cícero Nicácio do Nascimento Lopes
Examinador Externo
Instituto Federal da Paraíba

Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior
Examinador Interno - Suplente
Universidade Federal da Paraíba

Dr.^a Rachelina Sinfrônio de Lacerda
Examinadora Externa - Suplente

Agradecimentos

Aos funcionários, professores e coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras.

À Prof.^a Dr.^a Elinês Albuquerque Vasconcelos e Oliveira pela confiança e amizade.

Ao Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto que mesmo distante esteve presente.

À Prof.^a Dr.^a Moema Selma D'Andrea (*in memoriam*) pela eterna contribuição.

À minha família pelo apoio.

À minha esposa, Polyany Kylcy, pela (im)paciência.

RESUMO

Este trabalho pretende analisar a peça *Ópera do Malandro*, escrita por Chico Buarque, concomitantemente ao filme homônimo, de Ruy Guerra, usando como base teórica a Semiótica da Cultura de extração russa, bem como o conceito de carnavalização com o objetivo de modelizar a imagem do malandro, presente em ambas as linguagens. Os principais objetivos dessa pesquisa são: analisar os múltiplos aspectos da carnavalização, presentes tanto na peça quanto no filme; ressignificar a figura do malandro do ponto de vista de outros personagens e verificar de que maneira o personagem do malandro é construído e desconstruído através das canções que fazem parte do texto dramático. Essa pesquisa terá como alicerce teórico os estudos sobre a carnavalização e o gênero sério-cômico, desenvolvidos por Mikhail Bakhtin, enquanto as ideias acerca do riso serão amparadas por Propp e Bergson. Já a discussão sobre a Semiótica da Cultura será fundamentada em Lótman e Machado. Erika Fisher-Lichtie, Veltruski e Kowzan são os teóricos que fomentarão as ideias da Semiótica do Teatro. Essas teorias, em conjunto, formarão a base conceitual dessa análise que pretende decodificar e ressignificar o processo de carnavalização, ocorrido tanto no texto dramático como no filme, usando a imagem do malandro como mediador entre as duas.

Palavras-chave: *Ópera do Malandro*; Malandro; Carnavalização; Semiótica; Chico Buarque; Ruy Guerra.

ABSTRACT

This work intends to analyze the play *Ópera do Malandro* written by Chico Buarque, concomitantly to the homonymous film directed by Ruy Guerra, using as theoretical basis the Semiotic of Culture of Russian orientation together with the concept of carnavalization in order to modelize the image of the lazy stock character, present in both semiotic languages. The main objectives of this research are: to analyze the multiple aspects of carnavalization present in both the play and the film; to resignify the figure of the lazy stock character according to the other character's point of view and finally, to verify in which way the lazy stock character image is performed and deconstruct through the songs which constitute the dramatic text. This research will be mainly supported by the theories of the carnavalization and the serious-comic gender, postulated by Mikhail Bakhtin. The analyze of the comic in the focused objects will be based on the ideas of Propp and Bergson. The discussion related to the Semiotic of Culture will be sustained by Lótman and Machado. Erika Fisher-Lichtie, Veltruski and Kowzan provided the basis to the studies related to the semiotics of the theatre. Based on the ideas of all these theorists, we intend to decodify and to resignify the process of carnavalization occurred in these two distinct semiotic languages, using the representation of the lazy stock character as the mediator linking between them.

Key words: *Ópera do Malandro*; Lazy stock character; Carnavalization; Semiotics; Chico Buarque; Ruy Guerra.

Sumário

Introdução.....	8
1º. CAPÍTULO	
Semiótica da Cultura e Carnavalização: promovendo diálogos.....	16
1. A linguagem teatral e cinematográfica sob a perspectiva da semiótica da cultura.....	16
2. Um esboço dialógico: a carnavalização, o gênero sério-cômico e o riso.....	20
2.1. O espaço da carnavalização.....	20
2.2. O gênero sério-cômico.....	23
2.3. Um panorama sobre a codificação do riso.....	25
2.3.1. O riso como importância social.....	26
2.3.2. A estruturação intrínseca do riso em Propp.....	28
2º. CAPÍTULO	
<i>Ópera do malandro</i> : as múltiplas faces da carnavalização.....	30
1. Linguagem dramática: a carnavalização em cena.....	30
1.1. O delegado e o malandro: uma relação subvertida.....	30
1.2. A desordem no diálogo dramático.....	38
1.3. O vestuário carnavalesco das prostitutas.....	46
2. A adaptação fílmica: planos carnavalizados.....	51
2.1. De Tigrão a Fifi: o rebaixamento do delegado.....	51
2.2. Uma ambivalência dialógica: a plurissignificação no futebol.....	57
2.3. A transformação de Fichinha através dos signos do vestuário.....	60
3º. CAPÍTULO	
Max Overseas: o malandro carnavalizado.....	66
1. A estruturação de Max em <i>Ópera do malandro</i> , de Chico Buarque.....	69
1.1. O malandro sob a ótica dos “favorecidos”.....	70
1.2. Prostitutas e malandros: Max sob a perspectiva dos marginalizados.....	81

2. A representação do malandro em <i>Ópera do malandro</i> , de Ruy Guerra.....	88
2.1. O entrelaçamento imagético do malandro.....	89
2.2. Margot e Ludmila: uma relação de amor e interesse pelo malandro.....	107
4º. CAPÍTULO	
A linguagem sério-cômica nas canções da <i>Ópera do malandro</i> , de Chico Buarque.....	137
1. O fracasso do cômico diante do sério em <i>O Malandro</i>	140
2. A metamorfose do malandro na canção <i>Homenagem ao Malandro</i>	153
3. A morte como renascimento em <i>O Malandro N.º 2</i>	164
Considerações Finais.....	178
Referências.....	182

Introdução

Cada linguagem artística possui sua especificidade estrutural. As linguagens literária, teatral, cinematográfica, pictórica e musical são codificadas conforme as particularidades que pertencem a cada uma delas e, por isso, é possível diferenciarmos uma da outra, ao mesmo tempo percebendo as semelhanças que venham a surgir. Ressaltaremos, neste trabalho, duas linguagens em particular, a teatral e a cinematográfica (ou fílmica). A arte dramática é reconhecida, historicamente, pela sua longa existência, à medida que o cinema é uma arte mais recente, ganhando espaço juntamente à tecnologia audiovisual. Apesar de uma grande diferença no que diz respeito à existência, as duas artes contêm traços em comum, que se aproximam, mas não se confundem. Por exemplo, a maquiagem, o vestuário, os acessórios presentes nas cenas são revelados ao público de maneira similar. Evidentemente, são linguagens que preservam as suas independências estruturais.

O nosso estudo pretende analisar dois textos culturais inseridos nessas linguagens: *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, e *Ópera do malandro*, de Ruy Guerra. O primeiro texto pertence à arte dramática - no entanto, não estudaremos a encenação da peça, mas sim o texto dramático. O segundo objeto de estudo é um filme, cuja criação originou-se a partir do texto de Chico Buarque.

No que diz respeito à *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, ela foi escrita em 1978 e é um outro tipo de intertextualidade de dois outros textos dramáticos: *Ópera do mendigo* (1728), de John Gay, e *Ópera dos três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill.

O enredo da *Ópera do malandro* tem como protagonista Max Overseas, pseudônimo adotado por Sebastião Pinto. A história se passa por volta da década de 1940, momento em que o Brasil inicia um avanço industrial, marcado pela modernização e pela Segunda Guerra Mundial. Todo o contexto de alguma maneira está presente na constituição do texto dramático. O autor buscou representar o ambiente sob a perspectiva de diversos personagens, que têm a malandragem como característica em comum. Duran, Vitória e Teresinha são personagens que compõem a elite brasileira em busca de uma constante ascensão social. Chaves é um delegado de polícia corrupto que procura tirar vantagem de todas as ocorrências das quais participa, mas não quer ser pivô de nenhum conflito entre os demais personagens. Max Overseas, como já foi dito, é o protagonista, um malandro que tenta tirar proveito de qualquer situação adversa à sua própria vontade. Os demais personagens são

compostos por prostitutas e capangas. As primeiras são exploradas por Duran. E os capangas trabalham para Max, tendo como função pegar as mercadorias contrabandeadas e distribuí-las no mercado brasileiro.

A peça é estruturada em dois prólogos, dois epílogos, um *intermezzo* e dois atos, sendo o primeiro ato composto por três cenas e o segundo ato por sete cenas. Toda a história se passa no Rio de Janeiro e move-se através do conflito entre Duran e Max. O primeiro se considera um empresário. Ele alicia prostitutas para atuar em cabarés em troca de porcentagens a cada serviço executado. Max, por seu turno, contrabandeia mercadorias vindas do exterior e distribui no mercado local. O conflito ocorre porque Max e seus capangas constantemente se aproveitam das prostitutas agenciadas por Duran sem realizar o pagamento pelos serviços. Além disso, Max se casa com Teresinha, filha de Duran e Vitória. Como o casamento ocorreu às escondidas, Duran descobre o acontecimento e utiliza o delegado Chaves como instrumento para separar o casal. Entretanto, como Chaves foi o padrinho do casamento e é amigo de infância de Max, ele não tem firmeza para concretizar a ordem dada por Duran, que desejava prender e matar o malandro. Depois, ciente da covardia do delegado, Duran planeja uma passeata, a ser realizada pelas prostitutas, com o objetivo de denunciar o policial por corrupção. Com isso, Chaves resolve prender Max, mas não tem coragem de matá-lo. Consequentemente, a passeata é iniciada, invadindo a delegacia onde estava a maioria dos personagens. A obra, que aparenta ter um final trágico, termina com um acordo entre as partes, fazendo-os se unirem em prol do capitalismo, onde cada personagem terá uma função a fim de obterem sucesso financeiro e social nesse contexto industrial.

Como o texto dramático é fundamentado em duas outras obras, de Gay e de Brecht, que tiveram êxito em suas apreciações, muita crítica foi construída de forma comparativa, eliminando toda a riqueza singular que pode conter em uma adaptação. Para Hutcheon,

a adaptação é uma forma de repetição sem replicação, a mudança é inevitável, mesmo quando não há qualquer atualização ou alteração consciente da ambientação. E com a mudança vêm as modificações correspondentes no valor e até mesmo no significado das histórias. (HUTCHEON, 2013, p. 17).

Portanto, mesmo que seja uma adaptação explícita e declarada, não devemos enxergar a obra como uma cópia inerte e sem valor. Normalmente, as adaptações são estruturadas de modo que tragam novas informações, distinguindo-se das obras que foram

referências. No entanto, muitos críticos não entendem essa lógica. Ruy Castro escreveu uma crítica no mesmo ano da publicação do drama de Chico Buarque e afirmou que

A Ópera do malandro segue de perto a Ópera dos três vinténs, que também seguia de perto, mas só anedoticamente, a Ópera do mendigo, de John Gay. Na anedota, as três peças são uma só e contam a mesma história de exploradores e explorados convivendo em "harmonia" de praxe no palco capitalista. Mas, como Gay escreveu a sua em 1728, Brecht adaptou-a em 1928 e a de Chico é de 1978, isso equivale a pelo menos 250 anos de capitalismo decadente contados por esta mesma história. Tanto o capitalismo como a peça têm resistido, e será preciso algo mais que o teatro para acabar com um ou com outro, por mais que a fulminante veia satírica de Gay tenha incomodado a sociedade inglesa do século XVIII ou que Brecht venha sacudindo as estruturas deste século, as quais também insistem em resistir. Simples adaptação? Os bandidos e prostitutas de Gay vêm passando por várias camas em todos esses anos sem alterações fundamentais. Brecht ateve-se à trama original, pouco mexendo nos personagens, mas desintegrou de tal forma a estrutura da peça que acabou criando uma peça nova. Chico fez o contrário, manteve a estrutura de Brecht e "traduziu" os personagens de Gay. Mas suas adaptações mal feriram o esmalte do original. (CASTRO, 1978).

Vejamos que o estudioso assevera que, no geral, a trama que envolve as três obras não se difere, ocorrendo, no entanto, uma significativa alteração na estrutura da peça de Brecht. Segundo o ponto de vista de Castro, não houve mudanças expressivas na *Ópera do malandro*, uma vez que Chico Buarque manteve a trama do alemão e transpôs, para a língua portuguesa, os nomes dos personagens que compuseram a peça de Gay. O crítico ainda reforça que as adaptações realizadas pelo dramaturgo brasileiro não se tornaram originais e, por conseguinte, não impressionaram o público e nem a crítica.

Teatrólogo que também seguiu o caminho da desilusão com o dramaturgo Chico Buarque foi Sábato Magaldi. Ele escreveu a crítica *Chico Buarque frustra uma esperança* (1979). Neste artigo, ele diz que

Chico adaptou para o Rio de Janeiro de 1943 (e, no espetáculo paulista, de 1945) uma história que tinha seu elemento natural na Londres subterrânea de mendigos, ladrões e prostitutas, como o outro lado de uma corte de monarcas todo-poderosos que executavam ou, à última hora, num ato de suprema clemência, concediam a graça a um condenado, outorgando-lhe inclusive um título de "nobreza hereditária". No Brasil, muita gente tem sido executada, mas não à vista do público e numa cena "oficial", que Chico não soube transpor para as nossas condições. *A Ópera do malandro* segue passo a passo os modelos, muitas vezes simplificando-os sem emprestar-lhes uma idéia ou uma observação de valia. Sinto falta, por exemplo, do ressentimento delirante da Jenny pirata da versão brechtiana, que inspirou a música estupenda de Kurt Weill. Chico não achou o equivalente para muitas das

explosões de um anarquismo demolidor e saudabilíssimo. Talvez para não repetir as *trouvailles* de Brecht-Weill, Chico resolveu os problemas com menos brilho. (MAGALDI, 1979).

O crítico segue um pensamento semelhante ao do anterior, o de que o artista apenas transpõe as reproduções de Gay e de Brecht sem entender e sem adaptar às circunstâncias brasileiras. Magaldi também afirma que Buarque reduz, de maneira ingênua, as representações dos outros dramaturgos. Assim, o pesquisador conclui que o autor brasileiro decepcionou aqueles que acreditavam em seu trabalho no teatro, apresentando uma obra que buscou, exclusivamente, “nacionalizar” os dramas referenciais.

Por outro lado, com o passar do tempo, a crítica amadureceu a leitura do texto dramático buarqueano. Novas interpretações proporcionaram, à obra, o reconhecimento de sua importância no âmbito literário. Rabelo (1998), ao destacar a temática do drama, diz que a *Ópera do malandro* se desenvolveu

em meados dos anos 40, no final do Estado Novo, na Lapa carioca, paraíso dos velhos malandros, a peça de Chico Buarque retrata o fim de uma era e o início de outra. Mostra como a industrialização do país fez com que a malandragem artesanal e municipal de antigamente passa a ser exercida em grande escala e em âmbito federal. Ao malandro da velha Lapa restaram dois destinos possíveis na nova ordem: ou se marginalizar por completo e ser eliminado por um sistema que não pode mais tolerá-lo, ou se aburguesar e aprender a aplicar grandes golpes de cima para baixo. (...)

Num país como o Brasil, a constante atualidade dos temas desenvolvidos por Chico Buarque, aliada à qualidade estética de sua obra para o teatro, faz com que o interesse por sua dramaturgia seja permanente, a despeito de que, por razões estruturais e técnicas da cena brasileira, suas peças tenham recebido apenas montagens eventuais. Ainda que não assistido pelas gerações mais jovens, o teatro de Chico Buarque é bastante lido, tendo se incorporado definitivamente à literatura do país. (RABELO, 1998, p. 14).

O teórico relaciona a temática da mudança da malandragem em meio à industrialização do país. Para ele, a transformação da malandrice foi diretamente influenciada pelo desenvolvimento industrial. Ademais, as consequências para o malandro são apresentadas, no texto dramático, através da marginalização decorrente de uma repressão advinda de camadas sociais superiores e de uma adaptação astuciosa à classe burguesa. Rabelo ainda ressalta que o autor de *Ópera do malandro* produziu uma atualização dos assuntos abordados e que, devido às virtudes estéticas, atingiu um cenário onde continua atual, sendo, portanto, lido e relido por pessoas de diversas idades.

Uma das principais evidências do bom resultado do drama é a sua adaptação para o cinema. O filme homônimo, de Ruy Guerra, transitou pela obra de Chico Buarque,

conduzindo a ideia central referente à malandragem e, simultaneamente, acrescentando diferentes apreensões acerca da personalidade malandra. Assim, quase dez anos após a publicação da obra dramática *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, Ruy Guerra lança, em 1986, uma adaptação fílmica bastante premiada na época. Apesar de o protagonista também ser Max e de abordar o tema da malandragem presente nas diversas camadas sociais, o filme retrata, ainda, a rivalidade entre os malandros e a prostituição em meio à Segunda Guerra Mundial.

Esta adaptação também se passa nos anos 1940, no Rio de Janeiro. Max, o malandro carioca, vive à custa da exploração de Margot, prostituta, ex-mulher de Tigrão - delegado de polícia - e cantora de um cabaré cujo proprietário é Otto Strudell. Este personagem, que equivale a Duran no texto dramático, é pai de Ludmila e inimigo de Max, devido às confusões que este causa nos cabarés. Portanto, o enredo do filme tem como objeto central o conflito entre Strudell e Max.

A trajetória fílmica segue por intermédio da polarização existente entre ambos os personagens. Strudell é alemão e nazista, enquanto Max é um admirador dos Estados Unidos da América. Este malandro é frequentador dos cabarés de Strudell e, em uma dessas idas, ele entra em conflito com outros clientes, gerando uma confusão no local envolvendo até a polícia, representada pelo delegado Tigrão. O delegado, apesar da amizade de infância que tem com Max, não se prontifica a ajudar o malandro, buscando, assim, manter a ordem no local. Além disso, Tigrão também guarda mágoas de Max, pois este se relaciona com Margot, ex-namorada do delegado. Entretanto, a necessidade que Max tem de se aproximar de Margot não está relacionada ao amor, mas ao dinheiro que ele precisa para pagar as suas dívidas, inclusive as que foram adquiridas através de jogos, como a que foi gerada em meio à disputa de sinuca entre ele e Sático do Bilhar.

Ciente da confusão causada por Max, Strudell resolve demitir Margot, o que causa a ira do malandro, pois, sem o emprego da prostituta, Max não teria como arrecadar dinheiro para si. Então, ele descobre, com a ajuda de Geni (uma travesti que também trabalha para Strudell), que o alemão tem uma filha, Ludmila, recém-chegada ao Brasil. A ideia de Max é usar Ludmila para obter vantagens ou mesmo se vingar de Strudell. No entanto, ela é esperta e tenta enganar Max, convencendo-o a abrir um negócio voltado para o contrabando. O negócio possivelmente daria certo se Strudell não descobrisse o envolvimento de sua filha com o malandro. Nesse momento, o alemão ordena ao delegado que procure Max e o mate. Entretanto, Tigrão resolve apenas conversar com Max para que este não se aproxime de Ludmila. Este assim o faz, desaparece e, ao retornar, vai à busca de Margot. Quando os dois

são flagrados por Tigrão, inicia uma briga entre o delegado e o malandro, tendo este saído vencedor. Devido à vitória ocorrida simultaneamente à dos americanos na guerra, Max resolve se casar com Ludmila objetivando herdar os seus bens, uma vez que, com a derrota dos alemães, Strudell estaria sujeito a perder o seu patrimônio confiscado pelo governo brasileiro.

A crítica ao filme *Ópera do malandro*, de Ruy Guerra, é mais restrita. Luna e Sousa publicaram um artigo intitulado *Carnavais e malandros: os heróis – Leitura da adaptação fílmica Ópera do malandro de Ruy Guerra (2008)*. Neste artigo, os autores analisam o tema do malandro e do carnaval como representações do contexto brasileiro. Após relembrares o texto dramático de Chico Buarque, Luna e Sousa iniciam a discussão sobre o filme, remetendo a uma das figuras de linguagem predominante, a metalinguagem. Além disso, eles destacaram os efeitos de luzes presentes no filme.

A iluminação é um recurso técnico que o diretor explora de maneira interessante e, assim, permite construir um parâmetro de relação com a ação. Todas as cenas são iluminadas de forma que a penumbra, a sombra, a noite predominam, exceto na sequência do jogo de futebol quando Max e Ludmila se encontram. Estas cenas acontecem durante o dia. Logo depois o foco do diretor leva-nos a um simbólico pôr-do-sol na cena em que o casal se estabelece e os mundos de Max e Ludmila unem-se: a claridade diuturna do “progresso” com a penumbra do mundo da malandragem (LUNA; SOUSA, 2008, p. 4).

Os autores relacionam a iluminação às ações ocorridas nas cenas, porém não aprofundam o tema. Eles fazem referência, de uma maneira geral, ao envolvimento de uma atmosfera noturna, podendo ser associada à dissimulação, fazendo distinção ao momento singular do primeiro encontro entre Max e Ludmila, quando o ambiente predominante era o dia, a claridade. Posteriormente, Luna e Sousa advertem, com maestria, que a cena entre o casal adquire uma atmosfera poente, sendo simbolicamente interpretada como a junção entre a realidade de Max, a obscuridade da malandragem, e a de Ludmila, a luminosidade da modernidade.

Esta percepção bipolar traçada pelos teóricos nos desperta para um ponto central do desenvolvimento da análise fílmica, visto que estas características opostas são encontradas, também, em outras relações entre personagens, como em Otto Strudell e Max Overseas.

A divisão polarizada que se estabeleceu para análise da peça é relevante na adaptação na medida em que há o conflito entre dois mundos. No entanto, diferente do texto teatral, o filme constrói o conflito central entre Otto

Struedel, que corresponde ao Duran do texto buarquiano, e Max Overseas. Na peça, o casamento de Teresinha e Max já acontece no primeiro ato. Na adaptação, Max irá aproximar-se de Ludmila para vingar-se do senhor Struedel, que demite de seu cabaret a prostituta que “sustentava” o malandro, Margot. (LUNA; SOUSA, 2008, p. 4-5).

A oposição é estabelecida a partir da divisão existente no texto dramático de Chico Buarque. Os estudiosos ressaltam que, no filme, o antagonismo provém de Strudell e Max, além de que o casamento entre este e Ludmila ocorre somente no final do filme, por interesse financeiro de ambos, enquanto que, na peça teatral, aparentemente Max já conhecia a família de Teresinha e suas posses; por outro lado, ela sabia sobre os negócios escusos nos quais o malandro estava envolvido.

Deste modo, as críticas concernentes ao texto dramático de Chico Buarque e ao filme *Ópera do malandro*, de Ruy Guerra, são fundamentais para obtermos uma visão ampla e analítica dos estudos relacionados às obras, servindo, também, como um suporte panorâmico para revisitarmos o que já foi interpretado acerca delas.

Além disso, desenvolveremos este trabalho como uma análise que não tenciona concentrar-se, unicamente, na comparação entre as duas obras. Buscaremos estudá-las de maneira paralela, respeitando suas autonomias no tocante às linguagens. Por outro lado, a linguagem teatral e a cinematográfica também possuem elementos estruturais comuns que poderão ser discutidos comparativamente a fim de elucidar a estruturalidade específica de cada uma.

Com o objetivo de gerar uma unidade analítica dialógica nesta pesquisa, questionaremos a presença da carnavalização nas duas obras, em suas diversas formas, considerando, principalmente, a temática do malandro. Desse modo, fundamentaremos nossas análises em teóricos que ajudarão na interpretação dos textos. Dentre eles, destacamos: Bakhtin (em seu amplo estudo sobre a carnavalização e o gênero sério-cômico); Propp e Bergson (sobre a temática do riso); Lótmán (a respeito da Semiótica da Cultura e, em especial, a Semiótica do Cinema); Guinsburg e Fischer-Lichte (acerca da Semiótica do Teatro).

Dessa maneira, a partir das discussões sobre os temas, almejamos obter uma análise coerente dos objetivos propostos, que são: analisar a estruturação da carnavalização nas duas obras; verificar a constituição da imagem do malandro Max Overseas sob o olhar dos demais personagens, bem como analisar a presença do gênero sério-cômico em canções pertencentes ao texto dramático *Ópera do malandro*, de Chico Buarque. Portanto, de modo geral, buscaremos ressignificar as duas obras com base na carnavalização, fornecendo uma

ampliação crítica da compreensão dos *corpora*. Para isso, segmentaremos o nosso trabalho em quatro capítulos.

No primeiro capítulo, examinaremos e tiraremos proveito dos estudos teóricos que nos auxiliarão na compreensão dos signos contidos no drama e no filme. Dentre os estudiosos que tratam especificamente das linguagens que serão analisadas, destacamos Iuri Lótman e Jiri Veltruski. O primeiro aborda a linguagem cinematográfica e o último versa sobre a linguagem teatral. O teórico Mikhail Bakhtin é uma referência fundamental para o entendimento da carnavalização, do gênero sério-cômico e do riso, características importantes para a análise dos textos artísticos. Especificamente sobre o riso, Vladimir Propp e Henri Bergson trabalharam o tema em diversas circunstâncias. Portanto, faz-se necessário delinear acerca da teoria, base para a interpretação das obras artísticas.

O segundo capítulo será subdividido em duas partes. Em um momento inicial, analisaremos o texto dramático caracterizado pela carnavalização. Neste subcapítulo, estudaremos a relação carnavalesca entre o delegado e o malandro, a desordem estabelecida através do diálogo entre os personagens e o vestuário carnavalizado das prostitutas. Na segunda parte, observaremos a existência da carnavalização no filme. Assim, evidenciaremos o rebaixamento do delegado de polícia, a ambivalência apresentada por meio do diálogo entre os personagens e a transformação da prostituta Fichinha revelada pelos signos do vestuário.

Posteriormente, decodificaremos a imagem do malandro carnavalizado. Assim como no capítulo anterior, o terceiro também será subdividido em dois momentos. Primeiramente, destacaremos, no texto dramático, a constituição imagética de Max sob o ponto de vista dos personagens inseridos em grupos sociais discriminados. Na segunda parte, verificaremos, no filme, a representação do malandro a partir da visão dos personagens, em especial de Margot, uma prostituta, e de Ludmila, a filha de Otto Strudell.

Por fim, no quarto capítulo, interpretaremos, a partir do texto dramático, as canções *O Malandro*, *Homenagem ao Malandro* e *O Malandro Nº 2*, com o objetivo de entender a constituição da figura do malandro de acordo com o gênero sério-cômico.

Após a realização dos procedimentos teóricos e analíticos, esperamos alcançar uma modelização do malandro tendo como fundamento a carnavalização. Para isso, veremos, inicialmente, como a semiótica da cultura enxerga as linguagens e, em seguida, faremos um delineamento dos teóricos que, conjuntamente, contribuem para o entendimento da carnavalização.

1º Capítulo

Semiótica da Cultura e Carnavalização: promovendo diálogos

1. A linguagem teatral e cinematográfica sob a perspectiva da semiótica da cultura

As artes são compostas por diversos gêneros que, por sua vez, organizam-se em especificidades conforme as suas formas e conteúdos. A teoria clássica dos gêneros literários é formada com base nos estudos contidos na obra *Poética*, de Aristóteles. Segundo Machado (2003), esta obra, que foi constituída a partir de uma estruturação classificatória e da representação por meio da mimese, possui como essencial o elemento da voz. Dessa maneira, Aristóteles classificou a arte poética em lírica, épica e drama. Tendo como dominância o uso da primeira pessoa, o gênero lírico se caracteriza por expressar subjetividades. O gênero épico é organizado em forma de versos, mas com traços narrativos. Já o gênero dramático tem, em sua origem, o objetivo de ser uma classe inerente à encenação.

Com o aparecimento da prosa comunicativa, os gêneros literários enraizados por Aristóteles precisaram ser revistos. De acordo com Machado (2003), Bakhtin foi um dos estudiosos que refletiu sobre o tema, relacionando-o aos gêneros discursivos com fundamento no dialogismo comunicativo, que são relações voltadas para a comunicação produtoras de linguagem. Com isso, ao estudar os gêneros discursivos, Bakhtin os classificou entre primários e secundários. Os primários são referentes às comunicações do dia a dia, enquanto que os secundários são as comunicações mais elaboradas, formadas, em sua origem, por códigos culturais. Nestes gêneros secundários, encontramos, por exemplo, o teatro e o cinema.

A semiótica da cultura tem os estudos russos como referências para entender a organização da cultura na qualidade de sistema de signos propagadores da comunicação, compreendendo a linguagem como um campo dialógico. Para a semiótica da cultura, a linguagem é constituída a partir de três esferas: a língua natural, a língua artificial e a língua secundária. A primeira é um sistema que serve de base para a constituição da linguagem secundária e, por isso, denominada como sistema modelizante primário (linguagem primária). Entretanto, a língua natural - ou sistema modelizante primário - não deve ser interpretada como inferior ou simplória em comparação à linguagem secundária, visto que, de acordo com a percepção semiótica, a língua natural possui uma estrutura e um funcionamento próprios. Como exemplo de sistema modelizante primário, podemos citar a língua portuguesa, inglesa ou francesa. Já a língua artificial é formada com fundamento na estruturalidade proporcionada

pela língua natural e tem um objetivo mais específico, sendo responsável pela elaboração, por exemplo, da linguagem científica e dos sinais convencionais (como sinais de trânsito). Por fim, existe a linguagem secundária, ou sistema modelizante secundário, que é organizada com base na linguagem em seu sentido mais amplo, não apenas no aspecto verbal. Ao considerarmos, por exemplo, o teatro como um sistema modelizante secundário, não podemos nos limitar somente às suas expressões verbais, como a língua portuguesa, mas, também, devemos atentar para as outras linguagens que a constituem, como a sonoridade da voz, o vestuário e os gestos. Em síntese, “por linguagem entendemos todo o sistema de comunicação que utiliza signos ordenados de modo particular” (LÓTMAN, 1978, p. 35).

Assim, entendendo o conceito de linguagem, torna-se imprescindível a compreensão do espaço, denominado cultura, onde são constituídos os sistemas modelizantes. A cultura é um campo semiótico composto por textos e, por essa razão, assimilado como um sistema capaz de reunir e propagar as informações armazenadas. Consequentemente, as informações reunidas formam uma memória, não a que é própria de uma única pessoa, mas uma memória coletiva constituída por meio das inter-relações textuais, produtoras de informações, e, por isso, não-hereditária. Machado (2003, p. 157) define a cultura, segundo a semiótica, como “um conjunto de informações não-hereditárias que são armazenadas e transmitidas por grupos em domínios diferenciados de manifestação da vida. (...) A cultura funciona então como um programa e, enquanto tal, como informação”. Dessa forma, percebemos a cultura como uma ordenadora de informações capaz de estruturar as relações textuais que ocorrem em seu interior. Logo, os textos, que estão inseridos na cultura, são estruturados por meio da linguagem, sistema modelizante, que, por sua vez, dialoga com o contexto cultural.

Então, no que tange especificamente ao texto, ressalta-se que, segundo Lótman (1978), um texto artístico não tem existência fora da linguagem na qual foi estruturado, visto que, sem a linguagem como princípio, a organização textual não terá um encadeamento coerente. Para que a realização da comunicação seja efetivada, faz-se essencial o conhecimento da linguagem na qual o texto foi construído. Por isso, não é possível analisar separadamente os elementos que compõem o texto artístico. Ou seja, os sistemas de signos que fazem parte dessa linguagem são indissociáveis. Em um texto fílmico, por exemplo, o isolamento absoluto entre a maquiagem e o vestuário, caso seja feito, acarretará em uma ineficácia na comunicação pretendida pelo filme. Com isso, verificamos que as partes constituintes do texto são dialogicamente indivisíveis. Elas são responsáveis por estruturar o próprio sentido do material e, consequentemente, reportam-se ao contexto cultural no qual

estão introduzidas. Nas palavras do semioticista, “as ligações extratextuais de uma obra podem ser descritas como a relação do conjunto dos elementos fixados no texto com o conjunto dos elementos a partir do qual foi realizada a escolha do elemento utilizado que é dado” (LÓTMAN, 1978, p. 102). O vínculo entre o texto e o contexto, ou - para Lótmán - entre o elemento textual e extratextual, é intrínseco, impossibilitando uma leitura do primeiro sem levar em consideração o meio apreendido pelo segundo. Por isso, a própria seleção de componentes que formam o texto reflete o ambiente no qual está inserido.

Assim como toda forma de manifestação artística, a linguagem teatral, pertencente à cultura, exerce uma atividade universal capaz de gerar significados a partir de suas representações. Para que o teatro possa fornecer significados, é preciso compreender a sua estrutura interna, isto é, a sua linguagem. Dessa maneira, a constituição de uma peça teatral é fundamentada na linguagem do teatro, que é o suporte fornecido para cada criação e para o entendimento dos signos teatrais. No entanto, a produtividade criativa somente adquire amplitude quando apreendida juntamente ao sistema cultural. Caso não seja realizado este tipo de leitura, os signos não revelam a sua vastidão significativa na organização da obra.

Pensando no teatro de uma maneira ampla, podemos distinguir duas espécies de composições: textual e encenada. A encenação - entendida, da mesma forma, como espetáculo teatral - acontece, normalmente, em um palco apropriado para a representação de atores que executam seus personagens de acordo com o texto escrito para esse fim. Já a composição textual do teatro - também nomeada como drama, texto dramático ou texto teatral - é um dos componentes que possui autonomia semântica, uma vez que tanto pode servir de base para a encenação, como uma simples leitura do texto se torna suficiente para a compreensão da obra.

Na circunstância do presente trabalho, analisaremos o texto dramático *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, sem inserção de encenações. Desse modo, adotaremos o conceito de drama como “uma obra de literatura por direito próprio; não requer mais do que a simples leitura para penetrar na consciência do público” (VELTRUSKI, 2006, p. 164).

A linguagem cinematográfica é uma outra linguagem que será estudada. Analisaremos, como texto fílmico, a *Ópera do malandro*, de Ruy Guerra. Diferentemente do texto dramático, a análise do *corpus* fílmico acontecerá através de sua reprodução cinematográfica. Então, considerando que os sinais são compostos por eventos combinatórios, responsáveis pela formação de sistemas ordenados, e que inexistente um estudo baseado em eventos dissociados, observaremos, nessa linguagem, os signos emitidos por meio de diversos sistemas, como o vestuário, a música, a fala, o penteado, entre outros.

Uma das especificidades do filme, que necessitamos compreender, é a sua constituição mediante planos. Eles nos concedem a liberdade para extrair os detalhes circunstanciais dos textos fílmicos. De acordo com Lótmán (1978), a autonomia usufruída pelos planos equivale à igual independência apresentada pelas palavras. Desse modo, eles poderão ser estudados de maneira a observarmos cada conflito, combinação, figura de linguagem. Além disso, ressaltamos o caráter não espontâneo no cinema, distinto da naturalidade existente na vida real. Logo,

cada imagem projetada num ‘écran’ é um signo, quer dizer, *tem um significado*, é portadora de informação. Contudo, este significado pode ter um caráter duplo. Por um lado, as imagens do ‘écran’ reproduzem objetos do mundo real. Entre estes objetos e estas imagens do ‘écran’ estabelece-se uma relação semântica. Os objetos tornam-se os significados das imagens que são reproduzidas no ‘écran’. Por outro lado, as imagens podem revestir-se de significações suplementares, por vezes completamente inesperadas. A iluminação, a montagem, a combinação dos planos, a mudança de velocidade, etc. podem dar aos objetos reproduzidos no ‘écran’ significações suplementares: simbólicas, metafóricas, metonímicas, etc. (LÓTMAN, 1978, p. 59-60, grifos do autor).

Por isso, ao analisarmos um filme, não podemos desprezar os signos que nos são transmitidos por meio das imagens e dos sons. Todos os elementos que se apresentam na tela cinematográfica são signos e, portanto, possuem significados. Entretanto, estes significados adquirem duas características. A primeira é a sua alusão à vida real, ou seja, as reproduções expostas através do filme se relacionam com os materiais reais, fornecendo-nos uma grande quantidade de possíveis significados. A outra característica se revela como um elemento literário que se incorpora ao significado da imagem apresentada na tela do cinema, adquirindo, dessa forma, um imediato sentido, que pode ser, por exemplo, alegórico ou metafórico.

Ciente dessas distinções, uma última observação a ser feita acerca da linguagem cinematográfica é que o objeto de estudo deverá ser interpretado, evidentemente, sob uma perspectiva própria da ficção. “*A significação cinematográfica é uma significação expressa através dos meios da linguagem cinematográfica e impossível fora deles*” (LÓTMAN, 1978, p. 77, grifos do autor). Assim, refletiremos sobre o *corpus* como um material resultante de uma concatenação peculiar dos signos semióticos pertencentes à linguagem específica.

A princípio e de maneira abrangente, para entender os métodos como serão estudados os *corpora*, realizaremos um levantamento sobre os teóricos do campo literário, cinematográfico e teatral. As percepções críticas e teóricas serão desenvolvidas a partir dos

textos em análise e, também, com base nestas avaliações, tornando possível compreender e conceber medidas capazes de complementar o pensamento crítico, auxiliando, por conseguinte, na interpretação das obras artísticas.

2. Um esboço dialógico: a carnavalização, o gênero sério-cômico e o riso

2.1. O espaço da carnavalização

Em 1965, ocorreu a primeira publicação do livro que seria referência no que diz respeito aos estudos sobre a carnavalização. A obra, traduzida para o português como *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, foi escrita por Mikhail Bakhtin. Neste estudo, ele buscou refletir sobre a contribuição dos escritos literários de Rabelais sob o ponto de vista do ambiente cultural vivenciado pela literatura medieval e renascentista. Seguindo esse raciocínio, o teórico russo pretendia compreender as características do autor e de sua obra, observando atentamente a cultura popular na Idade Média e no Renascimento para ter condições de interpretar a obra de Rabelais. O conhecimento minucioso da cultura popular da época proporcionou a tese acerca da carnavalização. Segundo Bakhtin (2008), a carnavalização é entendida como uma emancipação completa da dominação circunspecta que prevalecia no período gótico. Nesse sentido, a ideia carnavalesca era desabrochar um olhar diferente da seriedade, provendo liberdade e sagacidade aos indivíduos pertencentes à cultura medieval e renascentista.

Para desenvolver o seu argumento, ele examinou variadas categorias que dialogavam com a cultura popular do período. Dentre estas categorias, encontramos a percepção do riso, o trabalho com as imagens grotescas e com os banquetes. No entanto, o autor destaca, especificamente, três pontos fundamentais para a compreensão das características que promovem a carnavalização: as formas dos ritos e espetáculos, as obras cômicas verbais e as diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro.

A primeira delas, as formas dos ritos e espetáculos, ressalta o carnaval como sendo uma maneira de atingir uma liberdade provisória do domínio da cultura oficial, também denominada como cultura séria. Eram nos ritos e espetáculos que havia uma certa permissão para negar a cultura oficial através, principalmente, do riso carnavalesco. Para o pesquisador russo,

todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo* (BAKHTIN, 2008, p. 4-5, grifos do autor).

O propósito dos ritos e espetáculos originados por meio da comicidade era contrapor à maneira como ocorriam os cultos e as solenidades realizadas pela Igreja e pelo Estado. Estes vinculavam os homens a seguirem padrões de comportamento segundo as práticas oficiais e sérias. Por outro lado, os ritos e espetáculos cômicos proporcionavam liberdades que não eram toleradas nas cerimônias oficiais. Por isso, Bakhtin denominou estes fenômenos de “segundo mundo” ou “segunda vida”, isto é, os homens, em momentos específicos, podiam vir a ter relações peculiares às que existiam perante o Estado e a Igreja. Logo, neste universo havia uma sociedade dual formada pelo mundo oficial e pelo não-oficial.

Sobre a segunda categoria, as obras cômicas verbais, Bakhtin afirma que são produções de diferentes naturezas e que podem ocorrer tanto em latim como em língua vulgar, oral ou escrita, até mesmo como obras paródicas. Por serem obras cômicas, o elemento do riso exercia influência sobre a composição. No interior dessas produções empregavam-se uma

concepção carnavalesca do mundo; utilizava amplamente a linguagem das formas carnavalescas, desenvolvia-se ao abrigo das ousadias legitimadas pelo carnaval e, na maioria dos casos, estava fundamentalmente ligada aos festejos de tipo carnavalesco cuja parte literária costumava representar. Nessa literatura, o riso era ambivalente e festivo. Por sua vez, essa literatura era uma literatura festiva e recreativa. (BAKHTIN, 2008, p. 11).

Do mesmo modo como nos ritos e espetáculos havia a presença do riso, na literatura - cuja elaboração se baseava na perspectiva carnavalesca - o riso também estava enraizado. A literatura, resultante da concepção carnavalesca, era constituída pela comicidade que continha, ainda, outros elementos, como os debates, os elogios e os diálogos cômicos, estabelecendo, assim, um conjunto de divertidas obras.

A última categoria da cultura cômica popular ressaltada por Bakhtin reporta-se às variedades e aos gêneros que compõem o vocabulário familiar e grosseiro da Idade Média e do Renascimento. Como no período carnavalesco eram eliminadas, temporariamente, as disparidades hierárquicas da sociedade, além de algumas regras, proibições e condutas que

faziam parte da vida comum (oficial), as pessoas criavam uma maneira singular de se comunicarem, sem restrições, não havendo desigualdade social entre elas. Em meio às diversas formas de manifestações através do vocabulário familiar, Bakhtin enfatiza as grosserias blasfematórias investidas contra as divindades: “essas blasfêmias eram ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam” (BAKHTIN, 2008, p. 15). No contexto da carnavalização, inexistiu um rebaixamento, uma ofensa ou uma injúria no sentido univalente. Nesse ambiente carnavalizado, acontece uma coexistência de valores, isto é, o rebaixamento ocorre, simultaneamente, à elevação; a morte à vida; a ofensa ao elogio. Portanto, acreditamos que o teórico russo salienta, como um dos pontos centrais de seu estudo, a noção de ambivalência, que é intrínseca à de carnavalização. Além disso, o riso se revela como um elemento que dialoga com a seriedade, dado que

o verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente (BAKHTIN, 2008, p. 105).

O riso amplia a consciência do homem sem degenerar o seu pensamento anterior, constituído pelo sério. O efeito desse fenômeno revela novas percepções, clarificando e complementando o domínio do espaço circundante conduzido pelo mundo oficial. Ademais, a hegemonia do sério é enfraquecida devido à ambivalência proporcionada pelo riso.

Portanto, estas são algumas das categorias destacadas por Bakhtin relacionadas à carnavalização. Entretanto, em estudos anteriores, este mesmo teórico já traçava seu percurso crítico sobre o tema da ambivalência. No livro *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2002), ele discorre acerca da literatura russa, mais especificamente dos escritos de Dostoiévski. Além da linguagem polifônica e do dialogismo, Bakhtin desenvolve um estudo das obras do romancista russo a respeito de gênero. Ele defende a presença de um gênero denominado sério-cômico.

2.2. O gênero sério-cômico

Os gêneros adquirem classificações no período da Antiguidade Clássica. Segundo Bakhtin (2013), dentre os gêneros discursivos, o sério-cômico estava presente nos diálogos de Sócrates, na poesia bucólica, na sátira menipeia e entre outros gêneros da época. Para as pessoas da Antiguidade Clássica, o gênero sério-cômico era constituído, evidentemente, como uma tendência contrária aos gêneros sérios que se propagavam, como a epopeia e a tragédia.

Bakhtin (2013) ressalta que o gênero sério-cômico é estruturado a partir de uma “cosmovisão carnavalesca”, ou seja, a maneira de perceber o mundo está internalizada na formação do referido gênero. Assim, continua o teórico russo, o sério-cômico está diretamente relacionado à “literatura carnavalizada”, que se apresenta como uma literatura influenciada por essa cosmovisão.

Com o objetivo de explicar minuciosamente a organização do sério-cômico, Bakhtin delinea três características particulares do gênero advindas da referida cosmovisão.

A primeira peculiaridade de todos os gêneros do sério-cômico é o novo tratamento que eles dão à realidade. A *atualidade* viva, inclusive o dia a dia, é o objeto ou, o que é ainda mais importante, o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade (BAKHTIN, 2013, p. 122-123, grifo do autor).

Como o próprio nome do gênero destaca, ele é uma espécie de representação em que, simultaneamente, ocorre a seriedade e a comicidade sob um mesmo objeto. O sério-cômico, diferentemente do gênero sério, não se fundamenta em relatos fantásticos sobre seres divinos ou humanos idealizados a partir de forças sobrenaturais. Ele assume, como princípio, os fatos reais, o momento presente, e, procedendo desse meio, fornece diferentes percepções da realidade. Por exemplo, quando se trata de personagens de natureza mítica, o gênero sério-cômico promove uma modernização desses seres, colocando-os no mesmo nível de igualdade que qualquer outro indivíduo, isto é, em um “contato familiar” com a realidade atual. Procedente dessa primeira peculiaridade, Bakhtin traça a segunda singularidade, que é parte integrante da anterior, informando que

os gêneros do sério-cômico não se baseiam na *lenda* nem se consagram através dela. Baseiam-se *conscientemente* na *experiência* (se bem que ainda insuficientemente madura) e na *fantasia livre*; na maioria dos casos seu tratamento da lenda é profundamente crítico, sendo, às vezes, cínico-desmascarador (BAKHTIN, 2013, p. 123, grifos do autor).

Nessa segunda característica, o teórico enfatiza a relação entre a lenda e o gênero sério-cômico. Ele informa que este não depende daquela; o olhar do gênero é crítico e livre, além de produzir, em muitos casos, uma interpretação sarcástica e denunciadora das narrativas lendárias. Este ponto de vista é ousado e inovador, uma vez que a história literária, imaginada segundo os padrões míticos, é desconstruída pelo sério-cômico.

Por fim, Bakhtin descreve a terceira peculiaridade. Esta ressalta o estilo e as vozes pertencentes ao gênero sério-cômico, proporcionando um diferente tratamento ao discurso como atividade literária. Dessa maneira, ele explica que

a terceira peculiaridade são a pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos esses gêneros. Eles renunciam à unidade estilística (em termos rigorosos, à unicidade estilística) da epopeia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc. (BAKHTIN, 2013, p. 123).

Conforme esta última característica, o sério-cômico penetra e dissemina a própria estilística, que estava relacionada ao gênero sério. Ao invés de compreendermos a representação apenas sob uma única perspectiva estilística, o gênero sério-cômico reconhece uma diversidade de estilos e vozes. Para este gênero, não há apenas uma voz que impera no campo representativo, mas, junto a ela, existem outras variedades de vozes que devem possuir o mesmo valor analítico. A unicidade do discurso é fragmentada, revelando-se uma politonalidade, ou seja, o surgimento de várias vozes em um mesmo discurso. Assim, o teórico russo demonstra que em diversos gêneros poderão existir pluralidade de vozes. Por exemplo, um discurso sério poderá conter, em seu interior, um discurso cômico. Da mesma maneira que uma representação sublime tem a possibilidade de trazer consigo a presença do vulgar.

Logo, o gênero sério-cômico é um campo onde precisamos estar situados para entendermos algumas circunstâncias artísticas que aparentam ausentes por considerarmos apenas uma das possibilidades representativas, séria ou cômica. Nesse caso, vejamos que o gênero sério-cômico está diretamente relacionado ao campo da carnavalização, formando uma das características dessa linguagem. Além do sério-cômico, o riso é uma categoria também presente na cosmovisão carnavalesca, visto que, dentre um dos significados, simboliza o escárnio e a ridicularização.

2.3. Um panorama sobre a codificação do riso

O riso também é estudado desde a época de Aristóteles. Hoje, ele é conhecido em suas diversas formas: ridicularização, distração, agressão, demonstração de amabilidade, ironia, sátira e muitos outros tipos. Ou seja, o riso pode ser entendido como uma estrutura multifacetada, repleta de valores, significados e ambiguidades. Ele é incitado pelo cômico, aquele é a concretização deste. Por sua vez, o cômico, como categoria independente, tem que ser examinado de modo desprovido, isto é, livre dos limites impostos por outros gêneros, como o sério e a tragédia. Ele necessita de uma conceituação própria, produzida a partir de um estudo aplicado ao meio em que atua, pois somente haverá o seu entendimento quando estiver sido estruturado com base em seu grupo social.

Um dos períodos que se tornou marcante para a propagação da história do riso, por causa, principalmente, dos estudos elaborados por Bakhtin, foi o da Idade Média e do Renascimento. Como já vimos, este pesquisador russo aprofundou o tema do riso fundamentando-se nas análises realizadas das obras de Rabelais. O pensador russo classificou o contexto medieval e renascentista de uma forma dualista, quando o poder era representado pelo sério, e o povo, pelo cômico.

A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, da maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o *sério*; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo. (BAKHTIN, 2008, p. 57, grifo do autor).

Diante da citação anterior, percebe-se que havia uma preocupação das autoridades da época com o burlesco. Elas tratavam o riso com extremo cuidado, pois tinham consciência da intensidade que essa atitude poderia alcançar, tanto em uma perspectiva coletiva quanto individual. O período renascentista convivia em constante turbulência, dado que o riso revelava fatos políticos e sociais que, muitas vezes, deveriam ser acobertados. Além do mais, Bakhtin acrescenta que a percepção do riso acontecia por diferentes meios, sendo capaz até de manifestar-se com maior força e veracidade do que a própria seriedade. Disto, apreendemos que não devemos menosprezar o riso, principalmente quando comparado ao sério. Ambos

devem ser examinados com as mesmas ponderações. Entretanto, o teórico russo destaca que, apesar dessa ressalva, apenas o riso consegue alcançar níveis universais profundos.

Desse modo, entendendo a importância e a estrutura do riso, o homem compreendeu que, assim como o estudo da categoria do sério e do trágico, o riso mereceria um olhar mais atento e uma análise minuciosa da sua linguagem. No século XIX, o filósofo francês Henri Bergson destinou parte de seus estudos à compreensão do riso e, por isso, tornou-se um dos destaques sobre o tema após o lançamento de seu livro intitulado *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, publicado em 1890. Neste, o teórico enfatiza o emprego da inteligência como preceito ao entendimento da comicidade, indo contra o pensamento de que o riso era provocado pela emoção. Além disso, ele ressalta que o riso tem uma função social em face do sujeito que ri. Baseado nessas ideias, Bergson delineia a sua teoria sobre o riso e os causadores dos efeitos cômicos.

2.3.1. O riso como importância social

Segundo Minois (2003), Bergson estudou o tema do riso influenciado por diversas outras obras positivistas da época, que tinham como destaques os teóricos: Spencer, Michiels e Dumont. Eles contemplavam o riso como uma ação involuntária, sem nenhuma intenção e, portanto, espontânea. Nas palavras de Minois, Bergson não desconsiderou essa ideia, porém estruturou o seu pensamento como expressão de um movimento vivificante.

Para ele [Bergson], o riso, antes de tudo, é um ‘gesto social’, que vem sancionar um comportamento potencialmente ameaçado pela coesão do grupo. Esse comportamento é, em primeiro lugar, a rigidez dos gestos, que traduz uma mecanização da atitude. A vida em sociedade exige de nós uma atenção sempre alerta e leveza de espírito e de corpo para nos adaptarmos às necessidades do momento (MINOIS, 2003, p. 522-523).

Então, Minois afirma que Bergson parte do princípio de que haja um tipo de inflexibilidade, uma mecanicidade social. Esta inflexibilidade é um traço de inércia e isolamento, pois se afasta da ideia social de movimento contínuo. Não havendo nenhuma interferência, a sociedade aguarda qualquer ação, por mínima que seja. Esse movimento é chamado, por Bergson, de “gesto social” e é causado pelo riso, que “reprime excentricidades, mantém em vigília e em contato recíproco certas atividades secundárias que correriam o risco de adormecer ou isolar-se. Enfim, o riso torna leve tudo o que possa restar da rigidez

mecânica na superfície do corpo social” (BERGSON, 1989, p. 15 apud MINOIS, 2003, p. 523).

Para Bergson, o riso é gerado por uma impressão de mecanização. E, a partir dessa noção, ele estrutura e classifica a sua teoria da comicidade. Esta é, justamente, a especificidade que provoca o riso. Segundo essa teoria, a comicidade pode ser dividida em: comicidade de situações, de palavras e de caráter.

Apesar da contribuição de Bergson para a teoria do riso, ele foi muito depreciado por alguns críticos. Dentre os julgamentos sobre a sua produção, podemos nos referir ao fato de que o autor não tenha abordado todos os temas a respeito do riso. Entretanto, cabe-nos entender que o livro, *O riso*, não objetivava tratar de todos os aspectos do riso. O autor selecionou algumas categorias viáveis ao seu ensaio, até porque o livro é composto por três artigos anteriormente publicados e

ao reuni-los em livro, indagamos se devíamos examinar a fundo as ideias dos nossos predecessores e fazer uma crítica rigorosa das teorias do riso. Pareceu-nos que a nossa exposição se complicaria desmesuradamente, resultando num volume desproporcional em relação ao tema enfocado. (...) Limitamo-nos, pois, a reproduzir nossos artigos. Acrescentamos tão-somente uma lista dos principais trabalhos publicados sobre o cômico nos 30 anos antecedentes (BERGSON, 1983, p. 1).

Desse modo, ficamos cientes, logo no início do estudo, que o autor não tinha pretensões de abordar todos os trabalhos realizados anteriormente ao seu, e nem realizar análises das teorias tratadas por outros pesquisadores. O seu objetivo, enfim, era exibir os seus artigos, em formato de livro, sobre algumas categorias do riso, sem deixar de versar a respeito do cômico estudado nos últimos trinta anos.

Em nosso estudo, por sua vez, Bergson será fundamental para analisarmos os textos dramático e cinematográfico de *Ópera do malandro*, visto que, a partir das categorias apontadas, poderemos ter uma base teórica para compreender alguns procedimentos sucedidos nas obras e que são causadores do riso. Os tipos cômicos traçados pelo teórico formam a estruturalidade do riso, ou seja, o seu funcionamento, a sua constituição e o modo como ele poderá ser apresentado em determinado texto.

Já no século XX, o riso adquire novas formas, dando origem a diferentes sentidos. Não é mais um riso regenerador, porém de humor e de zombaria, que busca, depois de vários fracassos, combater a estupidez da humanidade, defender-se da perversidade e desviar-se do rechaçado futuro.

Outro teórico que trata a respeito do tema do riso no referido século é Vladimir Propp, em seu livro *Comicidade e Riso* (1992). Ele analisa a composição do cômico na arte, harmonizando, em uma só expressão - comicidade -, o cômico e a ridicularização, ou seja, a comicidade é entendida como um elemento que suscita o riso e o escárnio. Ademais, ele rompe, definitivamente, com o estudo do riso originado a partir da observação do trágico, do sério ou do sublime. Assim, a essência do pensamento de Propp oferece o entendimento do riso como uma consequência do comportamento do homem em presença de um objeto cômico, que pode ser outro homem ou algum objeto material revelador de uma deformidade humana.

2.3.2. A estruturação intrínseca do riso em Propp

Em seu livro, Propp argumentou sobre a necessidade de uma teoria que abordasse o tema do cômico de maneira a se fundamentar em materiais concretos. Uma das justificativas do autor é a de que o cômico tem que ser observado como uma categoria independente. Desse modo, Propp defende que o cômico deve ser teorizado a partir de uma avaliação crítica de si mesmo. A comicidade tratada como um fato generalizante também é uma preocupação. Ele diz que a especificidade tornará a investigação mais bem articulada e apropriada.

Para a nossa pesquisa, o que nos interessa desse estudo são algumas das possibilidades de riso traçadas, ou melhor, como o homem se torna objeto do riso e em quais circunstâncias.

(...) é possível rir do homem em quase todas as suas manifestações. Exceção feita ao domínio do sofrimento, coisa que Aristóteles já havia notado. Podem ser ridículos o aspecto da pessoa, seu rosto, sua silhueta, seus movimentos. Podem ser cômicos os raciocínios em que a pessoa aparenta pouco senso comum; um campo especial de escárnio é constituído pelo caráter do homem, pelo âmbito de sua vida moral, de suas aspirações, de seus desejos e de seus objetivos. Pode ser ridículo o que o homem diz, como manifestação daquelas características que não eram notadas enquanto ele permanecia calado. Em poucas palavras, tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto do riso. (PROPP, 1992, p. 29).

Desse modo, o autor, primeiramente, recusa o emprego das angústias humanas como motivação para o riso. Posteriormente, ele classifica as maneiras admissíveis de ridicularizar o homem, ou seja, a pessoa tem a possibilidade de ser motivo de riso tendo em vista a sua aparência, o seu corpo, a sua fisionomia e os seus diversos modos de se mover. Estas categorias foram pensadas com base nas características físicas do homem. Por outro

lado, a ridicularização também poderá provir dos propósitos, dos comportamentos, da personalidade e da própria linguagem do homem. Propp destaca que o riso surge, por exemplo, de atitudes incoerentes da pessoa, de pensamentos insólitos, de suas pretensões e excentricidades morais. Assim, basicamente todas as expressões humanas poderão originar a comicidade, naturalmente descartando as misérias que surtirão efeito contrário ao riso, estando voltado mais para o campo da tragédia.

Portanto, conservaremos, em Bergson, algumas categorias do riso que abrangem a situação, a palavra e o caráter dos personagens. Já Propp apresenta uma codificação mais específica e atual do assunto relativo aos aspectos do riso, envolvendo classificações que complementam e ampliam os nossos conhecimentos adquiridos por meio de Bergson. A questão essencial recai em como o texto dramático e o filme *Ópera do malandro* se apresentam como obras que trazem consigo o riso. É a respeito desse tema que será tratado nosso próximo capítulo.

2º Capítulo

Ópera do malandro: as múltiplas faces da carnavalização

1. Linguagem dramática: a carnavalização em cena

1.1. O delegado e o malandro: uma relação subvertida

Na literatura brasileira, conhecemos a importância, por exemplo, dos nomes de alguns personagens. Suas explicações, às vezes, vêm do próprio ser ficcional, como é o caso de *Dom Casmurro*, obra de Machado de Assis. Segundo o protagonista desta obra, o nome Casmurro surgiu no sentido de uma pessoa quieta e que tenta passar por um ser que não é. O “Dom” é irônico, devido à sua maneira de fidalgo. Em outros casos, a crítica, à procura de entender os nomes ficcionais, acaba revelando curiosas descobertas. Em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, a cadela da família se chama Baleia, enquanto os filhos do casal não possuem nomes, apenas recebem as denominações de “menino mais velho” e “menino mais novo” para diferenciá-los. Esses processos inerentes aos nomes dos personagens são características do autor para antropomorfizar a cadela e zoomorfizar os meninos. Dessa forma, entendemos que a atenção voltada ao nome do personagem é fundamental para uma análise de um texto artístico, pois o nome do personagem pode ser entendido como um signo dentro da engrenagem de signos que constitui uma linguagem semiótica.

A escolha das palavras para denominar um indivíduo pode expressar algumas características pertinentes, além disso, possibilita a indicação de meios de interpretações para compreendermos outros personagens que estão ligados diretamente a ele.

O nome da personagem, que vem do texto, pode ser pobre sob o ângulo semântico, servindo apenas para indicar o sexo da personagem (...). Entretanto, o nome também pode ser empregado como meio de vincular uma variedade de significados, como a nacionalidade da personagem (nome estrangeiro), os principais traços de sua personalidade (...). Pode mesmo assumir todo um agrupamento de significados precisos e sombras de significado. (VELTRUSKI, 2006, p. 177).

A pobreza a qual o teórico se refere acontece quando um autor de uma obra denomina seus personagens sem pretensões significativas, esclarecendo apenas ao leitor que se trata de um personagem masculino ou feminino. Como exemplo, podemos supor que em uma obra cujos personagens se chamem José e Maria, inicialmente, haverá uma indicação de

que o primeiro é masculino e a segunda, feminina. Por outro lado, caso uma personagem seja nomeada como Polly Peachum¹, saberemos que não reporta a uma brasileira, indicando, portanto, que a personagem é de origem estrangeira. Neste momento, definimos um perfil feminino e estrangeiro a esta personagem, além de outras características que poderão surgir no decorrer da análise da obra a qual pertence este ser ficcional. Por isso, Veltruski conclui que o nome de um personagem pode conter um aglomerado de significados, capacitando-nos a determinar o seu caráter personalístico de maneira precisa ou dissimulada.

No texto dramático *Ópera do Malandro*, o delegado de polícia se chama Chaves, entretanto, normalmente, ele é conhecido pelo apelido de Tigrão. A princípio, verificamos que o delegado Chaves tem um nome que remete a um instrumento de metal cuja função, ao introduzi-lo em uma fechadura, serve para abrir ou fechar portas e cadeados. Reparemos que a palavra está no plural, sugerindo que o personagem possibilita a entrada, o acesso, a restrição e a proibição em variados contextos, já que muitas chaves abrem e fecham diversos acessos. Isto é, deduzimos que o delegado tem a possibilidade de ser um sujeito ambíguo. Podemos pensar em uma autoridade que dá acesso, por exemplo, às mercadorias ilegais, ou mesmo que restringe outras mercadorias a fim de receber propina. Além disso, o objeto “chave” também é um símbolo de posse e de ordem, uma vez que o sujeito possuidor do material desempenha a função de abrir ou fechar a seu critério. Para Chevalier e Gheerbrant (2012), a chave pode ser interpretada como metáfora do poder e da lei. Ao associarmos o objeto à função do personagem, de delegado de polícia, tomamos consciência da íntima relação entre o material e a profissão, pois o delegado recebe o dever de representar o Estado, seu poder e sua lei.

Por outro lado, Chaves tem o apelido de Tigrão. Este nome faz uma alusão ao felino asiático conhecido por ser um animal caçador e feroz, o tigre. O nome, no grau aumentativo, intensifica as características do personagem, transformando-o em mais perverso, temido e perseguidor que o próprio animal selvagem.

O chefe de polícia é chamado pelo seu nome, Chaves, por quatro personagens na obra dramática: Duran, Vitória, Teresinha e Max. Enquanto que o termo Tigrão é pronunciado por Geni, Barrabás, Dorinha e Max. Duran também reporta à alcunha, mas em uma circunstância singular, quando tenta meter medo ao delegado. Observemos que, sob um ponto de vista geral, o delegado é denominado pelo seu nome apenas por Duran, Vitória e Teresinha. Categorizando os personagens em classes sociais, verificamos que esses três pertencem a uma classe financeiramente superior à de Max. Duran é um cafetão, Vitória é a

¹Peachum é um sobrenome das personagens Célia Peachum e Polly Peachum, da obra *A ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht.

esposa deste e Teresinha, a filha. Por sua vez, Max é um malandro cuja amizade com o delegado surgiu na infância, tendo, por isso, certa liberdade no que se refere ao tratamento. Assim, dos personagens que chamam o delegado de Chaves, Max é o único que destoa. Quando realizamos um levantamento dos personagens que aludem ao policial pelo apelido, verificamos, justamente, que são os marginais, isto é, Geni, que é uma travesti, Barrabás, um dos malandros que trabalha para Max, e Dorinha, uma prostituta.

Estruturando o nosso raciocínio anterior, compreendemos que o nome Chaves é usado pela alta classe e o apelido Tigrão é referido pelos de classe baixa, marginalizados. Max, como já sabemos, trata o delegado das duas maneiras, a depender da situação. Com isso, podemos depreender algumas particularidades: 1) Chaves, nome cujo significado nos referimos anteriormente, concede acesso às pessoas da alta classe, visto que, apesar de ser uma autoridade, tem receio do que elas podem fazer contra ele; 2) O delegado tem o apelido de Tigrão porque age como um tigre contra os marginalizados, por isso é conhecido dessa forma entre os da classe baixa; 3) Como Max se equilibra entre as duas categorias, ele conhece ambos os lados do delegado.

O relacionamento de amizade entre o chefe de polícia e o malandro é proveniente de períodos anteriores, mais especificamente da infância. Esse vínculo se tornou, no decorrer do tempo, conturbado, já que Max incorporou-se à malandragem, vivendo da venda de mercadorias ilegais, enquanto Chaves seguiu o caminho de uma autoridade pública responsável por manter a ordem e cumprir as leis.

Eles se encontram, na obra dramática, em três momentos específicos: no casamento entre Max e Teresinha, em uma das casas de prostituição de Duran e, por fim, na cadeia. Max menciona o nome do delegado de diversas maneiras e, também, com variados objetivos.

No casamento de Max, o apelido “Tigrão” é citado por ele para amedrontar os seus capangas, especialmente Barrabás, que não queria cumprir a sua ordem, isto é, encontrar o vestido de casamento de Teresinha entre as caixas que estavam no esconderijo, local da festividade. Então, quando Barrabás diz que não recebia para procurar o vestido, o protagonista rebate:

Max: (...) Levanta e faz o que eu te digo! E tem mais! Eu não te pago pra fazer biscate de traficante, viu? Aliás, parece que o *Tigrão*, nosso bravo inspetor, tá a fim de desbaratar uma quadrilha aí. E eu soube que você, Barrabás, é quem tá encabeçando a lista do *Tigrão*. (BUARQUE, 1978, p. 51-52, grifos nossos).

Percebemos, inicialmente, que Max menciona o apelido duas vezes para demonstrar proximidade com o delegado e, ao mesmo tempo, intimidar o seu subordinado. Sob o viés do caráter familiar da relação entre o chefe de polícia e o malandro, este informa que está ciente de uma quadrilha prestes a ser dissipada, dando a entender que Barrabás também fazia parte desse grupo. Aliás, essa é uma informação que só quem teria era a polícia, porém Max a utiliza para demonstrar seu prestígio junto ao delegado. Além disso, o malandro ainda acrescenta que Barrabás está no topo da lista de Tigrão. Com isso, podemos inferir que, para se ter acesso a uma série de nomes de criminosos procurados pela polícia e ainda ter ciência de que determinada pessoa encontra-se como prioridade, faz-se necessária uma relação de companheirismo entre ambos. Dessa forma, Max consegue convencer o seu colega de contrabando a procurar o vestido da noiva.

Por outro lado, durante o casamento, o tratamento ao delegado pelo nome “Chaves” somente acontece quando Max se depara pessoalmente com a autoridade e para tratar de assuntos que merecem uma consideração mais prudente. Por exemplo, quando Chaves comunica que a própria irmã havia morrido na gripe espanhola e Max, meio constrangido por tê-la chamado de “galinha”, desculpa-se.

Chaves: Catarina bateu as botas há muito tempo... Foi na gripe espanhola.

Max: Xi, eu não sabia. Pêsame, *Chaves*. Que gafe! (BUARQUE, 1978, p. 64, grifo nosso).

Vemos que, no instante das condolências, Max se refere ao delegado pelo seu nome, demonstrando seriedade ao tratar do assunto que, inicialmente, havia sido aludido como uma brincadeira.

Entretanto, a depreciação não está nessas passagens, mas quando o próprio apelido se torna um rebaixamento ao intitulado. Bakhtin fez referência ao rebaixamento como um componente importante para a população medieval.

O rebaixamento do sofrimento e do medo é um elemento da maior importância no sistema geral dos rebaixamentos da seriedade medieval, impregnada de medo e de sofrimento. (...) O riso deve se desembaraçar a alegre verdade sobre o mundo das capas da mentira sinistra que a mascaram, tecidas pela seriedade que engendra o medo, o sofrimento e a violência. (BAKHTIN, 2008, p. 150).

O rebaixamento, atribuído por Bakhtin, é utilizado com o objetivo de enfrentar o medo, o sofrimento e a violência, isto é, condições que geram debilidades físicas e

psicológicas na sociedade. Dessa maneira, o rebaixamento é usado como uma forma de encarar essas situações por meio do riso, tornando-as desacreditadas, através da diminuição de sua importância e, por conseguinte, destruindo qualquer disfarce gerador de opressão individual ou coletiva.

Propp (1992), por sua vez, defende que a essência do cômico não está, necessariamente, na polarização entre o elevado e o rebaixado. Para ele, essas discordâncias não tornam clara a natureza da comicidade. Assim sendo, para haver o cômico, diferente do que pensa Bakhtin a respeito do rebaixamento carnavalesco, faz-se indispensável a oposição entre o rebaixamento e o sério (não o elevado).

Acerca dos nomes próprios, esse mesmo estudioso afirma que “habitualmente os nomes são apenas um elemento acessório, não o fundamental para o efeito cômico. O instrumento básico é a descrição dos protagonistas, da trama, dos conflitos etc.” (PROPP, 1992, p. 132). Entendemos, assim, que o nome do personagem, por exemplo, deve ser analisado inerentemente ao contexto no qual está inserido para que possamos compreender a comicidade presente na cena. E, por isso, tanto Propp quanto Bakhtin serão os teóricos que nos fornecerão a base para compreendermos o papel dos nomes enquanto signos na obra.

Quando Chaves se dirigia ao casamento de Teresinha, Geni surge, de maneira afobada, para informar, aos presentes, que o delegado estava chegando e que todos deveriam sair para se proteger da possível ameaça. Contudo, na entrada de Chaves, este é recebido por Max pelo nome de “Tigreza²”. O intuito dele era, justamente, rebaixar o chefe de polícia a um nível de intimidade capaz de fornecer tranquilidade às pessoas que se encontravam no local, uma vez que a palavra possui um sentido pejorativo, fazendo referência ao feminino de tigre. Assim, o nome dado ao delegado exprime, além da feminilidade, uma imagem inofensiva, frívola e fútil, proporcionada pelo estabelecimento de uma familiaridade.

Para Propp (1992, p. 67), “chamar uma pessoa com o nome de um animal qualquer é a forma mais difundida de injúria cômica tanto na vida como nas obras literárias”. Então, quando Max chama o delegado de “Tigreza”, ele está equiparando o chefe de polícia a qualquer outro convidado em seu casamento, devido ao rebaixamento, desfazendo, dessa maneira, o medo que pairava no local.

² Interessante notar que, em todas as passagens da obra *Ópera do Malandro*, a palavra “tigreza” é escrita com “eza” e não com “esa”, que seria a grafia correta. Não encontramos, no entanto, uma justificativa para essa opção de escrita.

Em outros três momentos, durante o casamento, o malandro se refere ao delegado como “Tigreza” com o objetivo de acalmá-lo e, ao mesmo tempo, apaziguar a situação. Vejamos:

Chaves: (...) se a boneca quiser mudar de projeto, ainda dá tempo. O papai aqui é viúvo e é doido por uma falsa magra.

Max: Olha aí, continua o mesmo. Ele sempre deu em cima das minhas garotas, Teresinha. Mas essa não, *Tigreza*, essa eu vi primeiro. (BUARQUE, 1978, p. 62, grifo nosso).

Chaves: (...) Olha, Tião, são dois anos que tu não acerta as contas comigo.

Max: Olha aí, a gente nunca se vê. Quando se vê é às pressas, às escuras e é só pra tratar de negócios. Assim eu nem posso saber como vai a família... Mas hoje não, *Tigreza*. (BUARQUE, 1978, p. 65, grifo nosso).

Chaves: Tu tá sabendo que esse teu conviva é o inimigo número dois?

Max: Deixa pra lá, *Tigreza*. Nesta data todo mundo é amigo. (BUARQUE, 1978, p. 71, grifo nosso).

No primeiro fragmento, Chaves é chamado de “senhor” por Teresinha. O delegado, então, sentiu-se ofendido, pensando que, com esse tratamento, Teresinha estava o chamando de velho, tendo como referência a idade de Max. Chaves informou que era mais novo que o malandro e aproveitou a situação para propor a Teresinha que, se tivesse interesse, poderia mudar de noivo. Ironicamente, Chaves utiliza termos infantis ao falar com Teresinha, transparecendo ter uma idade bem mais avançada do que ela. O termo “boneca”, utilizado pelo chefe de polícia, faz referência, unicamente, à beleza física da noiva, assim como ele se autodenomina de “papai”, sendo um redobramento do termo “pai” baseado na linguagem infantil. Além disso, ele a define como uma “falsa magra”, expressão que podemos compreender como uma pessoa que é gorda, porém, por meio de um indumentário, consegue disfarçar o excesso de peso, ou mesmo alguém que come muito, porém não engorda. Então, ao chamá-la de “falsa magra”, Chaves, de certa forma, está evidenciando um fingimento das características da personagem. O noivo, por sua vez, desvia o assunto de forma amena, mas sem deixar de rebaixar o delegado, chamando-o de “Tigreza” novamente.

A segunda citação ocorre quando o delegado faz uma cobrança da dívida não quitada pelo malandro. Aquele avisa que são dois anos sem o pagamento. Notemos que o número dois simboliza uma “oposição, (...) conflito, (...) ameaça latente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 346). Isto é, transparece uma rivalidade entre ambos que não é manifestada por nenhuma das partes, que, a propósito, agem como grandes amigos. Max, mais uma vez, tenta contornar a situação alegando que eles nunca se veem e, por isso, não têm

como realizar a quitação da dívida. Observemos que o “ver” tem o significado de “encontro”, mas também pode ser percebido como se eles não quisessem se enxergar, se entender ou apreender as intenções um do outro. Max acrescenta que os encontros acontecem “às pressas, às escuras e é só pra tratar de negócios”. Assim, como Chaves ameaçou realizar a cobrança da dívida do malandro, este, sutilmente, exterioriza as reuniões clandestinas que visam os negócios escusos. Com isso, Max encerra o assunto dizendo: “hoje não, Tigreza”, afeminando novamente o delegado.

Na última conversa destacada, Chaves observa que Barrabás está no local do casamento e que ele é o “inimigo público” número dois. Primeiramente, deduzimos que o inimigo número um é Max, já que é o chefe do grupo. Como Barrabás é um dos mais importantes do grupo, pois tem a responsabilidade de pegar a mercadoria ilegal que é jogada ao mar, considera-o como o inimigo número dois. Em tal caso, julgando que o conceito de carnavalizar é “subverter a ordem hierárquica e social, é um meio de reflexão crítica e consciente do homem diante do mundo, e de como o mundo o trata, enquanto ser e/ou objeto” (OLIVEIRA; SIMÕES, 2013, p. 35), Max, de certa forma, carnavaliza o pensamento do delegado, realizando um enquadramento lúdico de Barrabás como “amigo”, ao invés de “inimigo”, induzindo Chaves a concluir que, no momento, não há divisão entre “inimigo” e “amigo”, sendo todos iguais. Ainda com o tratamento de “Tigreza”, o malandro busca, novamente, apaziguar a situação criada pelo delegado, que persiste, continuamente, em gerar conflitos.

Em outro momento, posterior ao casamento e com o objetivo de se refugiar, Max vai ao prostíbulo e se depara com as prostitutas, que estavam montando cartazes para realizarem uma passeata ordenada por Duran, a fim de pressionar o delegado a prender Max. Este, surpreso com a situação, tenta convencer as mulheres a não continuarem fazendo os cartazes. Aparentando desilusão, ele argumenta:

Max: Que decepção, Shirley! Será que você não sabe que corrupção é com cê cedilha? Oh, Jussara Pé de Anjo, eu não tinha visto você! Puxa, eu fiquei preocupado com o teu sumiço. Sabe que eu me encontrei num jantar com o *Tigrão* e pedi a ele que se interessasse pelo teu caso? Que bom que ele me atendeu... (BUARQUE, 1978, p. 121, grifo nosso).

Nesta fala, Max se dirige, especificamente, a Jussara Pé de Anjo para demonstrar um suposto cuidado com ela. O malandro, então, argumenta que estava preocupado com o desaparecimento dela. Entretanto, na frase, reparemos que não surge um ponto de exclamação, sinal melódico frasal próprio de um falante que manifesta algum sentimento

diante de uma situação de intranquilidade, como a que ele tenta demonstrar. Além disso, a frase é dita posteriormente à interjeição “puxa”, confirmando a consternação exposta pelo falante. Com isso, deduzimos que a sua inquietação é um fingimento a fim de ludibriar e sensibilizar Jussara perante a situação pela qual o malandro está passando naquele momento. Para reforçar esse ponto de vista, lembremos que o pedido para solucionar o caso de Jussara, detida na delegacia, foi realizado por Duran em conversa com Chaves: “(...) olha, solta a Jussara, tá? No fundo ela é boa moça. Trabalha direitinho, trabalha, tem muito cliente que aprecia o jeitão dela. E ela ainda me dá uma mãozinha como leoa-de-chácara.” (BUARQUE, 1978, p. 27-28). Finalmente, salientamos o termo “Tigrão” utilizado novamente por Max para inibir as pessoas, ou seja, para expor a sua relação de intimidade com o chefe de polícia, reforçada pelo jantar fictício, e para dar ênfase à bravura da autoridade em reprimir os marginalizados, como as prostitutas.

Contudo, quando Max estava quase convencendo as prostitutas a desistirem da manifestação, entram Vitória, Chaves e os policiais. O delegado, para colocar ordem no local, dispara um tiro no chão. Max, percebendo o ocorrido, diz:

Max: Que é isso? Faroeste? Empresta aqui (*Pega o revólver de Chaves e o examina*) Ah, eu logo vi. Isto é uma raridade, Roy Rogers, quer vender? Um colt! Mas, vem cá, é com esta peça que a polícia carioca pretende proteger a sociedade? Não, Tigreza, assim você me deixa encabulado...

Vitória: Tira o revólver dele, tira!

Max: Pode ficar com o trabuco, minha senhora. Olha aqui, Chaves, eu tenho um presentinho pra você... (*Tira uma pistola do bolso do paletó*)

Vitória: Eu atiro! Eu atiro! Cadê o gatilho?

Max: Está é uma mauser, inspetor. Cuidado que é automática. (BUARQUE, 1978, p. 125, grifos do autor).

Observando a primeira fala de Max, percebemos que ele emprega mais uma vez a palavra “Tigreza” para se referir ao delegado. Porém, nesse momento há uma singularidade, Max não tem como finalidade rebaixar o chefe de polícia, mas desmoralizar a “polícia carioca” tendo o delegado como seu representante. Propp (1992) denomina este procedimento de “ridicularização das profissões”, através da exposição da atividade não apenas de uma pessoa, mas da organização por completo. No caso específico, Max ridiculariza a segurança pública do Rio de Janeiro ao perceber que a polícia porta armas antigas, como um *colt* que, muito provavelmente, foi fabricado no século XIX. Outra ridicularização à profissão é a referência ao ator americano que participava de filmes de Faroeste, Roy Rogers. Assim, o que se ridiculariza é o instrumento empregado pela polícia para proteger a sociedade carioca. Como Chaves faz parte dessa instituição policial, ele se torna alvo também do escárnio de

Max e, mais intensamente, quando incorporado à expressão “Tigreza”, assume um caráter frágil e arcaico.

Por outro lado, ocorre uma mudança gradativa na forma de tratamento de Max referente ao delegado. No primeiro trecho, o malandro chama o chefe de polícia de “Tigreza”; posteriormente, nomeia-o de Chaves; e, por fim, de inspetor. Como Max tem ciência de que a situação não está favorável a si, ele procura despistar o delegado, concentrando-se no assunto da arma. Porém, mesmo com esse propósito, Max modifica o tratamento à autoridade. Uma vez que o termo “Tigreza”, como já vimos, pode ter uma denotação pejorativa, ele altera a denominação para o nome próprio Chaves, proporcionando, dessa maneira, certo afastamento íntimo, mais respeitoso. O objetivo de Max, no entanto, é a prática de um ato de suborno, oferecendo um revólver melhor ao delegado. Para isso, ele, ao entregar o revólver, chama o policial de “inspetor”, já excluindo qualquer relação pessoal, visto que faz referência ao cargo da pessoa, sem nenhum tipo de ridicularização. Evidentemente, a sua intenção é tornar a ação séria para que o delegado não se sinta ofendido com a oferta.

Assim, verificamos, no texto dramático, como a comicidade está materializada através do signo do nome do personagem Chaves, mais especificamente nas várias formas de alcunhas recebidas. Em muitos casos, vimos ocasionar a ridicularização ou mesmo revelar alguns traços constrangedores de quem as possui. No texto, também percebemos como o nome Tigreza era utilizado de maneira pejorativa com o intuito de rebaixar o delegado. Entretanto, não é apenas por meio dos signos dos nomes que compreenderemos a carnavalização. Elas se revelam, da mesma forma, a partir de outros signos, como, por exemplo, através das falas entre os próprios personagens.

1.2. A desordem no diálogo dramático

Um dos diversos meios de comunicação ocorre mediante a palavra. Através dela, por exemplo, uma pessoa pode se fazer compreender perante um interlocutor. Dessa forma, havendo uma interação entre duas ou mais pessoas, sucederá uma conversa, um diálogo.

O estudo de Bakhtin sobre o diálogo é um dos mais relevantes. Ele estuda o diálogo em um campo mais amplo do que apenas a relação entre o locutor e o interlocutor, abrangendo o que está ao redor, isto é, o meio social. Além disso, ele valoriza o código, que no caso específico é a palavra. Para o teórico russo,

toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede *de* alguém, como pelo fato de que se dirige *para* alguém. Ela constitui justamente *o produto da interação do locutor e do ouvinte*. Toda palavra serve de expressão a *um* em relação ao *outro*. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor. (BAKHTIN, 2010, p. 117, grifos do autor).

O argumento bakhtiniano recai sobre a importância fundamental da palavra na comunicação. O processo que a fala atravessa quando parte de alguém e quando chega ao outro é vista por Bakhtin como um resultado dialógico. Ademais, no momento em que o ouvinte passa a ser locutor, haverá uma clara inversão, pois, no mesmo instante, o locutor será o ouvinte.

Por meio do diálogo, conseguimos fazer com que nos entendam, assim como somos capazes de entendermos o outro. Em alguns casos, acontecerão ruídos nas comunicações, ou seja, dificuldades ou perdas da comunicação ou em parte dela, ocasionando o desentendimento, a confusão e até o cômico.

Na arte, o processo de conhecimento da comunicação tem a mesma lógica, seja entre o artista e o leitor, seja entre personagens. Tratando especificamente do texto dramático, o diálogo é o alicerce da obra, uma vez que esta é constituída através daquele. Kowzan, a respeito do entendimento da palavra, explica que

consideramos os signos da palavra sob a acepção linguística. Trata-se das palavras pronunciadas pelos autores durante a apresentação. (...) A análise semiológica da palavra pode situar-se em diferentes níveis: não somente ao semântico (...) mas ao nível fonológico, sintático, prosódico, etc. (KOWZAN, 2006, p. 103-104).

Kowzan ensina que o colóquio é um privilégio da palavra, particularmente da manifestação oral enunciada pelos atores no momento da representação. No texto dramático, deve-se, portanto, atentar para a palavra escrita constituída como um discurso do personagem. Além disso, o estudioso esclarece que o método voltado para a compreensão semiológica do diálogo ocorre em variadas categorias, dentre elas: a semântica (o sentido das palavras), a fonológica (o estudo do som, da voz), a sintática (referente à sintaxe, ou melhor, à constituição da sentença), a prosódica (a análise da acentuação e duração dos sons, os tons), etc.

Desse modo, torna-se viável o entendimento de como proceder em uma análise do texto dramático. Ocorrências específicas, no entanto, serão descritas em rubricas para dar a possibilidade de compreensão ao leitor a respeito de existências de alterações nos níveis das palavras. Ingarden (2006, p. 151) reforça esse entendimento a respeito das palavras ao afirmar que, no teatro, “as palavras pronunciadas pelas personagens formam o texto principal da peça de teatro enquanto as indicações para a direção dadas pelo autor formam o texto secundário”. Ou seja, o monólogo e o colóquio entre os personagens são o cerne da análise, enquanto que as notas, rubricas e orientações estruturam a peça teatral de uma maneira complementar.

Ainda sobre o vocábulo no teatro, Bogatyrev revela as várias faces produzidas pela fala e que devem ser examinadas minuciosamente em um contexto teatral.

O falar cotidiano é um sistema de numerosos signos distintos. Quem fala, manifesta, pelo que diz, seu estado de espírito; mas, simultaneamente, seu discurso (suas expressões dialetais, sua gíria, seu vocabulário, etc.) é o signo do seu nível cultural e social. Todos esses signos são utilizados, pelo dramaturgo e pelo ator, como um meio de exprimir a inserção da personagem representada numa nação ou classe social. Assim, utilizamos muitas vezes um vocabulário e um tom especiais, para designar um homem de tal ou qual classe, ou uma pronúncia, termos, formas e construções diferentes da linguagem comum, para indicar um estrangeiro. Um determinado ritmo de elocução – algumas vezes mesmo um vocábulo específico – designa um velho. Em certos casos, a função dominante do discurso dramático de uma personagem não é o próprio conteúdo do discurso, mas os signos linguísticos que caracterizam a nacionalidade, a classe, etc., daquele que fala. (BOGATYREV, 1978, p. 239).

Nesta perspectiva, Bogatyrev concentra-se nos sentidos manifestados através da fala, envolvendo o humor, o pensamento e a disposição de quem fala concomitantemente ao seu lugar cultural e social. Ele ainda expõe que, por meio do discurso, é possível perceber algumas outras características do personagem-falante: a sua classe social, a sua nacionalidade e a sua idade. Assim, o diálogo representado pelos personagens, a maneira de falar e o que se diz são elementos essenciais para a compreensão da personalidade de um ser.

Portanto, como o nosso propósito, nesse momento, é o de analisar a presença da carnavalização nos diálogos entre os personagens em *Ópera do Malandro*, no texto dramático de Chico Buarque, verificaremos as finalidades, condutas e relações que se revelam, repentinamente, em um colóquio cômico.

Na obra dramática, Duran recebe em seu escritório, localizado em sua própria residência, quatro prostitutas que trabalham para ele. Elas chegam para informar que o cabaré foi lesado por policiais a convite dos amigos de Max. Devido ao estrago, o cafetão decide

descontar o prejuízo no salário das “funcionárias”. Entretanto, revoltadas com essa decisão, elas reclamam dos altos descontos anteriores e aproveitam o momento para se queixarem, também, dos acessórios fornecidos. Nesse instante, Vitória, defendendo o marido, diz:

Vitória: Essa é boa! A culpa é do Duran, se vocês não têm sex appeal? Querem que ele vá rebolar por vocês? O meu marido trabalha pra vocês dia e noite, sentado nessa escrivaninha. É um trabalho intelectual! O homem tá se ardendo em hemorroidas e vocês ainda acham pouco? Tenham dó. Não tão vendo que o meu marido é um psicopata?

Duran: Psicopata não, Vitória! Tecnocrata. Eu trabalho com gráficos e estatísticas. Aqui tá tudo calculado e computado. Agora, o que há de imponderável é o elemento humano. Se vocês falham, atrapalham todas as minhas contas. Vocês são artistas ou não? Pra trabalhar comigo, só grandes artistas. Grandes malabaristas! Grandes contorcionistas! E, principalmente, grandes ilusionistas! (BUARQUE, 1978, p. 95).

Vitória busca proteger o marido contra as funcionárias. Para isso, usa o argumento de que ele, apesar de não trabalhar nos mesmos locais que elas, fica o dia todo na mesa realizando o seu ofício. Segundo Vitória, este ocorre por métodos intelectuais. Vejamos que o intelecto abrange a inteligência, a mente e o espírito. Portanto, Vitória remete a um cargo elevado e superior. Por outro lado, como consequência, Duran padece de uma forte hemorroida. Essa patologia é provocada por um aumento de volume da veia que está localizada no ânus. A carnavalização, nessa passagem, acontece, justamente, pelo fato do trabalho elevado de Duran ter como efeito uma doença que alude ao baixo corporal. Bakhtin (2008), sobre o aspecto corporal no contexto da carnavalização, assegura que o elevado é simbolizado pela cabeça, ao passo que os órgãos genitais, o ânus e o ventre representam o baixo. Somos capazes, então, de relacionar a “cabeça” ao intelecto afirmado pela personagem e a hemorroida ao “baixo corporal”.

Propp destaca algumas categorias que demonstram a comicidade presente na fala de Vitória. Esta, ao tentar fazer com que Duran fosse levado a sério pelas funcionárias, termina por ridicularizar o próprio trabalho do marido. Ao pôr em ridículo a profissão de Duran, surge o objeto cômico. As atividades ridicularizadas são representadas “apenas do ponto de vista de suas manifestações exteriores, privando-se de sentido com isso o seu conteúdo” (PROPP, 1992, p. 79). Entendemos que o cômico acontece porque Vitória não remete exatamente à relevância do exercício intelectual, mas a um aspecto físico que não pertence à essência do ofício. Além disso, outro traço que se reporta ao cômico é o exagero dado pela personagem à situação relativa ao corpo de Duran, uma vez que trabalhar sentado não causa hemorroidas. “A hipérbole é ridícula somente quando ressalta as características

negativas e não as positivas” (PROPP, 1992, p. 90). O exagero produzido por Vitória se dá em um suposto aspecto negativo do trabalho de Duran e, por isso, torna-se motivo de zombaria. As hemorroidas não são ridículas, mas a causa negativa do aparecimento delas. Portanto, a patologia é um exagero que ridiculariza o trabalho mental de Duran através de um defeito físico. Mais uma vez, fundamentado no formalista russo, fortificamos nosso argumento sobre o objeto cômico, visto que “o exagero é cômico apenas quando desnuda um defeito” (PROPP, 1992, p. 88).

Em outro momento dessa mesma fala, Vitória continua defendendo o marido e o denomina de “psicopata”. Logo em seguida, Duran corrige a esposa. Ele diz que é um tecnocrata e não um psicopata. A comicidade é ocasionada, justamente, por essa confusão de Vitória. Ela provoca um malapropismo. Este termo refere-se, normalmente, a um emprego involuntário de uma palavra sonoramente ou graficamente parecida com outra, mas que no contexto provoca um resultado cômico por expressar um sentido diferente do que era pretendido. O termo surgiu a partir da personagem Senhora Malaprop, da comédia *The Rivals* (1775), escrita por Richard Brinsley Sheridan. Esta personagem elaborava frases substituindo, involuntariamente, algumas palavras, por isso, o conceito de malapropismo. Outro personagem do gênero dramático que também costumava realizar confusões entre as palavras é Dogberry, da obra *Muito barulho por nada* (1598), de Shakespeare. Em uma das cenas, Dogberry profere o julgamento de Borracho da seguinte maneira: “Ó Vilão! Por causa disso vais ser condenado à redenção eterna”. Ou seja, ao invés de condenar Borracho à “perdição eterna”, Dogberry troca a palavra por “redenção”, produzindo o cômico no espectador. No caso da obra *Ópera do malandro*, Vitória queria ter dito “tecnocrata”, porém exprimiu “psicopata”, que possui um sufixo sonoro semelhante. Entretanto, um psicopata é uma pessoa possuidora de um sério distúrbio mental. Essa doença provoca no enfermo alguns comportamentos excêntricos, como o de ser antissocial e alheio aos códigos morais, além de ser incapaz de se relacionar com o outro, devido, principalmente, à maneira egocêntrica de agir. Assim, Vitória, mesmo sem intenção, revela alguns traços da personalidade de Duran, mostrando que ele não se comove com as dificuldades enfrentadas pelas prostitutas e que só se importa com o próprio lucro gerado por meios ilícitos, ou seja, age sem nenhuma moral, através da exploração sexual feminina e da agiotagem praticada contra o delegado de polícia.

Apesar da tentativa de defesa, Duran se autodenomina tecnocrata, uma pessoa que procura resolver problemas de maneira técnica e racional, não considerando aspectos humanos e sociais. Contudo, de certa forma, há uma ligação tênue entre a definição de psicopata e de tecnocrata. Os dois, por exemplo, não se importam com as características

sociais. Portanto, mesmo Duran corrigindo o termo expresso por Vitória, é revelada uma ambiguidade nas qualidades morais do cafetão.

A ideia de egocentrismo intensifica-se quando Duran afirma trabalhar com “gráficos e estatísticas”, além de que é “imponderável” o componente humano. Ou seja, o cálculo realizado por Duran envolve dados econômicos e números, mas exclui todo o aspecto humano. Contraditoriamente, ele admite que se este aspecto não funciona, prejudica o cômputo.

Por fim, ele provoca as funcionárias, inserindo-as à categoria de “artistas”. Nesta circunstância, artistas referem-se às prostitutas, ou melhor, Duran diz que trabalha com prostitutas habilidosas no ofício. Estas habilidades são: malabarismo, contorcionismo e ilusionismo. Deparamo-nos com a descrição das exigências de Duran quanto às habilidades necessárias para exercer as atividades em seu cabaré. O cômico, neste contexto, surge devido à descrição ocorrer em sua apresentação externa, ou seja, a qualidade das mulheres não remete ao âmago. Propp, a respeito da ridicularização das profissões, constata que

a tarefa de representar uma atividade qualquer do ponto de vista cômico ou satírico é mais fácil se essa mesma atividade em si não requer uma tensão mental especial, e toda a atenção se dirige apenas às suas formas exteriores (...). Nos casos em que a atividade tem por base apenas o aspecto físico, ela não pode ser privada de sentido por conta de seu conteúdo. A atenção concentrada no processo da atividade leva, nesses casos, à descrição da extraordinária técnica e do excepcional virtuosismo em sua execução. (PROPP, 1992, p. 79-80).

Primeiramente, para haver uma zombaria da profissão, destacam-se os aspectos externos desta, pois se voltarmos para uma descrição que exija um esforço mental, dificultará o entendimento acerca da comicidade e da sátira. Por seu turno, como o destaque acontece em sua forma física, a realização técnica da atividade deve ser representada grandiosamente.

Ao pensarmos na descrição feita por Duran, percebemos o jocoso na metáfora da atividade da prostituição, uma vez que as prostitutas terão que ser malabaristas, contorcionistas e ilusionistas. Assim, deverão, inicialmente, resolver as situações difíceis que venham a surgir, sem omitir-se de alegrar as pessoas por meio de “movimentos de corpo”, isto é, do sexo; o contorcionismo remete à execução de posições diferentes e insólitas a ser realizadas pelas prostitutas, visto que “tem que estar sempre criando um novo apelo que desperte o sexo exausto da humanidade” (BUARQUE, 1978, p. 32); e, por fim, devem iludir os clientes a pensarem que possuem tais habilidades e formosuras para que eles regressem.

Desse modo, a metáfora também se torna um recurso cômico. Quando os personagens nomeiam, desordenadamente, objetos, pessoas ou atividades, equivocando-se com as palavras, eles estarão sujeitos a serem motivos de risos por causa desses erros. Além disso, trocadilhos ou inabilidades em explicar determinadas características ou fatos também se tornarão objetos de riso.

A carnavalização possibilita a apresentação não apenas por meio das palavras, como visto anteriormente, mas, da mesma forma, por imagens. É o caso da cena do casamento entre Max e Teresinha que ocorre no esconderijo daquele, onde é oferecido um banquete aos convidados, compostos pelos capangas, por Chaves e pelo Juiz cerimonial. As imagens de banquete “estão indissolúvelmente ligadas às festas, aos atos cômicos, à imagem grotesca do corpo (...). O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco” (BAKHTIN, 2008, p. 245). A refeição festiva fornecida pelo malandro não pode ser excluída, portanto, da relação com o cômico e com o corpo. Assim sendo, Max, com o intuito de agradar a Teresinha, oferece uma aparente elegância culinária, constituída por comidas e bebidas caras e, algumas, típicas de países estrangeiros. Entretanto, devido à ignorância dos convidados, o diálogo, sucedido durante a refeição, torna-se cômico. Segundo Propp (1992, p. 119), “a língua não é cômica por si só mas porque reflete alguns traços da vida espiritual de quem fala, a imperfeição de seu raciocínio”. O julgamento defeituoso revela o caráter do falante e, por consequência, leva ao cômico. Teresinha, oferecendo-se para servir ao delegado, escuta como resposta:

Chaves: Quero um bocado daquele pudim de morango.

(...)

Teresinha: Onde é que tem pudim de morango, Max?

Max: Pudim de morango?

Chaves: Aquele lá do canto, cor-de-rosa-caceta.

Teresinha: Ah, o salmão. (BUARQUE, 1978, p. 73).

O efeito cômico envolve o salmão, que possui uma cor rosada. Chaves, por meio de imagens comparativas, tenta explicar a Teresinha o que deseja comer. Uma das imagens referida por Chaves é a “cor-de-rosa-caceta”, ou seja, a cor rosada do pênis. Essa grosseria feita pelo delegado para aludir ao salmão revela um comportamento elementar de uma linguagem não oficial. Bakhtin (2008) defende que a grosseria é uma maneira de recusar as convenções linguísticas e que ela ocorre, na maior parte das vezes, com referências topográficas ao baixo terrestre ou corporal. Todavia, Teresinha apenas compreende o pedido de Chaves quando este se utiliza dessa imagem corporal.

Mais adiante, há, na mesa, outra confusão relacionada ao mau entendimento vocabular:

General: E essa meleca, que é isso?
 Geni: É caviar, quadrúpede.
 Phillip: Eu bem que desconfiava que a Lúcia era epilética.
 Ben: Epilética, não. Piromaníaca.
 Geni: Cala a boca. (BUARQUE, 1978, p. 74).

Antes de servirem a refeição, Max e Chaves conversavam sobre Lúcia, filha do delegado, e este comunicou que ela está com uma doença chamada cleptomania, ou seja, que ela rouba, devido à enfermidade, artigos sem valor. Daí, durante o banquete, surge a conversa acima citada. Entretanto, ocorre uma confusão quanto à denominação da doença de Lúcia e estes equívocos possuem caracteres cômicos.

Bergson (1983) classifica como uma das situações concernente à comicidade, as interferências das séries. Estas séries são sequências ininterruptas sucedidas em uma curta duração. Assim sendo, uma interferência se traduz em uma quebra da continuidade dessa série, provocando uma distorção na comunicação entre os personagens e, conseqüentemente, dando origem a um diálogo cômico.

A sequência do texto dramático tem início a partir de uma dúvida do General, que se refere ao caviar como uma “meleca”. O caviar é um alimento derivado da ova do esturjão, um peixe. Ao denominá-lo de meleca, o General transforma o caviar, que é uma iguaria de luxo, em uma comida de má qualidade. Após informar que se trata de caviar, Geni o insulta de “quadrúpede”, isto é, um ser ignorante e de mau gosto. Em razão dessa ofensa, Geni principia toda uma confusão cômica gerada em torno do vício de Lúcia, pois Phillip e Ben indagam sobre a denominação do distúrbio e distorcem o nome da doença da filha do delegado. Phillip diz que suspeitava que Lúcia era doente, mas ele fala em “epilepsia”. Esta moléstia apresenta-se por perda da consciência seguida de várias convulsões intermitentes. Ben, por seu turno, afirma que ela é “piromaníaca”, ao invés de “epiléptica”. A piromania é um problema mental através do qual um sujeito provoca incêndios por diversão ou apenas para aliviar alguma tensão. Desse modo, além de uma sonoridade semelhante, por causa do sufixo “-ia” nas palavras “cleptomania”, “epilepsia” e “piromania”, as suas relações semânticas podem suscitar algumas interpretações. Com exceção da epilepsia, as outras doenças são vícios, ou melhor, hábitos de fazer, obter ou produzir algo para gerar um conforto em si mesmo. Por isso, a correção que Ben faz de Phillip é bastante significativa, uma vez que a epilepsia seria entendida como uma doença causadora da perda da consciência, enquanto

que as outras duas são manifestações psicopatológicas diferentes daquela. Não obstante a distinção conceitual, a cleptomania e a piromania são euforias ocasionadas por um sentimento de bem-estar a partir de um costume peculiar, isto é, são vícios causadores de prazer. A diferença é que, no primeiro, o prazer é originado pelo roubo e, no segundo, pelo fogo. Esses dois vícios revelam características específicas de Lúcia, visto que o radical “clepto-” também pode significar “dissimular”, enquanto que “piro-” tem o sentido de fogo. Entendendo que a dissimulação é uma omissão e que o fogo pode ter o sentido simbólico da paixão, temos a possibilidade de concluir que Lúcia é descrita - com base na junção entre a obsessão informada pelo delegado e a interferência da conversa - como uma pessoa que esconde a sua paixão. A evidência desse fato ocorre, exatamente, no desconhecimento de Chaves quanto ao relacionamento entre Lúcia e Max, como foi relatado por Ben: “[Max] Casou com uma e mandou convite para o pai da outra” (BUARQUE, 1978, p. 74).

Portanto, após apresentarmos uma análise das falas dos personagens em *Ópera do malandro* sob a ótica da carnavalização, analisaremos, em seguida, de que forma a carnavalização está caracterizada através do vestuário dos personagens do drama. Ressaltamos que, apesar da aparente separação gerada ao estudar os signos por tópicos, não estamos, definitivamente, desconstruindo o diálogo existente em meio aos diferentes signos, mas, a partir da observação de suas organizações, almejamos, posteriormente, enxergar a constituição de uma unidade na pesquisa.

1.3. O vestuário carnavalesco das prostitutas

As aparências exteriores são um dos sistemas semióticos que também examinaremos com o objetivo de verificar como ocorre a comicidade em *Ópera do Malandro*. Nessa ocasião, o cômico poderá se tornar perceptível através dos aspectos externos aos personagens, como o penteado, a maquiagem e as vestimentas.

O aspecto exterior do personagem, no que diz respeito à sua vestimenta, também é percebido como signo e produz, naturalmente, variados significados. Em muitas circunstâncias, a identificação da idade, do sexo e da nacionalidade poderá ser realizada por meio da aparência exterior do sujeito. Fischer-Lichte (1999, p. 140, tradução nossa), ao estudar sobre os aspectos dos atores no contexto teatral, enuncia que “a forma como uma pessoa cuida de sua aparência, ou seja, se maquia, penteia e veste, indica aos outros a forma como ela valoriza a si mesma e deseja ser valorizada pelos outros”. Assim, pensando em um personagem que está na residência de um soberano, como, por exemplo, o próprio rei,

atentaremos às vestes nobres e, possivelmente, ao uso da coroa, demonstrando toda a soberania que paira sobre sua pessoa. Por outro lado, ao observarmos um personagem desprovido de capital, poderemos constatar uma vestimenta singela. Portanto,

a aparência externa atua como um signo cujo significado deve ser descrito como uma identidade. Já que cada uma das formas distintas de cuidar de sua aparência é capaz de esboçar uma imagem diferente. Uma pessoa pode, em situações distintas, dar a entender outra coisa segundo a sua aparência. A aparência externa é uma aparência do indivíduo, uma ideia que dá uma perspectiva determinada dele mesmo e se refere ao todo da pessoa, ainda que sem chegar a sê-lo. (FISCHER-LICHTER, 1999, p. 140-141, tradução nossa).

Então, o signo do vestuário pode revelar a identidade de um personagem mediante os signos que estão à mostra, possibilitando a compreensão do seu significado. A estudiosa ressalta, contudo, que o aspecto extrínseco do personagem é capaz, também, de manifestar uma identidade contrária à sua verdadeira característica, ou seja, como um disfarce. Esta visão é possível a partir de um segundo personagem, pois é este que não será capaz de identificar o primeiro; assim como pode acontecer pelo espectador, que decodificará o personagem a partir do vestuário e, posteriormente, perceberá que se trata de um disfarce. Da mesma forma é possível pensar que um indivíduo, mesmo querendo demonstrar uma singular aparência, não será enquadrado, necessariamente, no modelo inicialmente desejado.

Em *Ópera do Malandro*, uma das perspectivas da carnavalização é evidenciada através dos vestuários utilizados pelas prostitutas durante o trabalho. As suas roupas e os acessórios são cedidos por Duran. Entretanto, como ele não compra material novo para as prostitutas - uma vez que, quando uma é despedida, as outras aproveitam as roupas deixadas -, em muitas ocasiões, elas se queixam da obsolescência dos vestuários sob o argumento de que não são mais atraentes:

Shirley: Há muito tempo que esses acessórios tão uma merda, com o perdão da palavra. O meu peito de borracha tá mais caído que o original. Assim fica difícil atrair freguês! (BUARQUE, 1978, p. 95).

Os acessórios deveriam ser itens complementares às vestimentas das funcionárias de Duran, visto que servem para incrementar as aparências delas. Contudo, sucede que as prostitutas selecionadas pelo cafetão não possuem a graciosidade necessária para atrair clientes, sendo, assim, dependem dos acessórios ofertados para conseguirem seduzir um maior número de interessados. Nesse contexto, os adornos não são compreendidos como

meros apetrechos, mas fazem parte da própria vestimenta, ou podemos pensar, também, de sua compleição física, por isso elas reivindicam melhorias. Kowzan (2006, p. 110) expressa que “todo elemento do vestuário pode tornar-se acessório, desde que tenha um papel particular, independente das funções semiológicas da vestimenta”. Por outro lado, cada acessório também pode ter a sua funcionalidade, mas não são confundidos com a vestimenta, apesar de permanecerem numa zona limítrofe. Quando a personagem diz que os acessórios estão uma “merda”, ela afirma, por meio de uma linguagem chula reveladora do próprio caráter, que os adornos não estão mais sendo úteis. Desse modo, constatamos que uma das aptidões das prostitutas está em seus acessórios, que são fundamentais aos seus disfarces.

Dentre o rol de reclamações das prostitutas, Shirley atenta para o “peito de borracha”, que está pior do que o natural. O signo do peito pode remeter à feminilidade sem a qual não poderá ser objeto de desejo. Além disso, o peito também está relacionado à dignidade, ao valor e à coragem para enfrentar dificuldades. Daí, podemos pensar que, por se tratar de um peito artificial, todos os princípios citados são falsos. Para Chevalier e Gheerbrant (2012), o peito simboliza a proteção que pode ser entendida como um favorecimento, ou seja, o seio realça qualitativamente a mulher. Por outro lado, para esses mesmos estudiosos, despojar-se do peito apresenta um aspecto humilhante. Por essa razão, a reclamação de Shirley põe em evidência a sua condição vexatória.

Apesar de, até agora, explorarmos a cena sob um ponto de vista que desperta aversão, o riso também se faz presente. A comicidade está justamente no comentário mordaz de Shirley em relação ao objeto: o peito de borracha deveria ser mais elevado do que o natural (aliás, esse é o propósito de se usar o peito artificial), porém ocorre o contrário. Assim, a prostituta rebaixa o sublime, ou o que seria digno de admiração, ao ridicularizar o peito artificial. “O disforme é o oposto do sublime. Nada que seja sublime pode ser ridículo, ridícula é a transgressão disso” (PROPP, 1992, p. 59). Com isso, a comicidade torna-se evidente quando Shirley transgride o acessório. Ela deforma o elevado, para que, por meio do desrespeito ao objeto, haja a ridicularização.

A prostituta Dóris também faz uma reclamação a Duran. Ela explica que passou por uma situação constrangedora por causa de um acessório, uma bunda artificial. Dóris faz referência a uma circunstância em que estava sendo paquerada por um fazendeiro e, quando foi agradar ao olhar, resolveu “dar uma requebrada mais violenta, em diagonal. Sabe o que aconteceu? O bundão foi parar no Largo da Lapa! (*Tira a bunda artificial e joga sobre Duran*). Pode ficar com a tua bunda!” (BUARQUE, 1978, p. 96-98, grifos do autor).

O acessório, nesse caso, torna-se bastante significativo, uma vez que o “bundão” tem o sentido pejorativo de um objeto hiperbólico, isto é, extravagante para quem o usa, propiciando uma imagem ridícula da personagem. Dóris utiliza essa característica para depreciar o acessório fornecido por Duran. Além disso, o fracasso na tentativa de agradar o fazendeiro é o motivador da comicidade. Propp faz referência à comicidade nessas pequenas coisas do dia a dia, ou seja, ele observa que nas circunstâncias mais triviais poderá haver comicidade devido a algum infortúnio:

Será cômico um revés nas coisas miúdas do dia a dia do homem, provocado por circunstâncias igualmente banais (...); o revés, provocado por circunstâncias externas, revela nesses casos a mesquinhez de intenções, a mediocridade da pessoa e possui um caráter de punição merecida. A comicidade é reforçada, se esse malogro acontece brusca e inesperadamente para os protagonistas, ou para os espectadores e leitores. (PROPP, 1992, p. 94).

No cotidiano poderão ocorrer diversos fatos simples que levarão o indivíduo a uma posição adversa. Porém, a comicidade surgirá quando o contexto for, também, trivial. É o caso de Dóris, que ia comprar cigarros, como é de costume, e se depara com um fazendeiro. Então, quando volta ao prostíbulo e tenta chamar a atenção do homem que a olhava, provoca um revés ao requebrar e ver a sua bunda artificial ir para longe, originando uma cena cômica devido à mediocridade do material utilizado. Ao se referir a uma situação externa ao indivíduo, ou seja, independente da vontade dele, manifestará a futilidade da pessoa e de seus propósitos, sendo assim, vista como um justo castigo. Além disso, caso a adversidade tenha sucedida de maneira rápida e fortuita, a carnavalização se torna mais intensa e robusta.

Outro fato interessante, nessa cena, é que Dóris tenta conquistar o fazendeiro paulista por meio do requebrado de sua bunda, que - mesmo sendo considerada uma parte corporal que denotaria o ápice da sedução - tem a possibilidade de ser interpretada como uma região de baixa qualidade e sem importância, pois a bunda fica localizada em um local inferior no corpo humano, lembrando o que Bakhtin (2008) chama de “baixo corporal”. Segundo o teórico, a referência ao “baixo corporal” é feita com o intuito de rebaixar, mas também para renovar. A bunda de Dóris faz parte do “baixo corporal”, porém, como já nos referimos, o seu objetivo é elevar o poder de sedução. Assim, através de um instrumento desqualificado, como é o caso de uma bunda artificial, a prostituta busca fazer crescer as suas qualidades de sedução.

Portanto, o vestuário é um signo propício à comicidade e por se tratar, nos casos em análise, de acessórios utilizados por uma classe marginalizada, aqueles, da mesma forma, possuem aspectos marginais, pois não são adornos ideais para mulheres que valorizam a estética corporal, já que elas almejam ter essas aparências físicas naturais. Assim, a futilidade dos vestuários revela o aspecto cômico por trazer à tona circunstâncias inesperadas e banais.

Desse modo, a carnavalização se apresentou na obra *Ópera do Malandro* por meio da apreciação dos nomes dos personagens, dos diálogos e dos vestuários. Todavia, apesar de destacarmos os sistemas semióticos mencionados anteriormente, não poderíamos desconsiderar, em nossa análise, os demais sistemas que atuaram concomitantemente, dado que se tornaria inviável qualquer tipo de interpretação.

Primeiramente, com relação ao sistema semiótico formado pelos nomes dos personagens, analisamos as denominações que são atribuídas ao delegado Chaves. Para isso, verificamos como as variadas alcunhas, dadas a ele, puderam chegar a uma constituição cômica. Tendo como referência a linguagem dramática, observamos que o chefe de polícia era conhecido pelo apelido de Tigrão, remetendo a um indivíduo autoritário e cruel. Percebemos, ainda, que Chaves se utiliza do poder para aceitar ou recusar procedimentos em prol de seu interesse. Vimos, também, que Max chama o delegado de “Tigreza” com o intuito de rebaixá-lo e, em muitas situações, acalmá-lo.

Destacamos o diálogo para analisar a estruturação da carnavalização entre os personagens. Inicialmente, atentamos a dois momentos do texto dramático: o primeiro sucedeu na fala de Vitória e de Duran e o segundo, na conversa ocorrida durante o casamento entre Teresinha e Max. Naquela situação, ao se confundir, Vitória adjetiva o marido utilizando um termo o qual não era a sua intenção. Esse termo, provocador da comicidade, desmascara alguns traços de Duran. Na outra circunstância, as comidades são observadas através dos diálogos entre os convidados do casamento - mais especificamente por Chaves, que não sabia o nome das comidas - e durante uma breve discussão entre Phillip e Ben sobre a doença de Lúcia.

Por último, discorreremos sobre as variadas formas de carnavalização presente nos vestuários das prostitutas. Para isso, levamos em consideração, além dos trajes, alguns acessórios que, ao comporem os vestuários, também eram observados como tais. No texto, analisamos os acessórios utilizados pelas prostitutas, que tinham o objetivo de atrair clientes. Entretanto, os adornos não estavam à altura dos que elas planejavam, isto é, o cômico se fazia presente porque os acessórios - ao invés de atingir o seu fim, que era o de embelezar as mulheres - causavam vergonha, muitas vezes ocasionada em lugares públicos.

A peculiaridade carnavalesca também pode ser apreendida na adaptação realizada por Ruy Guerra. O nome do delegado de polícia, Tigrão, será um signo que analisaremos com o objetivo de verificar como se dá o rebaixamento através de uma certa diferença de nível no que diz respeito às denominações fornecidas a ele.

2. A adaptação fílmica: planos carnavalizados

2.1. De Tigrão a Fifi: o rebaixamento do delegado

Na linguagem cinematográfica, vários sistemas de signos são observados, como o vestuário, a iluminação e o cenário. Todos são vistos de forma simultânea e, por isso, não devem ser ignorados em sua integralidade. Entretanto, alguns signos se destacam dentre os outros. Por exemplo, em uma determinada cena, a roupa do personagem pode se destacar mais que o cenário; ou a maneira como ele fala, a sua pronúncia, pode sobressair mais que o vestuário, o cenário e a iluminação. Assim, apesar de termos conhecimento da importância do conjunto de signos, não há como desprezar alguns momentos peculiares em que se distinguem determinados signos.

No filme *Ópera do Malandro*, de Ruy Guerra, o nome do delegado é um dos signos que se destaca. Considerando a relação de amizade entre os personagens Max e Tigrão, o tratamento de familiaridade que um faculta ao outro se torna confuso, visto que um deles é malandro e o outro é delegado. Sob a perspectiva do mundo oficial, o primeiro deveria se portar de modo respeitoso perante o segundo.

Tendo em vista que o personagem do delegado não tem um nome próprio, ele é conhecido, da mesma forma, pelo cargo que exerce. Essa informação já se torna bastante significativa se pensarmos que a falta de um nome próprio caracteriza alguém ordinário e sem importância. Entretanto, o seu posto encobre a lacuna. Na maioria das vezes, os personagens se referem a ele como Tigrão ou delegado. Porém, ele também é denominado de xerife por Max. Seguindo a mesma lógica do texto dramático, a representação do policial é verificada como um ser feroz e corajoso. Inclusive, ele utiliza um chicote como instrumento de trabalho, o que reforça essas ideias de bravura e autoritarismo. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 233), o chicote é um “símbolo do poder judiciário e de seu direito de infligir castigos”. Como a polícia é uma corporação que pertence ao poder judiciário, a imagem de Tigrão está relacionada a esse poder e, por isso, carrega o instrumento-símbolo. O chicote também demonstra autoridade, estando em condições, inclusive, de aplicar repreensões. Apesar de o

chicote ser um signo de poder, ele tem uma relação com o flagelo. Pensando nisso, o instrumento tem a possibilidade de apresentar outros significados, como algo que incomoda, causa punição ou angústia.

Não obstante o delegado ser uma figura detentora de poder, o processo, em um momento específico, se inverte. O malandro, que é um ser marginal, torna-se um indivíduo forte e vingador, enquanto que o chefe de polícia se transforma em um sujeito dócil e humilhado.

Os dois têm em comum uma relação com uma prostituta chamada Margot. Max, após entrar em discórdia com o delegado, propõe uma fuga a Margot. Ao aceitar a proposta, ambos põem em execução o plano. Entretanto, quando eles estão passando por um terreno, a caminho de buscar as malas, são flagrados pelo delegado, que os ameaça.

Inicialmente, verificamos que a cena em que o malandro e a prostituta entram no terreno tem, na abertura, serpentinas (figura 1), isto é, fitas finas de papel, longas e com muitas cores, usadas, especialmente, no carnaval. Conjecturamos, a partir da presença das serpentinas, que o espaço foi ou é utilizado para realizações de festas. Como Margot e Max atravessam as serpentinas e se deparam com Tigrão, julgamos que ocorre uma passagem de um lado anterior para o outro lado do muro. Considerando a inversão de valores que há entre Max e Tigrão, nesta cena, supomos que a passagem remete à mudança para um espaço em que acontecem festas carnavalescas e, a partir disto, os personagens vivenciarão com mais autonomia e individualidade. Outro elemento presente na cena e que reforça o argumento de passagem de um espaço hierarquizado para um livre de hierarquias é o próprio muro onde as serpentinas estão penduradas. Ele pode ser interpretado como um divisor de áreas. Como exemplos dessa funcionalidade, citamos o muro das lamentações, que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2012), ficou convencionalmente conhecido como um lugar de separação. O muro de Berlim também tem um significado de separação, visto que foi construído para dividir a Alemanha em oriental e ocidental. No caso da cena fílmica, ele separa o “mundo cotidiano” do “mundo insólito” ou “mundo carnavalesco”.



Figura 1

Quando Margot e Max atravessam o muro com serpentinas, Tigrão surpreende os dois. Este personagem se encontra em uma parte mais elevada que, aparentemente, é uma área central semelhante a um picadeiro. No momento em que o delegado ofende o casal, Max sobe nesse espaço e, agora, passa a denominar o policial de “Fifi”. O malandro relata as disputas que já tiveram e as derrotas que Tigrão sofreu. Bakhtin (2013, p. 198) diz que “os símbolos do jogo sempre foram parte do sistema metafórico dos símbolos carnavalescos”. Assim, transpostos o mundo dos jogos, desafios e disputas, eles estão, consequentemente, voltados para a representação do carnaval. Dentre os jogos ocorridos entre ambos, o malandro menciona o futebol, a bicicleta e um concurso de punheta. É sobre esse último jogo que Max se detém em mais detalhes. Pelos gestos, simulando uma masturbação, e ao dizer que Tigrão possuía um pênis pequeno, percebemos a ofensa ao delegado como um objetivo a ser alcançado pelo malandro. Esta ofensa espalhafatosa e ridícula é realizada por meio de gestos com o fim de parodiar uma masturbação feita pelo delegado durante a infância. Propp (1992, p. 84) afirma que “é possível, a rigor, parodiar tudo: os movimentos e as ações de uma pessoa, seus gestos, o andar, a mímica, a fala, os hábitos de sua profissão e o jargão profissional”. Dessa forma, Max procura ridicularizar o delegado ao revelar um comportamento humilhante e expor o ínfimo comprimento do órgão genital deste. Observemos, da mesma forma, que Max faz referência a uma região topograficamente baixa do corpo humano, ou seja, ao órgão

genital do delegado que, por sua vez, pode ser entendido como símbolo da masculinidade. No entanto, a virilidade da autoridade é rebaixada, visto que o malandro sinaliza que o pênis do delegado é de um tamanho reduzido.

Após essa afronta, Max inicia uma disputa com moedas. Este jogo é constituído por, no mínimo, dois jogadores que arremessam suas moedas, de mesmo valor e de uma em uma, em um alvo, que é um buraco. A pessoa que acertar a moeda no buraco ganha todas as outras que estão caídas no chão. Caso ninguém acerte, sai vitorioso aquele que conseguiu jogar a moeda mais perto do buraco. Na região nordestina do país, em partidas de bola de gude, que são bem semelhantes às de moedas, quando a pessoa acerta no buraco, diz-se que “embirocou”. Segundo Bakhtin (2013, p. 198), “o clima do jogo é um clima de mudanças bruscas e rápidas do destino, de ascensões e quedas instantâneas, vale dizer, de entronizações-destronamento”. Assim, o ambiente carnavalizado é mais uma vez reforçado por meio do jogo. Max, portanto, envolve Tigrão nesse espaço com o intuito de destroná-lo. Antes de iniciar a disputa, Max conta a história de como “Fifi” se tornou “Tigrão”, ou seja, de como, até aquele momento, o delegado era um “Tigrão”, poderoso e respeitado: “Fifi foi para a academia, ficou forte, matou um milhão. Fifi virou Tigrão” (GUERRA, 1985, 1h:35min:35s). Observemos, então, que Max constrói a imagem de um homem intocável. A palavra “academia” refere-se tanto ao local em que se realiza a atividade de musculação, como ao ensino superior e, também, à academia de polícia que transformou Tigrão em um delegado. Desse modo, Tigrão adquiriu força em dois sentidos: física e socialmente. Por outro lado, ao ter essa força por inteiro, o delegado “matou um milhão”, isto é, assassinou muitas pessoas para se manter forte, tornando-se Tigrão. Outra referência à força do delegado se dá através da arma que ele porta, diferentemente do malandro, que está carregando moedas. A denominação “Fifi” chama a atenção e será a motivação da ridicularização, uma vez que, ao designá-lo desse modo, Max demonstra, inicialmente, que o delegado não se apresentava em condições de exercer a função de autoridade policial e, para isso, precisou converter-se em Tigrão.

Ao iniciar o jogo, Max realiza dois lances de moedas a um cano exposto no local. Nas duas tentativas, o malandro acerta. O número dois tem a possibilidade de simbolizar o conflito e o combate, comunicando “um antagonismo que de latente se torna manifesto; uma rivalidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 346). Dessa forma, a provocação de Max acontece no sentido de mostrar ao delegado que foi iniciado um enfrentamento entre ambos. O delegado, por sua vez, não atinge o alvo ao arremessar a moeda, sendo, assim, derrotado.

Porém, não se conformando com o fracasso, Tigrão entra em um combate de capoeira contra Max. Notemos, primeiramente, que a capoeira é uma arte marcial principiada no Brasil pelos escravos africanos. Mas, por outro lado, ela tem o significado de brigão ou baderneiro e, diacronicamente, referia-se aos negros que ficavam escondidos em vegetações para assaltar viajantes. Desse modo, entendemos a capoeira como uma batalha típica dos socialmente marginalizados e, portanto, um chefe de polícia não está inserido nesse contexto. Ademais, enquanto o jogo de moedas pode ser pensado como uma atividade em que se arremessa uma peça de metal ao alto, o jogo de capoeira ocorre por baixo, dado que é uma arte marcial realizada no chão. Assim entendendo, Max domina os dois níveis, o alto e o baixo. Em outras palavras, a disputa encontra-se favorável ao malandro. Ressaltamos, ainda, que o “malandro” era denominado de “capoeira”, no século XIX, por ocasionar agitações públicas em combates ocorridos nas ruas, além de portar navalhas e facas. E é justamente o que acontece na luta entre Max e Tigrão. O malandro vence a disputa, retira uma navalha e rasga as roupas do delegado, fazendo, por fim, um corte no lado esquerdo do rosto deste.

Para Fischer-Lichte (1999), a roupa simboliza a relação social na qual o indivíduo está inserido. No momento em que Max rasga as vestes de Tigrão, simbolicamente compreendemos que o malandro está rompendo o vínculo social característico do delegado, ou melhor, o malandro estaria descaracterizando o chefe de polícia, que tinha como traço fundamental representar a lei perante a sociedade e que, agora, rompe com esse caráter, deixando-o sem capacidade de representatividade. O rosto, por sua vez, simboliza a aparência e, em seu sentido figurado, a coragem. Quando o malandro fere o rosto do delegado, está ferindo a dignidade deste, o seu aspecto físico e moral, dilacerando toda a sua força, poder e valentia. Por isso, diante da vitória, Max obriga Tigrão a sair do local rastejando-se e, então, enxota-o, dizendo: “Agora some daqui Fifi! Some daqui, vai! Vai! Seu bunda-mole! Some daqui, Fifi! Vai! Nem desta vez tu conseguiu ganhar, hem xerife? Hem xerife? Some daqui, Fifi! Xerife de merda! Vai! Some daqui, Fifi! Some!” (GUERRA, 1985, 1h:37min:52s).

Max não se contenta em apenas ganhar a batalha, necessita expulsar o delegado de forma humilhante. Ao chamá-lo de “bunda-mole”, percebe-se claramente a expressão no sentido pejorativo de covarde, assim como ao denominá-lo de “xerife de merda”. Na América do Norte, “xerife” é um título concedido a um funcionário imbuído de autoridade e é uma posição policial de grande importância para o cumprimento da lei. Contudo, Max fala, ironicamente, que é um xerife de merda, isto é, insignificante. O adjetivo merda remete ao baixo corporal, um excremento. Tigrão, portanto, é qualificado como um funcionário que

possui um cargo elevado, porém que não inspira respeito. O insulto, feito pelo malandro, lembra os dizeres de Bakhtin sobre a excentricidade e o contato familiar.

O comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava totalmente na vida extracarnavalesca, razão pela qual se tornam excêntricos e inoportunos do ponto de vista da lógica do cotidiano não carnavalesco. A *excentricidade* é uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca, organicamente relacionada com a categoria do contato familiar. (BAKHTIN, 2013, p. 140, grifo do autor).

Se observarmos que Tigrão é um delegado de polícia e é desmoralizado por um malandro, isto é, por uma pessoa inerentemente marginalizada, verificaremos que há uma familiaridade entre as partes, principalmente quando recordamos que são amigos de infância. Todavia, no atual momento em que se passa a cena, trata-se de um representante da lei e de um personagem-típico gatuno. Existe, assim, uma quebra com a vida extracarnavalesca, uma singularidade, uma excentricidade, que ocorre por um tempo determinado, tornando-os iguais, sem nenhuma posição hierárquica discriminativa.

Percebe-se, também, uma oposição na expressão “xerife de merda”, que sugere um pensamento carnavalizado: um antagonismo “sério-cômico”. A palavra “xerife” é um signo de autoridade, de cumpridor da lei; já o vocábulo “merda” se torna, dessa forma, o signo da ridicularização, por rebaixar o que inicialmente era superior. É a “ridicularização do supremo” (BAKHTIN, 2013, p. 145). Além disso, esse rebaixamento acontece através de um insulto que remete ao baixo corporal, visto que “merda” obtém o sentido de excremento, mas, no caso específico, inferimos que Max adjetiva Tigrão como uma autoridade insignificante, desprezível e corrupta.

O malandro, após vencer a batalha contra o policial, nomeia-o de “Fifi”. Tigrão sai da cena engatinhando e com as calças rasgadas, como um animal inofensivo. A expressão de Max, portanto, tem o intuito de rebaixar mais uma vez o delegado. “Fifi”, neste contexto, corresponde a um animal dominado, podendo fazer referência a uma gata, pois o próprio ato de engatinhar sugere que pensemos dessa forma. Logo, há uma inversão de papéis, pois Max adquire uma posição elevada, de caçador e guerreiro, enquanto que Tigrão é rebaixado, tornando-se a caça e o covarde.

Portanto, a expressão “Fifi” degradou moralmente e fisicamente o chefe de polícia, uma vez que ele sai de cena engatinhando e com as calças rasgadas. Nesse contexto, percebemos, principalmente através do signo do nome, que o malandro exerceu o seu poder, à

medida que o delegado foi rebaixado. Isto somente acontece em um ambiente carnavalizado, onde existe a possibilidade do marginalizado se elevar e do representante da lei e do Estado ser rebaixado, ou seja, os papéis estabelecidos se invertem.

Além do rebaixamento, a carnavalização pode ser constituída através da ambivalência presente no diálogo. No próximo ponto, estudaremos, no filme, a existência dessa ambivalência produzida por meio da conversa entre os personagens em um estádio de futebol.

2.2. Uma ambivalência dialógica: a plurissignificação no futebol

No tocante ao diálogo direto entre os personagens, característica inerente à linguagem cinematográfica, verificaremos os constantes signos que surgirão durante essa interação. Além disso, o cenário, o vestuário, a montagem e as mudanças de planos produzem, da mesma forma, signos relevantes para a interpretação de um filme, uma vez que constituem a própria linguagem do cinema.

Com relação ao uso específico da palavra no cinema, Lótman (1978, p. 69) expõe o seu pensamento de que “(...) a palavra não é um elemento facultativo, suplementar da narrativa cinematográfica, mas um elemento obrigatório desta”. Dessa maneira, não podemos desprezar a palavra inserida na tela de cinema, observando como a significação se revelará a partir do conjunto estruturado pela sonoridade (fala, música, ruído) e pela imagem (ambiente, vestuário, acessórios).

O diálogo que evidenciaremos no filme de Ruy Guerra acontece em um jogo de futebol onde Max comparece com o objetivo de chamar a atenção de Ludmila, filha de Otto Strudell, que se encontra nas arquibancadas.

No estádio, Ludmila está acompanhada de Fiorella, funcionária que trabalha na casa de Strudell. Max, ao chegar, recebe instruções de Geni sobre o formato do corpo de Ludmila. No entanto, o malandro, que se veste como marinheiro para simular alguma importância, acredita que a filha de Otto é Fiorella e senta ao lado desta.

A princípio, verificamos que o jogo de futebol é disputado entre os times Fluminense e América, e que Fiorella é torcedora do time tricolor (o Fluminense), uma vez que ela está vestida com uma das cores do clube, o verde. Já Ludmila veste uma roupa branca e possui um pirulito na boca. O branco, no caso específico, não representa, em sua totalidade, nenhum dos times em campo. O pirulito, por outro lado, demonstra certa infantilidade, jovialidade ou mesmo ingenuidade de quem o desfruta, ao mesmo tempo em que representa,

simbolicamente, um pênis, revelando uma ambivalência no comportamento de Ludmila. Max, ao querer se aproximar de Fiorella, achando ser a filha de Otto, oferece doces, mostrando-se simpático e agradável.

Todavia, as circunstâncias cômicas acontecem quando o malandro tenta demonstrar conhecimento a respeito de futebol, dando origem a uma confusão:

Max: Mas é um craque. Fenomenal. O maior *center-forward* do mundo, sem dúvida. Só podia ser Heleno. Dá-lhe Heleno!
 Torcedor 1: Que Heleno!? Não é Heleno, homem.
 Max: Cadê o Heleno?
 Torcedor 1: Tá no Botafogo.
 Max: Perdão. Qual é o *metiê*?
 Torcedor 2: Fluminense e América.
 Ludmila: Heleno! Vai, Heleno!
 Max: Não é Heleno, senhorita. É, dá-lhe América.
 Ludmila: Viva a América!
 Torcedor 3: América aqui não! América aqui não!
 Torcedor 2: Não está vendo a tribuna social? Aqui é Fluminense.
 Max: Aqui é fascismo? E a liberdade de expressão? É América, sim. Deus salve a América.
 Torcedor 3: Cala a boca, aí. Seu capadócio. (GUERRA, 1985, 39m55s).

O malandro procura se agregar à torcida do Fluminense, elogiando um atleta do time chamado Heleno, que atuou até o ano de 1939, passando a jogar pelo Botafogo a partir do ano seguinte. Entretanto, Max não sabia a fisionomia de Heleno e elogiou um jogador equivocadamente. Sendo, assim, reprimido, pela primeira vez, por um dos torcedores.

Depois que recebe a informação de que Heleno está no Botafogo, Max pergunta quais os times que estão jogando, obtendo como resposta: Fluminense e América. Neste momento, Ludmila, não ouvindo a explicação, vocifera o nome de Heleno. Mas é logo corrigida por Max, dizendo que é “dá-lhe América”. Ludmila, então, grita: “Viva a América”; e há uma segunda repressão contra eles, uma vez que estavam na arquibancada da torcida do Fluminense. Essa segunda repressão é bastante significativa, pois faz referência à semântica produzida pelos nomes dos dois times em relação ao contexto da época, que passava pela Segunda Guerra Mundial. Os estadunidenses poderiam ser representados pelo time do América, enquanto que o Fluminense simbolizava a Itália, ou seja, o regime fascista, devido à igualdade entre as cores das bandeiras: vermelha, branca e verde. Dessa forma, há uma confusão entre os torcedores quando Ludmila grita “viva a América”, dado que ela, por não entender de futebol e nem torcer por nenhum time, exalta o continente americano, ou melhor, os Estados Unidos da América, enquanto que os torcedores, convergidos para o jogo,

entendem que ela está manifestando sua predileção pelo time do América. Por isso, um dos torcedores reclama: “América aqui não”; e o outro diz: “Aqui é Fluminense”.

Max, inclinado ao entendimento de Ludmila, exalta-se e mistura a representação real dos times de futebol com a representação figurada por ele. Assim, ele questiona: “É fascismo? E a liberdade de expressão?”. O malandro compara o regime fascista italiano com a repressão que está sofrendo naquele momento, pois, como já dissemos, o torcedor do Fluminense estaria desempenhando o fascismo, que era regrado de autoritarismo. Por fim, Max declara “Deus salve a América”. Esta expressão tem como referência uma canção muito tocada, cantada e exaltada no período da Segunda Guerra Mundial, sendo considerada como um hino não oficial dos Estados Unidos. Ao ouvir essa manifestação, um dos torcedores acaba chamando Max de “capadocio”, isto é, um ser ignorante. Essa ofensa também tem o sentido de “malandro”, “trapaceiro” e “impostor”, as verdadeiras características de Max.

Observemos que o malandro sofreu três repressões: a primeira aconteceu quando ele falou o nome do jogador Heleno; a segunda, quando pediu para Ludmila se expressar com exaltação à América; e o terceiro momento ocorre quando Max louva a América. Pensando com fundamento em Bergson (1983), esse procedimento é semelhante a um boneco de mola, que a todo instante é estendido e comprimido. O estudioso diz que a referência a este objeto alude à infância, gerando circunstâncias cômicas que, no caso da cena específica, acontece através do diálogo entre Max e os torcedores, havendo uma “certa ideia que se exprima, se reprima, uma vez mais se exprima, certo fluxo de falas que se arremesse, que se detenha e recomece sempre. Teremos de novo a visão de uma força que se obstina e de outra resistência que a combate” (BERGSON, 1983, p. 38). Contudo, ele defende que a repetição da mola em si não provoca o riso, mas “*numa repetição cômica de expressões, há em geral dois termos em confronto: um sentimento comprimido que se distende como uma mola, e uma ideia que se diverte em comprimir de novo o sentimento*” (BERGSON, 1983, p. 39, grifos do autor). Dessa forma, não é apenas o fato de existir uma determinada circunstância que lembra uma mola, mas de haver também um propósito que é exprimido e reprimido constantemente. Na cena do jogo de futebol, a mola funciona nas três passagens em que Max se entusiasma com o jogo e com o nome “América”. O cômico, conseqüentemente, torna-se visível nas repetidas vezes em que o malandro procura exprimir um sentimento de exaltação e é reprimido por algum torcedor devido à confusão que demonstra, primeiramente, em relação ao jogador Heleno e, posteriormente, ao termo “América”.

Portanto, apesar da valorização da imagem no cinema, não se deve desprender-se da palavra. Esta é um dos elementos que compõe o conjunto da linguagem cinematográfica e

que, por isso, necessita ser examinada juntamente à imagem. Vimos, na cena em análise, que o malandro causa uma confusão entre as partes presentes na arquibancada devido à plurissignificação da língua. O cômico, dessa maneira, encontra-se na conduta sofrida pelo malandro de estar repetidas vezes sendo reprimido em virtude das confusões expressas por ele, do mesmo modo que a um boneco de molas, como referido por Bergson. Para Max, o nome “América” possui um sentido além do time de futebol que estava em campo. Enquanto que para os demais torcedores, que eram do Fluminense, o nome não ultrapassava o sentido futebolístico.

Assim, todos os componentes presentes na linguagem cinematográfica devem ter igual importância. Um dos elementos que estudamos no texto dramático foi o vestuário visto como revelador de signos nas prostitutas. No filme *Ópera do malandro*, observaremos estes signos do vestuário materializados e transfigurados em uma personagem específica chamada Fichinha.

2.3. A transformação de Fichinha através dos signos do vestuário

A elevação de um personagem poderá ocorrer de variadas maneiras. Na cena em que analisaremos, a personagem Fichinha passa por um processo de transformação em sua aparência. Esta mudança tem como objetivo deixar a prostituta com um aspecto agradável e chamativo para que possa trabalhar como uma das funcionárias de Strudell. Cabe também ressaltar a presença da carnavalização por meio de objetos ridicularizados. Neste caso, a própria personagem é o objeto da comicidade, uma vez que é ela quem sofrerá a mudança em sua aparência.

Considerando, ainda, que a paródia é um tipo de comicidade ligada às qualidades externas ocasionadas na vida social, pensaremos nas variadas maneiras que uma pessoa tenta imitar o comportamento de outra, mas que não geram o resultado esperado e acabam tornando-se ridículas. Da mesma forma, é possível imitar um determinado jeito de vestir baseado em uma profissão, por exemplo, parodiando aspectos de um médico. Propp (1992, p. 85) exemplifica que “a imitação dos movimentos graciosos de uma amazona de circo por um palhaço sempre provoca o riso: há toda a aparência de elegância e de graciosidade, mas a elegância em si não há, o que existe é o contrário disso, a falta de desenvoltura”. Entendemos, a partir do exemplo citado, que o riso é manifestado devido a uma imitação que não teve o resultado esperado. No caso específico, a tentativa de reproduzir o requinte e a graciosidade de uma amazona de circo resultou em uma ausência de habilidade e afinidade.

Fundamentando-se nessa ideia, desenvolveremos uma análise a partir da observação da desenvoltura de Fichinha, no filme *Ópera do Malandro*, e dos signos do vestuário apresentados durante a transformação de uma pessoa totalmente desprovida de cuidados para uma prostituta travestida profissionalmente.

No filme em análise, o personagem Strudell recebe, constantemente, mulheres marginalizadas, muitas vezes por indicação do próprio chefe de polícia. Em uma das apreensões deste, está Fichinha, uma mulher que veio do Nordeste e que foi presa por engano, confundida com uma comunista. Após ser solta, Tigrão aconselha Fichinha a procurar Strudell. Ao chegar a casa deste, ela é recebida com muita desconfiança, pois aparentemente não era boa para o serviço, uma vez que se encontrava com uma configuração degradante. O alemão, não querendo desconsiderar uma possível funcionária para os seus negócios, faz uma entrevista com Fichinha, perguntando o seu nome, de onde veio e se, em determinado momento, adquiriu doenças. Ao pedir para ela dar uma volta, a cena muda e Fichinha surge em uma área central destacada (Figura 2), rodeada pelas outras funcionárias que, formando um círculo, cantam e dançam. Essa roda, formada pelas prostitutas em volta de Fichinha, pode ter o sentido, segundo Chevalier e Gheerbrant (2012), de mudança, reinício e renovação. Assim, ela estaria participando de um ritual de iniciação a uma “prostituição profissional”, dado que já se considerava puta. Percebemos, a princípio, que se trata de um rito profano, típico de um contexto carnalizado. “O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação” (BAKHTIN, 2008, p. 6). Considerando que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2012), há uma conexão entre esse entendimento de carnaval com o de rito, inferimos tratar-se de um rito carnavalesco.



Figura 2

A área central, na qual Fichinha se encontra, é um espaço semelhante a um picadeiro, já que é uma área circular, situada no centro, parecida com o que tem nos circos, sendo que em menor tamanho. Neste local ocorre uma transformação da personagem. Ela recebe um novo penteado, uma nova maquiagem, nova roupa e alguns acessórios. É nesse conjunto de elementos que encontramos o objeto cômico, a própria Fichinha travestida. Vejamos que a linguagem carnavalesca

caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo (‘a roda’), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como uma paródia da vida ordinária, como um ‘mundo ao revés’. (BAKHTIN, 2008, p. 10).

Dessa forma, Fichinha é introduzida em uma segunda vida, transpondo da sua existência medíocre para uma considerada elevada por meio do travestimento realizado pelas funcionárias de Strudell. Ela assume uma superioridade construída pelo avesso à vida comum, somente adquirindo essa posição, portanto, por pertencer ao mundo carnavalesco.



Figura 3

Ela obtém, na sequência, seios postiços, uma peruca loira, um vestido colorido, mudança na maquiagem, colar, brinco, pulseiras e uma bolsa vermelha (Figura 3). Por se tratar de uma iniciação ao mundo da prostituição, entendemos os seios postiços como referência ao âmagô, mas é um íntimo falso e artificial, já que uma prostituta não deve ter uma relação estreita de amizade com os seus clientes. A peruca loira remete ao extravagante e ao dissimulado, por ser um cabelo falso e bastante alto. Propp afirma que “para criar caracteres cômicos é necessário certo *exagero*” (PROPP, 1992, p. 134, grifo do autor). O exagero, então, que está se formando em torno de Fichinha, transforma a imagem dela em cômica. Logo, ela se converte no objeto cômico. Com base em Chevalier e Gheerbrant (2012), a cor da peruca serve para destacar, visto que o amarelo é a cor que mais se sobressai dentre as outras. A bolsa vermelha, por sua vez, é um acessório que tem a possibilidade de ser interpretada como um signo que faz referência ao prostíbulo. A bolsa remete ao pagamento e o vermelho à antiga lâmpada das casas de tolerância, isto é, a bolsa vermelha pode significar um convite à prostituição mediante pagamento. O ato de rodar a bolsa também é um signo de oferecimento à prostituição. A respeito do vestido colorido, há uma peculiaridade. Ele é composto por variadas cores que nos lembram a tenda de um circo, o universo circense. O circo utiliza lonas coloridas quando chega a uma cidade para atrair o público, chamando a atenção pelas cores e para avisar que haverá espetáculos, além de, ter como função,

demonstrar toda a alegria inerente ao interior da lona. Um ponto em comum entre o circo e o cabaré é que são considerados espetáculos de variedades.

O espetáculo circense em si constituía-se como uma produção que encarnava a própria ideia dos espetáculos de variedades, entre eles o cabaré em todas as suas propostas e transformações vivenciados em vários períodos históricos (SILVA, 2010, p. 19).

Nestes espetáculos estão inclusos a dança, a música, as cenas cômicas, o teatro, etc. O cabaré também tinha essa noção de multiplicidade de apresentações artísticas, em que a maioria das exibições era as mesmas do circo. Com o tempo, o termo cabaré tomou outro sentido. No Nordeste “é comum toldos serem armados, como circos itinerantes, mas que seus espetáculos se resumem a exibições de mulheres fazendo *striptease*, por exemplo” (SILVA, 2010, p. 6). O cabaré, por isso, passou a ser intrínseco aos outros termos hoje conhecidos referentes à prostituição, como: bordel, prostíbulo, casa de tolerância, puteiro, etc. Assim, a partir dos elementos expostos por Fichinha, compreendemos que ela está em um processo de iniciação à prostituição e que a constituição de sua imagem passa a ter afinidades com as mulheres que estão ao seu redor.

Dessa forma, percebemos a comicidade presente nessa cena a partir da ideia de exagero e de extravagância na transformação de Fichinha. Estas características tornaram a personagem um objeto cômico. Além disso, essa mudança, que Bakhtin denomina de renovação, ocorreu por meios excêntricos e mediante um ritual profano, revelando ser, além de cômico, um objeto carnalizado, onde uma personagem tipicamente rebaixada é elevada através de uma transformação em si mesma.

Portanto, nessas seções, observamos a manifestação da carnavalização em *Ópera do Malandro* em suas diversas formas: pelas denominações concedidas ao delegado, pelo diálogo e pelos signos do vestuário.

O riso, no primeiro momento, é provocado pelo malandro e com o propósito de rebaixar o delegado, humilhando-o. Percebemos, também, que ao rebaixar o policial, Max pretendeu desnivelar a disparidade que existia entre ambos, transfigurando aquele em uma pessoa inofensiva.

Por outro lado, analisamos a cena em que Max encontra Ludmila pela primeira vez, no estádio de futebol. Aqui, a comicidade se dá por meio da falta de conhecimento que Max tem a respeito de futebol. Primeiro, ele elogia um jogador que não está em campo; segundo, ele se manifesta torcendo pelo time do América, mas estava sentado junto aos

torcedores do Fluminense e acaba sendo reprimido, ficando inconformado e chamando-os de fascistas; e, por fim, Max exalta um país, os Estados Unidos da América, ao confundir o time que estava jogando, chamado América, com a citada nação.

Dentre os aspectos exteriores, a carnavalização esteve revelada mediante o ritual transitado por Fichinha, que deixou de ser uma puta e se transformou em uma “prostituta profissional”.

Dando prosseguimento, no próximo capítulo analisaremos a figura do malandro a partir de uma diferente perspectiva. Verificaremos como os demais personagens das obras constroem a imagem do protagonista Max, o malandro, observando as qualificações designadas a ele e ao espaço carnavalesco no qual ele está inserido.

3º Capítulo

Max Overseas: o malandro carnavalizado

A figura do malandro, no contexto brasileiro, foi amplamente produzida na literatura nacional e, conseqüentemente, propagada na sociedade. O malandro, dessa forma, constituiu-se como arquétipo de um indivíduo que não gosta de trabalhar e que adquire o seu sustento através de ardilosas fraudes, sempre em busca da próxima pessoa a quem vai trapacear. Enfim, o malandro se tornou sinônimo de um ser vagabundo, marginal e sagaz.

A nossa crítica literária é uma comprovação dessa estruturação imagética habitual destinada ao malandro. Antonio Candido, em seu artigo *Dialética da malandragem* (1993), é uma das referências no tema da malandragem. Neste estudo, o crítico analisa a obra *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, à luz do que ele denomina de “dialética da malandragem”. Esta é constituída a partir do conjunto de relações entre os personagens que, por sua vez, é concatenada em uma sociedade circundada de princípios voltados, ao mesmo tempo, para a ordem e a desordem.

Outro exemplo de estudo da figura do malandro, agora mais específico aos *corpora* objetos do nosso trabalho, é a dissertação de Odília Carreirão Ortiga, intitulada *Artes, manhas e artimanhas do malandro na literatura dramática brasileira* (astúcia, sedução & criminalidade em *O noviço* e *Ópera do malandro*) – 2006. Ela analisa o tema da malandragem no texto *Ópera do malandro*. Uma das observações pertinentes na obra é a respeito de Max, um personagem que vive à margem da sociedade, como um idealizador de sua ascensão social e econômica. Ortiga principia o seu estudo da peça a partir da ideia de dois artifícios utilizados pelo malandro para alcançar o seu objetivo: 1) Por meio do casamento com Teresinha, pois esta é filha de Duran que, por sua vez, exercia grande influência dentre os marginais; 2) Através da legalização de sua empresa, que comercializa produtos ilícitos, em sociedade com a esposa Teresinha. Percebemos que o propósito central deste trabalho é, justamente, analisar o típico casamento por interesse e a maneira utilizada por Max e Teresinha para legalizar as suas mercadorias anteriormente contrabandeadas.

Outra linguagem que aborda, constantemente, a imagem do malandro é a música. As canções brasileiras, principalmente o samba, em muitas ocasiões, tiveram em suas composições a temática do malandro. Inclusive o texto *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, contém canções que abordam o tema da malandragem. Na análise realizada por Marcos Hidemi de Lima, em um artigo intitulado *Malandros de antanho e malandros de*

gravata e capital, ele seleciona três canções pertencentes à obra: *O Malandro*, *Homenagem ao Malandro* e *O Malandro Nº 2*. Com base nisto, o estudioso as analisa sob uma perspectiva social e política com o objetivo de entender a representação da malandragem. Por fim, ele chega à conclusão que o malandro convive em meio a um conflito de identidade, visto que o personagem anseia por desconstruir a sua própria imagem de um ser marginal. Por sua vez, as três canções mostram, exatamente, a figura de um malandro sem recursos e marginalizado, além de ser culpado por qualquer desequilíbrio que possa afetar o sistema econômico e financeiro da sociedade.

Portanto, diferentemente dos estudos antes citados, analisaremos a constituição da imagem do personagem Sebastião Pinto, o Max Overseas, no texto dramático *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, e no filme homônimo, de Ruy Guerra, sob a perspectiva carnavalesca presente nas relações entre os personagens. Dessa maneira, para estruturarmos a imagem de Max, partiremos da percepção do outro, ou seja, de como os outros personagens enxergam o malandro Max Overseas; visão que será compreendida e consolidada a partir das adjetivações e alusões direcionadas ao protagonista. Ademais, como não podemos anular o espaço no qual Max está inserido, teremos como princípio para o entendimento desse contexto a ideia de carnavalização, definida por Bakhtin, e de carnaval, postulada por Matta. Ciente de que os textos devem ser estudados como espaços semióticos, constituídos por linguagens manifestadas através dos sistemas de signos, objetivamos alcançar, como resultado, a estruturação de uma representação de Max sob o ponto de vista carnavalesco proporcionado pelos personagens que estão ligados a ele, direta ou indiretamente.

Primeiramente, faz-se necessário corroborar o conceito de carnavalização bakhtiniana. Salientamos, contudo, que o teórico observou a carnavalização a partir do contexto da Idade Média e do Renascimento, uma vez que foram analisadas as obras de Rabelais com o fim de conhecer as diversas formas de estruturação carnavalesca contidas nos textos. Para o teórico russo,

o carnaval (repetimos, na sua acepção mais ampla) liberava a consciência do domínio da concepção oficial, permitia lançar um olhar novo sobre o mundo; um olhar destituído de medo, de piedade, perfeitamente crítico, mas ao mesmo tempo positivo e não niilista, pois descobria o princípio material e generoso do mundo, o devir e a mudança, a força invencível e o triunfo eterno do novo, a imortalidade do povo. Tal era poderoso apoio que permitia atacar o século gótico e colocar os fundamentos da nova concepção do mundo. É isso que nós entendemos como carnavalização do mundo, isto é, a libertação total da seriedade gótica, a fim de abrir o caminho a uma seriedade nova, livre e lúcida. (BAKHTIN, 2008, p. 239).

O contexto carnavalesco permite que os sistemas morais, sociais e políticos sejam independentes do controle oficial, que pode ser representado pelo Estado, pela Igreja ou por um determinado grupo social. Por meio dessa liberdade, torna-se possível compreender a vida em sociedade sob distintas perspectivas. Esta percepção, no entanto, não é criada por um direcionamento imposto por alguma pessoa ou entidade. O carnaval apresentado por Bakhtin objetivava criticar o pensamento gótico, que envolvia o povo em ambientes de terror e de enigmas. A carnavalização é, neste caso, a extinção do gótico e o ingresso em uma diferente maneira de enxergar o mundo.

Uma vez que Bakhtin se refere a um contexto diverso do que será analisado neste momento, faz-se necessário algumas considerações a respeito do carnaval compreendido, particularmente, nos *corpora Ópera do Malandro*.

Em um amplo sentido, uma das possibilidades de compreender a liberdade bakhtiniana é como uma luta de classes, em que o domínio da consciência burguesa ou capitalista impera sobre os princípios dos seres marginalizados. O ambiente carnavalizado destruiria este domínio, havendo, assim, uma igualdade e licença entre as classes. Matta (1997, p. 39) reforça este entendimento ao afirmar que “é realmente uma banalidade dizer que o carnaval reproduz uma sociedade de classes (...). No carnaval, deixamos de lado nossa sociedade hierarquizada e repressiva, e ensaiamos viver com mais liberdade e individualidade”. O carnaval, neste aspecto, emancipa qualquer tentativa de engessamento social, de categorização, de violência e de punição.

A constituição da figura do malandro, por sua vez, será observada pelas alusões e adjetivações realizadas por outros personagens. Este método é uma das maneiras de compreender a imagem do protagonista. Por imagem, entendemos como uma representação de um ser, uma pessoa ou um personagem, que revelará alguns de seus aspectos singulares e fornecerão elementos para configurarmos o indivíduo sob um determinado ponto de vista. Segundo Prado (2007), esta representação não é completa, mas, apenas, contemplada de certa perspectiva, dada a possibilidade de haver outros modos de olhar o personagem, através, por exemplo, da manifestação que ele faz de si mesmo ou através de suas ações. Lótman também faz referência ao assunto, entendendo que existe a admissibilidade de estruturar o personagem por meio da representação que o outro faz dele. De acordo com o semioticista,

um elemento perfeitamente essencial é o facto de o herói poder ser apresentado através da descrição de uma outra personagem, “pelos seus olhos”, ou seja, na sua linguagem. O modo como se transforma esta ou

aquela personagem, sendo traduzido na linguagem de outrem, caracteriza ao mesmo tempo o locutor e aquele de quem se fala. (LÓTMAN, 1978, p. 409).

O estudioso é categórico ao afirmar acerca da possibilidade de um personagem ser descrito pelo “olhar” de outro personagem. Porém, Lótmán nos conduz a uma nova informação, importante para entendermos a visão do enunciador; ele diz que o outro vê o herói sob a perspectiva da linguagem daquele, ou seja, o herói transmite os seus próprios signos, mas somente é estruturado a partir dos signos que são percebidos pelo locutor. Caso este locutor não decodifique os signos fornecidos pelo herói, ele não fará uma leitura ou uma descrição imprecisa, mas, somente, uma interpretação diferente. Além disso, o semioticista assevera que, ao descrever o personagem, o falante, simultaneamente, estará revelando aspectos de si mesmo.

Ao compreendermos, principalmente, o sentido da expressão “constituição da imagem sob a perspectiva carnavalesca presente nas relações entre os personagens”, daremos continuidade ao texto, analisando como é estruturada a imagem do protagonista Max, tanto no texto dramático como no filme, tendo como referência o olhar dos locutores, ou seja, dos outros personagens que compõem as obras.

1. A estruturação de Max em *Ópera do malandro*, de Chico Buarque

Em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, uma das análises realizadas por Bakhtin foi acerca dos termos vocabulares na obra de Rabelais. Nesta obra, as grosserias vocabulares tinham um sentido diferente do que entendemos atualmente, visto que elas possuíam um aspecto universal e ambivalente, não restrito às ofensas imorais. Referências ao excremento e à urina eram termos comuns utilizados para rebaixar. No entanto, na época, não se consideravam grosserias expressar-se através de imagens que faziam alusões ao baixo corporal, pois, como já falamos, elas tinham um caráter ambivalente, ou seja, “as imagens da urina e dos excrementos conservam uma relação substancial com o nascimento, a fecundidade, a renovação, o bem-estar” (BAKHTIN, 2008, p. 128, grifos do autor).

Dessa maneira, verificaremos, no texto dramático *Ópera do Malandro*, como as imagens verbalizadas são expressas com o fim de caracterizar o malandro Max Overseas. Para isso, as ideias de Bakhtin a respeito do vocabulário grosseiro serão um dos recursos basilares para compreendermos a constituição do malandro, uma vez que a carnavalização faz parte do

contexto presente na obra de Chico Buarque, proporcionando-nos adquirir a percepção carnavalesca das representações designadas ao protagonista.

Inicialmente, é importante discernirmos dois grupos de personagens evidentes no texto dramático. O primeiro conjunto é organizado por um grupo que chamaremos de “favorecidos”³. Na condição de “favorecidos”, entendemos um conjunto que possui indivíduos com alguns tipos de vantagens em relação às outras pessoas e que aparentam ser melhores do que são na realidade. Representarão, portanto, este grupo: Duran, Vitória e Teresinha. O segundo conjunto, conseqüentemente, será definido como “marginalizados”. Conceberemos, a este segundo grupo, os seres excluídos da sociedade, isto é, os que vivem à margem dos “favorecimentos sociais”. Este conjunto será representado pelos capangas de Max e pelas prostitutas de Duran.⁴

Dessa forma, contemplar os grupos distintos presentes na obra, de uma maneira ampla, facilitará a compreensão de “como” e “porque” um personagem utiliza determinado tipo de vocabulário para remeter ao malandro. Supomos, de forma geral, que as escolhas vocabulares dos personagens dependerão de seu relacionamento com o protagonista Max Overseas e, portanto, é seguindo essa linha de pensamento que estudaremos as variadas referências lexicais. Assim, no primeiro momento observaremos como ocorre a constituição da imagem do malandro conforme a perspectiva do grupo dos “favorecidos”. Em seguida, analisaremos o ponto de vista do grupo dos “marginalizados” quanto à estruturação da figura de Max.

1.1. O malandro sob a ótica dos “favorecidos”

Nossa primeira análise recairá nos personagens pertencentes ao grupo que definimos como “favorecidos”: Duran, Vitória e Teresinha. Verificaremos, então, como a imagem de Max Overseas é constituída segundo as alusões que os três fazem ao malandro.

Duran e Vitória são um casal. O primeiro é um agiota e cafetão; Vitória é a sua esposa. Eles zelam muito pelos bens materiais e, principalmente, por suas reputações perante a sociedade. Conseqüentemente, eles buscam o mesmo propósito para a sua filha, Teresinha.

³ Pensamos até em o definirmos como “burgueses”, porém julgamos que este termo adquiriria uma compreensão mais ampla do que a nossa própria intenção. Assim, “favorecidos” é um termo conveniente às nossas pretensões.

⁴ Como Max é o nosso objeto de análise, não se faz necessário entendermos em qual dos dois grupos o malandro está inserido, uma vez que isso levaria a outro tipo de estudo que não faz parte do nosso objetivo específico.

Quando esta vai a um encontro com um suposto capitão, Vitória acredita que o rapaz é um bom pretendente e o descreve de modo nobre: “O capitão é da pontinha! Parece mesmo um cavalheiro de tradição, família e quiçá propriedades em Petrópolis. Sempre tão elegante, usa luvas de vidro” (BUARQUE, 1978, p. 36). O referencial de Vitória, sobre o interessado em sua filha, é o posto oficial da marinha. Ela nem ao menos procurou saber o nome dele. Contudo, o termo militar, “capitão”, tem a possibilidade de ser entendido como uma expressão ambivalente. O significado que se sobressai, e que é usualmente comum, é o de um comandante, um combatente, um guerreiro. Capitão é um posto militar detentor de autoridade perante os seus subordinados; é um cargo elevado na carreira militar. Segundo a hierarquia naval, os militares somente adquirem a patente de capitão quando estão aptos a comandarem navios. Logo, a referência à palavra “capitão” tem o sentido de um ser elevado. Por outro lado, o termo “capitão”, segundo Oliveira (2015, p. 93), também era designado a um antigo urinol – o penico - que, normalmente, as pessoas colocavam debaixo da cama para que, quando sentisse necessidade de urinar, não precisasse se deslocar até ao banheiro, uma vez que este cômodo, antigamente, não ficava dentro da casa, mas em uma área externa a ela. Dessa maneira, o termo “capitão” designado a Max pode remeter a uma ideia de rebaixamento, visto que é uma palavra cuja referência reporta a um posto superior, porém, como é qualificado ao malandro, perde o sentido de superioridade e se torna medíocre.

Do mesmo modo, as blasfêmias - as expressões que servem para injuriar e ofender alguém respeitável - “eram ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam” (BAKHTIN, 2008, p. 150). Na fala de Vitória, no entanto, observamos o contrário: ela utiliza uma palavra, aparentemente, digna de respeito (“capitão”), sendo que, na verdade, o vocábulo contém um sentido ambivalente. Portanto, o “capitão” pode reportar à identidade de uma pessoa pertencente a uma boa condição financeira e social (se pensarmos no sentido de um termo militar), mas é capaz, também, de remeter a alguém desprezível (se associarmos ao urinol).

Entretanto, Vitória não intentava expor essa ambivalência. Pela posição militar do sujeito, ela inferiu que o comandante tinha características propícias para esposar a sua filha. Vitória diz que o capitão “é da pontinha”. Um indivíduo ser “da ponta” tem o significado de pertencer a uma posição social de destaque, que se diferencia das outras pessoas, e ela ainda refere-se ao termo no diminutivo, o que nos faz pensar no admirável apreço que tem por essa posição militar na sociedade. Ademais, fica evidente que Vitória enumera as qualidades do capitão com base nas características inerentes ao cargo. Apesar de aparentar uma certeza no que diz, ela emprega termos que revelam a sua ignorância quanto à pessoa que exerce o cargo

militar: “parece mesmo” (p. 36); “quicá” (p. 36); “acho que” (p. 37). Porém, ao continuar o caracterizando, afirma que o capitão parece ser “um cavalheiro de tradição”, de “família”, com “propriedades em Petrópolis” e “elegante”. Todas estas adjetivações remetem a um indivíduo nobre. Não obstante, ela finaliza a defesa das qualidades do capitão enunciando que ele “usa luvas de vidro”. Daí, mesmo sabendo que ela está reportando ao tecido de náilon⁵, ao informar que o capitão utiliza “luvas de vidro”, Vitória dá indícios do verdadeiro caráter do suposto capitão. Admitindo que as “luvas” sejam objetos usados para cobrir as mãos e que o material, “vidro”, é entendido, em um sentido figurado, como referência a uma pessoa melindrosa, interpretamos que o capitão não merece confiança, uma vez que tenta esconder o perigo imanente ao seu caráter.

Após o diálogo que Duran e Vitória têm a respeito de Max, surge, na residência do casal, Geni. Esta relata que Max estava se casando com uma “louça fina” que, na verdade, era Teresinha. Todavia, sem saber de quem se tratava, Duran e Vitória tentam descobrir o nome da moça e, uma vez que se casara com um malandro, supõe que a noiva possui o mesmo caráter de Max. Assim:

Para Vitória: “Esse tipo de homem não se satisfaz com uma só mulher. Oh, eu só fico pensando é no destino da coitada que foi parar nas mãos desse bandido” (BUARQUE, 1978, p. 44).

Para Duran: A noiva “deve ser gentinha que vive nos mesmos buracos que o Max frequenta” (BUARQUE, 1978, p. 45).

Na opinião de Vitória, há menção a dois traços ligados a Max. Primeiramente, de maneira alusiva, ela o chama de poligâmico, isto é, de uma pessoa incapaz de manter a união conjugal apenas com uma mulher, sendo detentor de vários relacionamentos. Posteriormente, agora de forma direta, Vitória nomeia-o de “bandido”. Este termo foi usado com o objetivo de situá-lo como um indivíduo cruel e atuante em atividades criminosas. Contudo, enquanto ela imagina a noiva sendo uma pessoa merecedora de compaixão, Duran a enquadra no mesmo nível de Max. De acordo com Duran, o malandro e a noiva são “gentina”. Este adjetivo

⁵ Interessante notar que o náilon foi um material bastante propagado nos anos de 1940 – tempo em que se passa o enredo de *Ópera do malandro* –, através da venda de meias femininas. Contudo, como o náilon foi desenvolvido para ter durabilidade, as fábricas estavam declarando falência por falta de vendas. Então, fez-se necessário desenvolver o material com menos resistência. Assim, é importante entendermos o sentido e a história do material com o intuito de integrá-lo às características de Max, pois, ao aproximarmos o signo do náilon ao do malandro, temos a possibilidade de perceber, por exemplo, traços opostos entre ambos, como a questão da durabilidade: o náilon, durável; o malandro, um ser variável, instável e efêmero. Disponível em: <<http://anovademocracia.com.br/no-92/4096-a-obsolencia-programada-e-a-ecofarsa-da-qrio-20q>>. Acesso em: 15/04/2016.

pejorativo é capaz de remeter a dois sentidos, um material e outro moral. A expressão “gentinha” é fornecida a uma pessoa de pouca capacidade econômica e social, além de ser medíocre e desprezível. Ele também reforça o seu argumento em relação à baixeza material e moral dos noivos, supondo que ambos frequentam os mesmos “buracos”. Este signo pode ser entendido como um lugar de má reputação. Por outro lado, fundamentando-se em Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 148), o “buraco” pode simbolizar o princípio para o misterioso, o desconhecido, algo que ainda está por vir, mas que não se sabe o que é. O “buraco”, neste sentido, possibilita ter um valor positivo, caso comprovemos que o “desconhecido” seja uma coisa boa. Na circunstância da obra, conviver no mesmo “buraco” que Max significa estar em lugares escusos, propícios às negociações ilícitas. Porém, ao situar-se nestes lugares, Teresinha, a esposa de Max, encontrará uma oportunidade de crescimento ao empenhar-se em legalizar os produtos antes contrabandeados pelo marido.

Uma vez ciente de que a noiva de Max era Teresinha, a estruturação da imagem do malandro perante Duran e Vitória se concretiza quando eles tentam convencer a filha de que Max não é um bom marido para ela. Inicialmente, é Vitória quem faz menção ao casamento:

Minha filha, que bom que você veio! É que espalharam um boato horrível a teu respeito. Imagina que inventaram que você se casou com um *contraventor*! Um *patife*! Um *pagão*! Daí o teu pai ficou nervoso, e com toda a razão. Teresinha, pelo amor de Deus! Desminta logo essa falácia se você não quer matar seu pai de desgosto e tua mãe do coração... (BUARQUE, 1978, p. 80, grifos nossos).

Vitória não cita o nome de Max, mesmo já sabendo que se tratava dele. Ao invés disso, ela utiliza os vocábulos “contraventor”, “patife” e “pagão”. Ao descrever o malandro como uma figura antagônica à sociedade, à honra e à religião, ela procura atingir Teresinha. O termo “contraventor” refere-se à pessoa que viola as leis, dado que Max vive do contrabando descarregado por navios próximos à costa do Rio de Janeiro. Já “patife” revela uma personalidade medíocre e vil, próprio de um indivíduo que ludibria outros e que pensa somente em sua prosperidade. A expressão “pagão” designa um sujeito religiosamente infiel e ateu. Ou seja, Max não estaria motivado em usufruir de um casamento cristão, mas, somente, por interesses pessoais. Desse modo, com base em Bakhtin (2008), é oportuno observar que estas qualificações grosseiras não possuem um sentido ambivalente, porque Duran e Vitória não pertencem ao mundo carnavalesco. Eles estão inseridos no grupo dos “favorecidos”, integrando o mundo em que Bakhtin (2008) denomina de “vida ordinária”. Para ser mais

convincente, vejamos como o teórico trata o tema do convívio familiar em um contexto da vida cotidiana:

esse contato familiar na *vida ordinária* moderna está muito longe do contato livre e familiar que se estabelece na praça pública durante o carnaval popular. Falta um elemento essencial: o caráter universal, o clima de festa, a ideia utópica, a concepção profunda do mundo. Em geral, ao dar hoje em dia um conteúdo cotidiano a certas formas do carnaval, embora se mantenha o seu aspecto exterior, chega-se a perder o seu sentido interno profundo. (BAKHTN, 2008, p. 14, grifos do autor).

Bakhtin pondera que a vida comum, corriqueira, não usufrui de um convívio de familiaridade e liberdade como acontece no período carnavalesco em lugares públicos. A ausência da condição carnavalesca ocorre por não haver alguns princípios que compõem o ambiente da carnavalização. Ele destaca quatro princípios que se relacionam neste espaço: a igualdade, a alegria, a fantasia e, principalmente, a liberdade. O teórico russo ainda acrescenta que, mesmo sendo viável o contexto da carnavalização nos dias atuais, a essência deixa de existir, produzindo, então, apenas uma aparente ideia de organização carnavalesca.

Todavia, até o momento, o sentido da carnavalização não existe para aqueles que estão no conjunto dos “favorecidos”, pois não interessam a eles serem inseridos neste contexto. A hierarquia, a opressão e o poder são condições sociais que beneficiam o casal Duran e Vitória. Por isso, não impera o significado carnavalesco em suas expressões, ou seja, em seus vocabulários grosseiros.

Considerando o direcionamento referente ao modo como devemos perceber as intenções de Duran e Vitória em relação à figura de Max Overseas, avaliaremos a constituição da imagem deste personagem em uma cena em que o casal tenta convencer Teresinha a não voltar a se encontrar com o seu esposo. Por isso, Duran utiliza elementos linguísticos grosseiros na tentativa de denegrir Max. Como o cafetão não se comunica diretamente com a filha, ele estará constantemente reportando-se a Vitória com o objetivo de repassar a fala para Teresinha. Assim, quando Teresinha entra em casa, após o seu casamento, com o único propósito de arrumar as suas coisas e ir morar com Max, Duran e Vitória já a aguardavam na sala de estar. Neste momento, Duran utiliza dos seguintes argumentos em desfavor do malandro:

1) Duran: “Vitória, assim que você se refizer, diga à sua filha que ela tá proibida de se encontrar de novo com aquele *canalha!*” (BUARQUE, 1978, p. 81, grifo nosso).

2) Duran: “Esse capitão nunca trabalhou na vida. É *ladrão*!” (BUARQUE, 1978, p. 81, grifo nosso).

3) Duran: “Diga à tua filha que eu não faço acordo com *marginal*.” (BUARQUE, 1978, p. 88, grifo nosso).

No primeiro momento, Duran tenta impedir que Teresinha regressasse para Max. Porém, o cafetão não cita o nome “Max”, substituindo-o por “aquele canalha”. Assim, digamos que ele se refere ao malandro por meio de um processo qualificativo. No entanto, esta relação conceitual é parte da estruturação imagética que ele pretende expor para Teresinha a respeito do marido. A mudança de um nome próprio para um chulo denota a impressão do caráter que Duran concebe sobre Max, porquanto, ao chamá-lo de “canalha”, significa que o malandro é detentor de má índole. A canalhice é concernente a uma pessoa cafajeste, sórdida e odiosa. Com isso, o cafetão pretende informar que o marido de Teresinha não está hierarquicamente no mesmo nível que ela e, por isso, não estaria autorizada a se encontrar com Max novamente.

Posteriormente, Duran emprega dois epítetos: “capitão” e “ladrão”. Dessa maneira, sobressai certa condição ambivalente presente em uma mesma frase, como uma estrutura frasal paradoxal. Por outro lado, o suposto paradoxo não ocorre necessariamente, visto que um indivíduo é capaz de ser capitão e ladrão ao mesmo tempo. A questão ambivalente se torna evidente quando pensamos que o cargo de capitão é concernente à alta patente da marinha, enquanto que nomear alguém de ladrão remete a uma pessoa vil. À medida que o capitão é signo de chefiar, governar e guiar; o ladrão indica furtar, roubar, esquivar-se e fugir. Então, se aquele remete a um guia e este a uma fuga, teremos sentidos opostos. Da mesma forma, temos a possibilidade de julgar que a atividade de capitão é superior à de ladrão. Logo, concluímos que Max, neste caso, é reputado em uma posição ambígua, mas o que prevalece é a imagem do ladrão, apesar de não desconsiderarmos que a representação de capitão é inerente a Max, segundo a percepção de Duran.

Na terceira circunstância, Teresinha tenta convencer Duran a fazer uma parceria com Max. É nesta ocasião que Duran o chama de marginal. Todavia, a palavra “marginal” tem especificamente dois sentidos: o primeiro é o de uma pessoa que vive à margem da sociedade, ou seja, como um indivíduo excluído socialmente; e o segundo aspecto reporta a um criminoso e delinquente. Tendo em mente o primeiro significado, verificamos que Duran não tem interesse em quebrar a barreira hierárquica que o separa de Max e, por isso, não quer fazer acordo com o malandro. Já, ao compreender o outro ponto de vista, observamos que o cafetão prossegue em sua lógica de julgar Max como um ser condenável.

Com isso, sob a perspectiva de Duran, estruturamos Max Overseas como um ser desprezível, inferior hierarquicamente e detentor de mau caráter e imoralidades, sendo, portanto, divergente à imagem de marido ideal que Duran previa para a sua filha.

Além disso, esta imagem é reforçada quando o cafetão descreve algumas das atividades praticadas pelo malandro sob um olhar negligenciado da autoridade policial, representada por Chaves: “Todo mundo sabe que o indivíduo é contrabandista, fabrica licor francês no Grajaú, dá desfalque até no banco dos réus, quebra as minhas butiques e no domingo tá lá faceiro no Iate Clube, de braços com o comodoro” (BUARQUE, 1978, p. 86). O uso pejorativo do termo “indivíduo” possibilita-nos a interpretá-lo como um sujeito desprezível, que é intensificado pela palavra “contrabandista”, isto é, uma pessoa que realiza comércio ilícito. Depois, Duran traça as artimanhas praticadas por Max. Primeiro, o malandro “fabrica licor francês no Grajaú”, ou seja, uma bebida francesa considerada sofisticada, mas rebaixada por ser falsificada, pois não é fabricada na França, mas em um subúrbio carioca. Ele também exerce roubos diversos, atingindo até o que Duran denomina de “banco dos réus”. Pensando em um esclarecimento para esta expressão, fazemos alusão ao local onde são julgados os criminosos perante a justiça. Ciente de que o termo “réu” pode se referir aos indivíduos que cometeram crimes - como roubo, furto e estelionato -, interpretamos que Max realiza falcatuas inclusive contra pessoas que são também contrabandistas. Por outro lado, mesmo agindo como um ser desprezível (baixo), o malandro, aos domingos – dia, segundo os cristãos, dedicado ao descanso -, comparece, de maneira elegante, ao Iate Clube. Percebemos, aqui, referência a um local caracterizado por acolher embarcações de luxo. Ademais, Max estaria no clube acompanhado de um comodoro, que pode ser um oficial da marinha posicionado em uma hierarquia superior ao capitão ou o responsável pelo iate clube. Com isso, o malandro, de acordo com Duran, vive em constante flexibilidade entre o meio inferior/baixo/desordem e superior/alto/ordem. Concluímos, também, que Max não se enquadra em uma hierarquia restritiva, uma vez que qualquer espaço delimitado é incompatível ao malandro.

Este personagem permeia um espaço intermediário, deslocando-se para a ordem e a desordem, conforme a sua necessidade. Por isso, em um ambiente carnavalizado,

(...) o símbolo do carnaval é o *malandro*, isto é, o personagem deslocado. De fato, o malandro não cabe nem dentro da ordem nem fora dela: vive nos seus interstícios, entre a ordem e a desordem, utilizando ambas e nutrindo-se tanto dos que estão fora quanto dos que estão dentro do mundo quadrado da estrutura (MATTA, 1997, p. 177, grifo do autor).

Desse modo, entendemos que é típico do malandro ser escorregadiço, no sentido de não pertencer a um grupo de modo inflexível. Ele está sempre transitando à medida que julgar necessário e conveniente. Por tentar encaixar o malandro em determinada ordem, Duran fica surpreso ao descobrir a amizade entre Chaves e Max. Nesse momento, o cafetão consegue fazer uma conexão entre os eventos praticados pelo malandro. Quando Duran interliga os fatos, proporciona-nos a capacidade suficiente para classificarmos os deslocamentos realizados por Max entre a ordem e a desordem. Atentamos, ainda, que a “fábrica de licor”, o “desfalque” e a “quebra” das butiques remetem ao mundo da desordem, enquanto que a ida ao “Iate Clube” e a companhia do “comodoro” fazem parte do âmbito da ordem. Então, por estes interstícios é que está situado o malandro.

Vitória, por sua vez, faz uma comparação a respeito da figura da mulher de bandido, com o intuito de convencer Teresinha a não permanecer junto a Max. A esposa de Duran diz que “mulher de soldado e mulher de bandido não têm marido” (BUARQUE, 1978, p. 81). Tendo em vista que o soldado é um guerreiro disposto a apresentar-se para uma guerra no instante em que for convocado, atravessando todas as dificuldades e riscos à sua vida, ele é um homem que tem a possibilidade de não estar presente na vida familiar, além de ter uma morte prematura devido à guerra. Vale lembrar que a obra se passa na década de 1940, período da Segunda Guerra Mundial. Por outro lado e de acordo com Vitória, a imagem do bandido é equiparável à do soldado. Entretanto, aquele não é comparável a este pela força guerreira ou pela coragem, mas pela sua ausência junto à família. O bandido, assim como o soldado, também poderá ter a sua vida ceifada de maneira inesperada e antecipada. Porém, a morte do bandido é um risco diário e optativo, além de haver a sujeição de ficar vivo em uma prisão.

Levando em consideração a inter-relação entre a carnavalização e o texto dramático em análise, a comparação, nestes termos, entre o soldado e o bandido cinge a ideia de dualismo entre o elevado e o rebaixado. Vitória aproxima o soldado (superior) ao bandido (inferior) para demonstrar à Teresinha que, ao escolher ser a esposa de Max, estará sujeita ao arbítrio da sorte em relação à vida do marido e que, por isso, terá uma existência infeliz.

Em um momento posterior, Vitória se despede da filha, que estava de saída para ir morar, decididamente, com Max: “Minha filha, eu ia dizer ‘vai com Deus’, mas pelo visto você preferiu a companhia de satanás” (BUARQUE, 1978, p. 88). Notemos que há uma referência patente a dois seres: Deus e satanás. O paralelo entre eles somente acontece, dessa forma, em um contexto carnavalizado, dado que o significado, em uma mesma frase, atua com o objetivo de esclarecer, segundo Vitória, o caminho escolhido por Teresinha. A

expressão “vai com Deus” tem o sentido cristão de simbolizar que o caminho do ouvinte será guiado por Deus, ou seja, manifesta o desejo de que a pessoa tenha um percurso de regresso e de vida em que reine a paz. No entanto, Vitória diz que Teresinha escolheu “a companhia de satanás”, isto é, a convivência perturbada e perversa de uma pessoa que só causa a desordem e deturpa a vida de quem o acompanha. A intenção dela, na realidade, era mostrar para a sua filha que, ao ficar com Max, iria escolher o caminho errado, pois o julgamento correto era continuar junto aos pais. Além desse contraste entre o bom e o mau, as imagens de Deus e do satanás também remetem ao elevado e ao rebaixado, visto que Deus, nas religiões monoteístas, é um ser supremo, enquanto que o satanás é considerado um anjo rebelde que foi retirado do céu e lançado nas profundezas, no inferno. Quando Vitória fala no satanás, observamos que é uma referência a Max. Ela, portanto, projeta a imagem do satanás como o malandro. Desse modo, Max, ao ser comparado ao satanás, adquire outras características, como a de um ser perverso, astuto, adepto à desordem e às confusões.

Bakhtin fala da figura do diabo como possuidor de determinadas funções no contexto do carnaval. Para o teórico, o diabo usufruía de liberdade para realizar as suas peripécias e se entregar aos seus excessos:

os diabos conservavam *uma natureza* profundamente *extra-oficial*. Injúrias e obscenidades faziam parte do seu repertório: agiam e falavam contrariamente às concepções oficiais cristãs, como aliás o exigia o papel. Faziam em cena um barulho e uma confusão extraordinária (...). A ligação das grosserias e imprecações com a diabrura é perfeitamente compreensível, uma vez que pertencem umas e outras ao mesmo sistema de formas e imagens. (BAKHTIN, 2008, p. 232, grifos do autor).

Assim, o diabo não fazia parte da seriedade dominante na sociedade oficial. Ele atuava, justamente, de forma avessa aos modos oficiais. Através das ofensas e indecências, o diabo atingia as igrejas, causando muito tumulto e discórdia. Ao equiparmos esta figura satânica a Max, verificamos que a constituição feita por Vitória, ao chamá-lo de satanás, torna-se referente, se basearmos na fala de Bakhtin, a um sujeito desrespeitoso, imoral e desordeiro, manifestando, deste modo, que Teresinha não deveria ficar na companhia do malandro, mas escolher continuar na residência dos pais.

Logo, com fundamento nas declarações de Duran e Vitória sobre Max, a imagem construída acerca do esposo de Teresinha é a de uma pessoa desprezível, vadia e pertencente a um nível inferior social e financeiramente. Podemos também classificar a figura composta do malandro como sendo própria de um criminoso. De acordo com o raciocínio de Matta (1997,

p. 282, grifos do autor), Max poderia ser visto como uma pessoa desonesta “quando o *malandro* corre o risco de deixar de viver do *jeito* e do expediente para viver dos golpes, virando então um autêntico *marginal* ou *bandido*”. Dessa maneira, a estruturação da imagem de Max, sob o ponto de vista de Duran e Vitória, não é a de um malandro, mas é confirmada como a de um bandido.

A personagem Teresinha, que também pertence ao conjunto que denominamos “favorecidos”, tem uma visão, a respeito de Max, diferente da percepção dos pais. Teresinha e Max são casados e, conseqüentemente, a projeção, feita por ela, é benéfica ao marido.

Para Teresinha, Max tem muitas qualidades. Ao discutir com seus pais sobre o marido, ela afirma que “Max tem uma saúde de ferro!” (BUARQUE, 1978, p. 85) e que “com os contatos e as influências que o Max tem, as relações, as transações e os culhões, se eu fosse o papai, procurava me aproximar dele” (BUARQUE, 1978, p. 88). De forma patente, a defesa de Teresinha acontece, unicamente, porque Max é o seu marido e, por isso, ela procura defendê-lo. Assim, não poderíamos esperar dela uma posição contrária, a não ser a de resistência.

Procedendo da primeira citação, vemos que ela fala sobre o estado físico e mental de Max. Para Teresinha, como o marido tem uma “saúde de ferro”, depreendemos que o malandro goza de boa saúde, mas, de igual maneira, contém uma grande capacidade em suportar as adversidades da vida. A resistência, contudo, é superior ao normal, visto que é “de ferro”, ou melhor, firme como um ferro. O ferro, como um termo chulo, tem a possibilidade de fazer referência ao “pênis”. Daí também haver a condição de assimilarmos à virilidade de Max.

Não conseguindo convencer os pais em aceitar o casamento, Teresinha apela para uma possível aliança entre Duran e Max. Para isso, ela argumenta que o malandro tem contatos, influências, relações, transações e culhões. Então, na visão de Teresinha, Max seria um sócio ideal para Duran. Como o malandro possui “contatos”, ele poderia ajudar Duran a estabelecer vínculos com outros “empresários”; as “influências”, por sua parte, referem-se aos prestígios proporcionados por Max, que condicionaria Duran a obter o respeito que, atualmente, não tem; as “relações” possuem um sentido semelhante ao dos “contatos”, todavia é mais profundo, pois não somente consiste em apresentar pessoas, como também criam laços de amizade; já o termo “transação” faz referência à parte comercial, dando a entender que Max facilitaria os acordos comerciais ilícitos, assim como as operações que neles consistirem; os “culhões” dizem respeito à coragem que o malandro teria em enfrentar as dificuldades possivelmente ocasionadas durante os negócios.

Por outro lado, inferimos também que Teresinha não alude apenas aos conteúdos comerciais. Vejamos que depois da fala - “com os contatos e as influências que o Max tem” - é colocada uma vírgula, como sinal de que houve uma pausa e, posteriormente, ela acrescenta “relações, transações e culhões”, oferecendo-nos outra compreensão acerca do sentido da frase. Agora, os adjetivos podem ser entendidos como menções às características pessoais do malandro, não às comerciais. Assim, quando Teresinha descreve o marido como uma pessoa de boas relações, este substantivo sinaliza uma referência ao sexo, uma vez que, vulgarmente, “ter relações com alguém” esboça um entendimento de “ter sexo com alguém”. Então, nesta lógica, Teresinha qualifica o marido como um indivíduo caracterizado por ter bastante relação sexual, isto é, ser alguém bom de relações (sexuais). Da mesma forma, as “transações” remetem, informalmente, ao ato sexual. “Ter transações” é o mesmo que “fazer sexo”. Por fim, a palavra “culhões”, apesar de conter um sentido de alguém com coragem, tem a possibilidade de aludir ao testículo, ou seja, a parte genital masculina.

Dessa maneira, os baixos corporais adjetivados por Teresinha, com o objetivo de descrever traços de Max, servem, justamente, para elevar a masculinidade dele. Bakhtin (2008, p. 332), ao tratar desse tipo de relação, afirma que “a beatitude espiritual está profundamente enterrada no corpo, na sua parte mais baixa”. Assim como a beatitude espiritual apresenta-se marcada e qualificada pelo baixo corporal, analogicamente e por extensão de sentido, as características do homem, na carnavalização, também estão presentes na parte inferior do corpo. Daí a ambivalência manifestada na defesa que Teresinha exerce a respeito do seu marido. Para que ela pudesse engrandecê-lo, foi necessário destacar elementos próprios do baixo corporal.

Vimos, anteriormente, que Duran acusa Max de ladrão. Teresinha, mesmo admitindo que o marido rouba, busca inverter a lógica de seu pai, mostrando que Max irá utilizar o dinheiro roubado com mais proveito do que qualquer outro apropriador.

Teresinha: Pode chamar de ladrão quanto quiser que eu nem ligo. Ninguém mais liga pra essas coisas.

(...)

Teresinha: (...) Ele [Bertolt Brecht] também não é ladrão? Me disseram que esse Brecht rouba tudo dos outros e faz coisas maravilhosas. Então, ninguém quer saber de onde vem a riqueza das pessoas. Importa é o que as pessoas vão fazer com essa riqueza. (BUARQUE, 1978, p. 81).

Evidentemente, a comparação que Teresinha faz é entre a atitude de Bertolt Brecht⁶ e a de Max. Ela, então, utiliza-se desse conhecimento para relacionar este fato à atitude de roubar realizada por Max. Melhor dizendo: Brecht apoia-se na história de Gay para escrever a sua, ou seja, realiza uma adaptação da obra deste, enquanto que o malandro, para Teresinha, apoia-se no roubo para fazer a sua própria riqueza. Entendendo o conceito de adaptação como uma ação de conformar uma coisa que foi apropriada a outra, ou como a utilização de algo com uma finalidade diferente da proposta inicial, a personagem incorpora este conceito de adaptação ao de roubo e, a partir dessa interpretação, atua a favor de Max. Ademais, caso fosse possível utilizar esta mesma noção de adaptação para esclarecer o pensamento de Teresinha, chegaríamos a um conceito bastante parecido ao de roubo: como uma maneira de se apropriar, ou usurpar de um bem de outra pessoa, para que seja empregado em seu próprio interesse. Desse modo, a ideia de Teresinha é de que Max utilizará o dinheiro do roubo para o próprio bem, isto é, sem prejudicar ninguém além do lesado e, por isso, ele não poderá ser definido apenas como ladrão, mas como um “ladrão que faz coisas maravilhosas”.

Com isso, a percepção que Teresinha tem de Max é a de uma boa pessoa, com visão de negócio e que lhe agrada sexualmente. Por essas razões, ela se posiciona de maneira contrária aos pais, que só o veem como um ser desprezível e sem nenhuma serventia. Diferentemente de Duran e Vitória, Teresinha acredita em um futuro financeiramente promissor e satisfação no casamento junto a Max.

Por outro lado, há uma classe social que denominamos como “marginalizados”. Este grupo é composto pelas prostitutas e pelos capangas de Max. É possível que a perspectiva deles em relação ao protagonista seja diferente, uma vez que a posição social estabelecida pelos “marginalizados” também é distinta da condição dos “favorecidos”. Desse modo, veremos, no próximo tópico, como Max é estruturado segundo os seus próprios capangas e as prostitutas com quem convive.

1.2. Prostitutas e malandros: Max sob a perspectiva dos marginalizados

Estabelecida a imagem feita pelo grupo dos “favorecidos” a respeito de Max - o lado vil, estruturado por Duran e Vitória e, por Teresinha, o aspecto de um homem que se

⁶ Bertolt Brecht foi um dramaturgo alemão. Uma de suas obras de grande sucesso é *A ópera de três vinténs* (1928), baseada na obra *Ópera dos mendigos* (1724), composta por John Gay. Ressalta-se que a *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, foi realizada com fundamento nestas duas outras obras.

destaca pelas suas qualidades comerciais e sexuais -, verificaremos, agora, a construção da figura do malandro sob o ponto de vista do segundo grupo, o dos “marginalizados”. Para isso, tomaremos, primeiramente, a visão de Geni⁷, travesti que trabalha para Max e, ao mesmo tempo, atua na prostituição.

Ela é responsável por vender os perfumes que Max adquire no contrabando e uma de suas clientes é Vitória. Como Geni vende os produtos fornecidos por Max, ela tem uma relação patronal com este, deixando esta mensagem clara quando Vitória, primeiro, insulta o malandro e, depois, hostiliza a própria Geni:

Vitória: Ih, Genival, me contaram que esse Max é um cafajeste!

Geni: Que nada, inveja do povo! Não é por ele ser o meu patrão, mas se vocês conhecessem pessoalmente o Max, tenho certeza que ficariam cativados. (BUARQUE, 1978, p. 41).

Vitória: E muito me admira que você, Genival, tenha participado dum vandalismo desses! (...) Cínico!

Geni: Vitória, eu sou tua amiga mas não sou tua empregada. O meu patrão é o Max e o que ele ordena eu obedeço. (BUARQUE, 1978, p. 43).

Geni procura reforçar sempre o substantivo “patrão” através do uso do pronome possessivo “meu”, dando uma ideia de que ela tem orgulho desta condição e que é submissa a Max. Além disso, na primeira citação, através do signo “cativar”, Geni apresenta o malandro como uma pessoa sedutora e simpática. No segundo momento, ela trata Vitória com desprezo, após esta tentar repreendê-la por participar da despedida de solteiro de Max em um dos bordéis de Duran. Geni, então, busca separar a amizade entre elas da obediência ao patrão, como se houvesse, neste caso, uma distinção entre a amizade e os negócios. Interessante notar a posição de Max como patrão na visão de Geni. Ele é mencionado como se fosse muito mais que um patrão, como se representasse o dono dela. Ela diz que Max é invejado, ou seja, que muitas pessoas cobiçam estar no lugar dele. Isto nos faz pensar que há certa inversão de valores, uma vez que Max é um malandro, um ser marginalizado, porém é, ao mesmo tempo, invejado por ser um patrão. O termo “patrão” refere-se a um dono, um chefe, um empregador.

⁷ Para fins de tratamento, utilizaremos, em muitas ocasiões, o pronome “ela” para se referir a Geni, seguindo o mesmo pronome utilizado para se referir à personagem na canção “Geni e o Zepelim”, bem como o argumento de Grossi; Mello; Uziel (2007, p. 242, grifos dos autores), no livro *Conjugalidades, parentalidades e identidades lésbicas, gays e travestis*, a respeito do gênero adotado para a identidade travesti: “Ser *ela* ou *ele*, ser chamada ou chamado por um nome feminino ou masculino, são situações que dependem da intimidade junto às travestis e da socialização anterior ou posterior ao seu processo de transformação (...). Entre os desconhecidos ou os que as conheceram após a assunção da identidade feminina, faz-se politicamente obrigatória a nomenclatura feminina, visto que o tratamento masculino, neste caso, implica uma forma de violência.”

Daí, Geni o coloca em uma posição superior aos demais. Assim, contraditoriamente, o malandro é, igualmente, um ser inferior e superior. Este dualismo se torna possível, como vimos, em uma situação carnavalizada, pois, segundo Bakhtin (2008), era admissível estabelecer parâmetros inversos através da linguagem carnavalesca. A princípio, relacionando o pensamento bakhtiniano à obra literária, o malandro tem uma posição subalterna, mas, dado o contexto carnavalizado, ele pode assumir a situação “ao avesso”, isto é, a de patrão.

Além de enxergar Max como um patrão, Geni o vê como uma pessoa admirável e um homem bastante desejado. As virtudes do malandro, segundo Geni, estão acima dos outros marginais. De acordo com ela, “Max nunca pagou uma puta na vida dele. Tem é muita puta que paga pra dormir com ele” (BUARQUE, 1978, p. 43). Considerando que o ofício da prostituição consiste no recebimento pecuniário mediante a realização do sexo, as prostitutas que praticam sexo com o malandro não estão exercendo a sua atividade. Pelo contrário, para Geni, elas estão pagando para terem uma noite com Max. Já vimos que a inversão de papéis é típica do carnaval. Neste caso específico, há uma peculiaridade: não acontece uma troca no que se refere ao elevado e ao baixo, ou do superior ao inferior, ou do nobre ao vil. A alternância ocorre, a princípio, entre os próprios marginalizados, que são inferiores e baixos. Porém, há um detalhe importante a ser mencionado, Max não é considerado um indivíduo marginalizado dentre os marginais. Ao invés disso, ele é visto como uma pessoa superior. Lembremos que ele é “o patrão”. Então, somente sob esta percepção é que haverá uma inversão de papéis: a prostituta é quem paga para ter relações com o malandro. Desse ponto de vista, mais uma vez, Geni eleva as qualidades de Max, dando amplas proporções no que tange ao poder de sedução deste.

Em outra circunstância, em uma cena posterior, Geni sofre pressão de Vitória, Duran e Chaves para revelar onde Max estava abrigado. Esta coação ocorre porque havia uma passeata prestes a irromper, caso o malandro não fosse encontrado, e Geni era uma das pessoas que sabia onde ele estava. Sendo que, antes de revelar o local, ela fala o que, possivelmente, Max estaria fazendo por lá e indica algumas características do malandro sob o seu ponto de vista:

Geni: (...) ele é tão novidadeiro! E, ao mesmo tempo, o Max é metódico. O primeiro encontro com uma mulher tem que ser sempre no mesmo lugar. Diga-se de passagem que é um lugar maravilhoso (...). Enfim, a mulher passa horas inesquecíveis com Max. Porque ele é insaciável. Dá uma, muda de cama, dá outra, muda de cama, ele não pára quieto. E nessa agitação toda, consegue ser romântico, tão romântico... (BUARQUE, 1978, p. 160).

O adjetivo “novidadeiro” chama logo a atenção. Este termo remete a uma pessoa que gosta de coisas, acontecimentos e pessoas novas, mas pode, também, aludir a um indivíduo que é original naquilo que realiza. Falamos, anteriormente, que Max é percebido de um modo diferente pelas pessoas marginalizadas e que, em muitos casos, torna-se superior aos demais. Ao mesmo tempo, vimos, com Matta, que o malandro convive na greta entre a ordem e a desordem, de acordo com o que for adequado para ele. Assim, ao descrever o malandro também como uma pessoa metódica, Geni o posiciona, justamente, neste entremeio, já que o adjetivo “metódico” nos dá a possibilidade de entendê-lo como uma pessoa que segue determinada ordem, segundo seus próprios métodos, e, no caso específico, em um ambiente estruturado pela desordem. Isto nos mostra a flexibilidade e adaptabilidade que o malandro tem e que é notório, da mesma maneira, entre as pessoas que o circundam. Por outro lado, na situação em análise, Max está sendo metódico com o objetivo de ter relações sexuais, pela primeira vez, com uma prostituta, Fichinha. Desse modo, ele utiliza arranjos ordenados, ou seja, a ordem é empregada com o intuito de lhe proporcionar uma vida desregrada e rebaixada. Logo, verificamos a existência de uma inversão de conduta do malandro com o objetivo de seduzir uma mulher. Finalmente, Geni ressalta a quantidade de vezes que Max consegue ter relações sexuais em poucas horas e, no mesmo instante, comportar-se como uma pessoa sentimental e apaixonada. Para isso, ela emprega os adjetivos “insaciável” e “romântico”. Olhando com atenção, o “insaciável” é referente ao sexo e o “romântico” é à maneira de tratar a companheira. Ademais, o sexo insaciável reporta-se ao corpo, enquanto que o romantismo, aos ideais romanescos ou fantasiosos. Portanto, sob a perspectiva de Geni, Max é um ser que consegue interagir entre a ordem e a desordem, tornando esse comportamento conveniente aos seus propósitos.

A imagem do malandro como uma pessoa insaciável sexualmente não se restringe a Geni. As próprias prostitutas que trabalham para Duran tem esse discernimento sobre Max. Além disso, pretendemos constatar quais os indícios que revelam a presença de uma sensibilidade, ou melhor, uma empatia das prostitutas acerca da figura do malandro. Para isso, não somente as falas confessionais delas serão observadas, bem como as acusações, feitas por Duran, a respeito dos relacionamentos sexuais entre as prostitutas e Max.

Começaremos analisando a cena em que Shirley, uma das prostitutas, defende Max dos julgamentos realizados por Duran acerca da destruição do bordel. Para este, o malandro estava envolvido no estrago produzido no estabelecimento.

Duran: (...) A arruaça não foi com o bando de Max?

Shirley: Não, o Max não tem culpa, “seu” Duran.

Duran: Não vem, Shirley Paquete. Você não! Esse Max já te emprenhou sete vezes e eu gastei um dinheirão em aborto!

Shirley: Mas o senhor descontou... (BUARQUE, 1978, p. 89-90).

Lembrando que Duran considera Max um ser desprezível e atentando para as palavras “arruaça” e “bando”, evidentemente que o cafetão iria julgar o malandro como o sujeito causador da destruição no bordel. A primeira palavra, “arruaça”, traz consigo uma ideia de desordem e confusão, abarcando, conseqüentemente, o caráter de quem causou a perturbação. Ou seja, Duran atribui a “arruaça” ao “bando de Max”. “Bando” é uma informação que remete à coletividade e “de Max”, por sua vez, atribui ao domínio de uma pessoa, dado que o “de” adquire um sentido de possuidor. Assim, no entender de Duran, o bando pertence ao malandro e, por extensão de sentido, entende-se que a baderna foi causada sob a responsabilidade de Max. Além disso, o substantivo “bando” pode se referir tanto a uma organização de pessoas como a uma de animais. Esta visão se torna mais veemente se notarmos que, em diversas circunstâncias, o próprio Max se dirige aos subordinados usando o vocábulo “macacada”. Este termo obtém, também, uma dualidade, visto que tem o sentido de “grupo de macacos” ou “grupo de pessoas ou amigos”. Dessa forma, Duran acredita que a confusão foi causada por Max e seus subordinados, que agiram como selvagens e destruíram o bordel. Entretanto, é necessário ressaltar que o cafetão tem um olhar não carnavalizado, isto é, uma percepção oficial das festas. Se atentarmos ao significado carnavalesco, veremos que “o carnaval é um momento sem dono, posto que é de todos” (MATTA, 1997, p. 121). Assim, Duran se atém a um evento singular para acusar Max de vandalismo, mas, na acepção carnavalesca, não há como culpar uma pessoa, já que a festa pertence a todos, coletivamente.

Shirley, então, defende Max; fala que ele não teve culpa do ocorrido e o inocenta da confusão que houve no local. Notemos a sua intenção em inocentar o malandro devido ao reforço representado pelo advérbio de negação, “não”, que é dito duas vezes. Esse reforço intensifica o seu argumento perante Duran. Todavia, este despreza o pensamento de Shirley, desacreditando no que foi aludido. Essa desconfiança na prostituta sucede justamente porque ela teve que abortar sete gestações resultantes do relacionamento com Max. Para Chevalier e Gheerbrant (2012), o número sete pode significar mudança em virtude de uma conclusão do processo o qual atravessava. Daí, com base neste raciocínio, deduzimos que o ciclo vivenciado por Shirley consistia através do relacionamento sexual com Max e que, findado esse tempo – marcado pela quantidade de gravidez –, ela não mais possui uma relação íntima com o malandro.

Após estas observações acerca de Shirley, constatamos que ela estruturou a representação de Max a partir do relacionamento entre eles. Percebemos, ainda, que a imagem construída se assemelha à de Geni, isto é, à de uma pessoa insaciável sexualmente e contemplada, pelos marginalizados, como alguém diferenciado, por conter características próprias de um ser viril, dotado de coragem, ímpeto e, de certa forma, incapaz de ter atitudes vandálicas.

Na mesma cena, Dorinha, percebendo que Duran não ia acreditar em Shirley, tenta argumentar a favor de Max, no sentido de que ele era inocente. Para Dorinha, “Max só levou a turma dele pro puteiro. Depois é que a turma chamou os amigos da patrulha” (BUARQUE, 1978, p. 90). Entretanto, Duran também não acredita na fala dela: “Ah, Dorinha Tubão, você também é suspeita pra falar do Max. Cansou de dar pra ele e nunca prestou conta” (BUARQUE, 1978, p. 90). Assim como Shirley, Dorinha traz consigo a opinião de que Max não tem culpa da destruição do bordel. Por sua vez, enfatiza que “a turma” é a responsável por levar “os amigos da patrulha” para o local. Observemos as duas situações. Primeiro, a palavra “turma” remete ao vocábulo que já falamos anteriormente, o “bando”. No entanto, Dorinha não expressa como “a turma de Max”, mas como “a turma dele” e, posteriormente, só “a turma”. Com essa gradação, há uma tentativa de omitir o vínculo de Max aos seus colegas de trabalho. Ao exprimir “a turma”, ela não mais remete ao nome do malandro, mas apenas a um grupo de indivíduos sem ligação com nenhum líder, chefe ou qualquer indivíduo detentor de uma posição investida de autoridade. A segunda observação recai nos “amigos” da “turma”, que são os policiais. Conforme nos lembrou Matta mais acima, a festa, em um contexto carnavalesco, pertence a todos, isto é, não existe “o dono da festa” ou um indivíduo que exerce um comando sobre os outros. Neste sentido, não há distinção entre bandidos e policiais, visto que todos são iguais e indiferentes à função exercida por cada um fora daquela circunstância.

A representação que Duran tem a respeito de Dorinha não o faz acreditar nas palavras dela. De acordo com Duran, os argumentos de Dorinha são duvidosos, dado que ela teve relações sexuais com Max e, como não cumpriu a sua função de prostituta, não usufruiu de nenhum ganho financeiro. O cafetão utiliza uma palavra informal, “dar”, para descrever que ela fazia sexo com Max. A expressão “cansou de” vem antecedendo o referido vocábulo informal. Ao unir os dois termos, percebemos que “cansou de” é empregado como verbo auxiliar acompanhado de uma preposição, sinalizando uma noção de persistência na ação, ou seja, Dorinha não “deu” para Max apenas uma vez, mas em inúmeras ocasiões e, em todas elas, não ocorreram cobranças pelo trabalho de prostituição. Devido a esta atitude de

dispensar o pagamento de Max e de ter várias relações com ele, tomamos conhecimento, mais uma vez, que o malandro é representado como uma pessoa ávida por sexo. Como ele figura um ser sexualmente apeteável, talvez, ao fazer sexo com Max, as prostitutas creem na simbolização de êxito na atividade da prostituição e, por essa razão, isenta-o do ônus pecuniário.

Essa imagem, de certa forma romantizada pelas prostitutas, não é compartilhada quando se trata das percepções que os capangas possuem do patrão-malandro. Para estes, o pagamento pelos serviços prestados é suficiente para comprar a amizade. Para os capangas, Max é mais um malandro, assim como eles. A diferença é que Max é o responsável pelos contatos com os fornecedores de contrabandos e isso o faz com que seja o ponto de convergência dos negócios. Dentre os subordinados, Phillip é um dos que mudou de lado depois que Max fugiu para não ser preso. Este, quando desconfia das atitudes dos capangas, tenta argumentar que “vocês [os subordinados] são meus amigos...” (BUARQUE, 1978, p. 126). Entretanto, como resposta, Phillip diz que “enquanto você pagou eu fui cem por cento. Agora quem tá pagando é o Duran! E ele prometeu outros biscates pra turma” (BUARQUE, 1978, p. 126).

Examinando a fala de Max, verificamos o intuito de proporcionar uma relação agradável e envolvente que havia entre ambos os lados. A vinculação existia em prol dos negócios, visto que não temos a possibilidade de averiguar como era o convívio entre eles fora do contexto das atividades comerciais. A obra não nos fornece elementos suficientes para isto. Porém, ao que é exposto, fica evidente que o tratamento acontecia da mesma forma que entre patrão e empregado. O que ocorre é que Max se aproveita de uma situação adversa para conduzir a seu favor os outros malandros e, desse modo, contornar uma condição desfavorável. Para isso, ele usa o termo “amigos” no exato momento em que necessita de auxílio. Ele não utiliza mais a palavra “macacada” ou “capangas”. Até “colegas” não seria um vocábulo apropriado, pois poderia remeter ao companheirismo profissional, ou seja, pertencente somente ao ambiente de trabalho. A palavra “amigos” demonstra um convívio além-trabalho, cuja expectativa é benéfica quanto à amizade do próximo. Assim, “amigos” remete a uma forte amizade, já que envolve grande sentimento de apreço e respeito. Como não vemos este tipo de amizade entre os malandros na obra, constatamos que o objetivo de Max é apenas o de se esquivar da situação na qual se encontra.

Phillip, por seu lado, demonstra que não pretende ajudar Max. A amizade inexistente, somente ocorreria se Max estivesse pagando, pois era a remuneração que construía o relacionamento entre eles. Phillip diz que era “cem por cento”, isto é, tinha dedicação total a

Max. Esta dedicação tem que ser entendida de forma limitada, uma vez que existia, unicamente, devido ao pagamento. E para que esse pagamento viesse, era necessário o trabalho de todos os malandros em favor do lucro. Então, o devotamento tinha um mútuo interesse. Agora, como quem está contribuindo financeiramente é Duran, os malandros que recebem são “cem por cento” ao cafetão. Além de cumprir a remuneração que já era realizada por Max, Duran se comprometeu a obter serviços para os malandros. Com essa proposta, os capangas se direcionaram a favor de Duran, sendo, portanto, contrários a Max.

Dessa maneira, a constituição da representação de Max, perante os outros malandros, é a de uma pessoa responsável por realizar os pagamentos deles, isto é, Max é visto como aquele que oferece e paga pelos serviços, mas que não possui simpatia entre o grupo. Assim, chegamos à conclusão que Max tem a representação de um ser importante para os capangas, porém não de uma forma essencial e romantizada. Ele é imaginado como um patrão que, a depender das circunstâncias, poderá ser substituído sem ressentimentos por parte de seus subordinados.

2. A representação do malandro em *Ópera do malandro*, de Ruy Guerra

Assim como a imagem do personagem Max, no texto dramático, pôde ser estruturada a partir da fala dos outros personagens, no cinema tal procedimento também é concebível. Porém, na linguagem cinematográfica temos a possibilidade de captar a presença de outros signos que oferecerão fundamentos para estruturarmos a imagem do malandro. Encontraremos, por exemplo, os signos icônicos e os discursos sonoros, além da palavra (escrita e oral). Assim, abarcaremos a maior quantidade possível de elementos presentes na tela cinematográfica que serão considerados, na análise, para construir a imagem de Max no filme *Ópera do malandro*, de Ruy Guerra, a partir do ponto de vista dos outros personagens presentes no enredo.

Diferente da divisão que foi feita na análise do texto dramático, faremos uma classificação baseada em um novo critério para examinar o filme. Neste, os grupos serão compostos por aqueles que, a princípio, têm antipatia por Max e os que têm afinidade. Assim, dentro do primeiro conjunto estarão presentes Strudell, Sátiro e Tigrão; para o segundo grupo, observaremos a percepção de Ludmila e Margot. De maneira ampla e baseada nas denominações dadas aos grupos, supomos que essa disposição, também sexista, possa sugerir, ao primeiro conjunto, personagens que buscam disputas com o malandro; enquanto que o segundo conjunto é formado por personagens que não entram em confronto com Max.

Vejamos, ainda, que Strudell rivaliza com o malandro por causa de Ludmila; Sátiro, pela malandragem; e Tigrão, por Margot. Daí, pensando na proposta que ensejamos desenvolver, acreditamos que a classificação apresentada é a mais apropriada para a análise do filme. Então, primeiramente analisaremos o conjunto composto por personagens que antipatizam pelo malandro para, posteriormente, verificarmos como é estruturada a simpatia demonstrada pelo outro grupo.

2.1. O entrelaçamento imagético do malandro

Inicialmente, observaremos como o alemão Otto Strudell se posiciona em relação a Max. Selecionamos três momentos em que Strudell se dirige a três pessoas diferentes. Então, no primeiro instante, a cena ocorre entre o alemão e as prostitutas; no segundo, com Ludmila; e, no terceiro, com o delegado.

A primeira cena, quando Strudell está com as prostitutas, ocorre em seu escritório. Aqui, ele recebe as prostitutas que vieram para informar-lhe da desordem sucedida no cabaré pertencente ao alemão. Irritado com a situação, Strudell culpa as suas funcionárias e comunica que demitirá as insatisfeitas. Entretanto, uma das mulheres comenta que a confusão foi ocasionada por Max e, por isso, elas não deveriam levar a culpa por toda a desordem. Ao ouvir o nome de Max, Strudell se enfurece e esbraveja:

Prostituta 1: A gente só reclama de uma coisa: quem arma a confusão toda é o Max e a gente é quem paga o pato.
 Prostituta 2: Quando o Max te comia, você não abria o bico.
 Strudell: Espera aí. Max, aquela gigolô? Foi ele quem fez arruaça na cabaré?
 (GUERRA, 1985, 29min:17s).

A queixa que a prostituta (1) faz é a respeito de Max. Para ela, foi o malandro quem fez a baderna. No entanto, segundo a outra prostituta (2), ela só está reclamando porque o malandro não está mais com ela. Strudell, por sua vez, torna claro que detesta Max. O adjetivo “gigolô” demonstra a representação que ele faz do malandro. A escolha dessa palavra não parece ter sido aleatória, mas com o objetivo de demonstrar a forma como as prostitutas devem observar o malandro. Acreditamos que Strudell usa o termo “gigolô” justamente para afetar diretamente às prostitutas, visto que muitas delas pagam a Max. Dessa maneira e de certa forma, o alemão procura fazê-las enxergar que o malandro é um explorador.

Todavia, apesar de alterar a voz devido à surpresa em saber da presença de Max no cabaré durante a confusão, Strudell busca desviar o foco de si mesmo. Observemos que a primeira prostituta está chateada porque elas devem “pagar o pato” pelo ocorrido. Esta expressão remete a alguém que deve restituir os danos causados por outra pessoa. A atitude de Strudell é semelhante à de Max. Aquele vive à custa da exploração das prostitutas, enquanto que Max vive em função do dinheiro delas, mas sem a exploração sexual. Como a intenção de Strudell é desviar o foco para Max, ele o denomina de gigolô para que as prostitutas percebam que estão sendo exploradas pelo malandro e não atentem que a exploração também advém do próprio alemão.

Strudell tem uma conduta parecida quando fica sabendo que Ludmila está querendo entrar em sociedade com Max. Semelhante ao que acontece na conversa com as prostitutas, o alemão se exalta ao obter aquela informação:

Strudell: A nome da sócio?

Ludmila: Ah! Do sócio? É Max Overseas.

(...)

Strudell: Vitória (...) sabe quem é o sócia dela? Aquela marginal, aquela contrabandista. (GUERRA, 1985, 1h:07min:22s).

Esta cena acontece na casa deles, após um jogo em família e que envolvia dinheiro. Ludmila se aproveita do momento de descontração com o jogo e pede para Strudell assinar o contrato que designava a abertura da empresa, que ela pretendia fazer funcionar junto com Max. Percebamos, também, que o vestuário de Ludmila demonstra uma ideia de relaxamento, dado que é um roupão, indumentária tipicamente usada em casa, produzido em um tecido leve e confortável (Figura 4). Entendemos, dessa maneira, que a pretensão de Ludmila era a de transmitir pureza, através da leveza do tecido, e segurança, pelo conforto da roupa. Por outro lado, a cor vermelha da vestimenta revela a sua impureza, isto é, a sua intenção em iludir o pai a assinar o contrato. Lurie (1997, p. 208) descreve uma das particularidades do roupão vermelho utilizado pela personagem Blanche Dubois, da obra *Um bonde chamado desejo* (1947), que harmoniza com as vestes de Ludmila: “ela usa um quimono vermelho, chamado na orientação do texto de o ‘robe de cetim escarlate’ – portanto mostrando que ela é realmente impura”.



Figura 4

Por seu turno, a reação do alemão pareceu inesperada para Ludmila. Como eles estavam reunidos em torno de uma mesa, divertindo-se, Ludmila aproveita a situação e entrega o contrato ao pai, acrescentando que haveria um sócio nos negócios. Strudell, ao escutar esta informação, já altera a feição e a voz, exigindo que seja dito, imediatamente, o nome do sócio. Ela, por sua vez, prevendo alguma reação adversa, tenta, serenamente, dizer que o nome do sócio é Max. Quando ouve o nome de Max, a primeira reação de Strudell é a de jogar os papéis do contrato para o alto. Esta atitude revela que, como os documentos foram jogados pelos ares, Strudell se nega a assinar o contrato, não dando procedimento ao negócio entre Ludmila e Max. O ato de jogar os papéis ao alto também significa que os negócios foram para baixo, ou seja, extinguidos sem a assinatura do alemão. A imagem biunívoca é característica da carnavalização e, segundo Bakhtin (2013), reúne dois lados da mudança. Assim, devido à participação de Max como sócio, o negócio de Ludmila é desfeito, do mesmo modo como a confiança que o alemão havia depositado nela. Em seguida, Strudell se levanta e abre a porta de seu escritório. Aqui, já há outra imagem biunívoca, pois como ele se nega a assinar o contrato, deveria fechar as portas, uma vez que a ação de abrir as portas tem o sentido de facilitar o ganho de outrem ou, até mesmo, o de acolher com grande satisfação algo ou alguém. Logo, percebe-se que esse não é o caso de Strudell. Ele abre as portas para que possa se sentir seguro ao adentrar em seu escritório, que é o seu local de refúgio, de proteção.

A imagem dualista encontra-se no abrir as portas para adentrar. Lá, resguardado, ele ataca Max, chamando-o de “marginal” e “contrabandista”. As representações proporcionadas por Strudell a respeito de Max não são novidades. Entretanto, assim como fez com as prostitutas, ele tenta atacar a sua filha através do rebaixamento da imagem do malandro para demonstrar que o negócio não obteria êxito. Por isso, Max é representado como um criminoso que negocia mercadorias ilegais e, portanto, não estaria apto a ter Ludmila como sócia.

Não obstante o posicionamento do pai, Ludmila sai de casa para ficar com Max. Como Strudell não sabia das intenções da filha, vai até a delegacia para conversar com Tigrão, o delegado. Quando este chega à delegacia, depara-se com Strudell sentado em sua cadeira, enraivecido pelo desaparecimento de Ludmila. Por esse motivo, ele exige que o delegado encontre a sua filha que, supõe Strudell, estaria com o malandro:

Strudell: Ludmila desapareceu e tudo indica que foi raptada por essa delinquente da Max Overseas. E sabe lá que monstruosidade pode acontecer. (GUERRA, 1985, 1h:17min:57s).

A imagem de Max constituída por Strudell é reforçada não apenas pela repetida referência a um criminoso, mas, também, pelo fato dele acreditar, mesmo sem confirmar, que o malandro estaria envolvido em todos os atos contrários aos seus interesses. Assim como Strudell julgou que Max destruiu o seu cabaré, ele acredita que o malandro sequestrou a sua filha. Encontramos mais um elemento que acrescenta às características do malandro desenhadas por Strudell, o sequestro. Max, nesse sentido, torna-se, também, um ser violento e tirânico, que age de maneira escondida para reter, ilegalmente, Ludmila. A crueldade do malandro, segundo o alemão, ultrapassa a vida malandra, isto é, estruturada pela vadiagem e astúcia. Max teria indícios de atitudes “monstruosas”, desproporcionais às de malandro.

Para entendermos minuciosamente a constituição do malandro sob o ponto de vista de Strudell, é interessante notar a posição na qual Max é observado. O pai de Ludmila está constantemente enclausurado em seu escritório, pois é neste local que ele se sente seguro e confiante em suas decisões. Por ser um cômodo propício a administrar os seus negócios, o escritório de Strudell foi estruturado como um lugar de segurança para ele. Matta (1997, p. 92) afirma que a casa “remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares (...) subentende harmonia e calma”. Para o alemão, não é a casa, em sua área total, que possui esse significado, mas o seu escritório especificamente. Vejamos que na cena analisada em que Strudell recebe a notícia da confusão em seu cabaré, ele encontrava-se no escritório; quando Ludmila pretende fazer com que ele assine o contrato, ele se dirige ao

escritório como local de refúgio, para poder controlar a situação; já no encontro com Tigrão, na delegacia, Strudell surge para solicitar que sua filha seja encontrada e, imediatamente, sai do recinto provavelmente para se dirigir a casa. Atentamos, portanto, a esse esquema: 1) Ele já estava em casa, no escritório; 2) Ele estava na sala, em casa, e se dirige ao escritório; 3) Ele estava na delegacia, sai do local, possivelmente, para casa e, de lá, para o escritório. Essa constante ida ao escritório indica a busca pela segurança, pelo controle da situação, uma vez que ele não teria esse domínio se estivesse na rua. Em seu escritório, Strudell encontra soluções para os problemas profissionais e familiares, colocando a sua vida em ordem. Logo, da perspectiva de seu escritório, ou seja, fora do contexto da rua, é que Strudell constrói a representação de Max, um sujeito criminoso, violento e que se sustenta por meio do dinheiro dado pelas meretrizes.

Contudo, Max também tem a sua imagem constituída por personagens pertencentes à sua própria categoria social, como Sático do Bilhar. Este é um malandro diferente de Max, pois se considera mais tradicional, fixado às origens da malandragem brasileira. Uma assimetria entre ambos é percebida através da maneira como cada um ganha o seu dinheiro. Max aposta em mercadorias contrabandeadas do exterior, enquanto Sático arrisca em jogar nas corridas de cavalos.

A cena que será analisada, para entender a percepção de Sático a respeito de Max, acontece durante uma partida de sinuca, que é somada a um desafio musical. Um estudo interessante sobre o “desafio do malandro”, canção entoada pelos dois malandros, é *Carnavais e Malandros: os heróis* (2008), de Sandra Luna e Harlon Homem de Lacerda Sousa. Este trabalho é um artigo que busca analisar, no filme de Ruy Guerra, a presença do *deus exmachina* na figura do carnaval como reposicionamento do malandro, a partir das ideias apresentadas por Matta. Na cena específica, os autores almejam apreender informações pertinentes à existência da modernização, representada pela imagem de Max, e do arcaico, pela figura de Sático. Estas imagens são projetadas a partir dos temas cantados durante o desafio.

Entretanto, antes de entrarmos na análise da canção, chama-nos a atenção o local da disputa entre os malandros, um bar (Figura 5). Este lugar, na década de 1940 (contexto do filme), era pouco frequentado por mulheres consideradas de “boa família”; as prostitutas eram mais vistas nestes lugares, onde, muitas vezes, ofereciam, também, danças e jogos. Pensando em um sentido carnavalesco, o bar lembra o “segundo mundo” descrito por Bakhtin; ou mesmo as tabernas frequentadas pelo personagem Falstaff, em Shakespeare; ou até os “clubes de carnaval” de Matta. Nesse sentido e considerando a obra em análise, o bar pode representar

um dos lugares carnavalescos, onde há espaços para liberdades, sem hierarquias e, aparentemente, sem dono, além de ser frequentado por pessoas marginalizadas, como as prostitutas e os malandros. No local, encontram-se bancadas e várias mesas de sinuca. A sinuca, que será utilizada como disputa entre os dois malandros, é um jogo constituído por oito bolas e os jogadores têm o objetivo de fazer com que as bolas entrem na caçapa, acertando-as com uma bola branca. Este jogo se torna propício ao desafio entre os malandros porque, em seu sentido figurado, a palavra “sinuca” significa ter uma posição forçosamente complicada, ou seja, os dois malandros estarão em uma situação desconfortável: Sátiro do Bilhar, como o próprio nome já faz referência, é um malandro conhecido pelas habilidades no jogo de sinuca e, por isso, está em uma condição mais favorável que Max; enquanto que este, um malandro moderno, aceita o desafio, mas, aparentemente, não detém uma destreza necessária para vencer Sátiro. Além disso, a sinuca está presente para representar a peleja entre os dois e, no final da disputa, profanar o perdedor. Bakhtin (2008, p. 13) diz que “os diferentes gêneros da retórica cômica desenvolvem-se: ‘debates’ carnavalescos, disputas, diálogos, ‘elogios’ cômicos (ou ‘ilustrações’), etc.”. Pensando nisto, a disputa entre Max e Sátiro não acontece para provar algo grandioso, sublime ou notório, mas para desprezar, rebaixar e destituir o título de malandro pertencente ao adversário. Como a nossa intenção, nesse momento, é tentar construir a imagem de Max segundo o olhar de Sátiro, vamos nos ater, principalmente, à fala deste.



Figura 5

Inicialmente, Max propõe uma disputa na sinuca no valor de dez mil ao ganhador. Contudo, Sátiro dá uma contraproposta no valor de cem mil. Visto que Sátiro é mais habilidoso do que Max, aquele sugere um valor bem mais alto, demonstrando toda a sua confiança na vitória. Assim, Sátiro menospreza qualquer destreza de Max com o bilhar, já que este não é um malandro à antiga, mas um malandro modernizado, como ficará evidente durante a disputa que será analisada, e que, portanto, não tem habilidade suficiente para obter a vitória.

Antes de iniciar o jogo / desafio, os dois participantes tiram o paletó, revelando a blusa interna na cor branca, de Max, e preta, de Sátiro (Figura 6). A imagem da remoção do paletó antes do início da disputa pode ter uma relação imagética com a retirada do sobretudo durante as batalhas, ou seja, eles estão se entregando à disputa e pretende fazê-la com empenho. A revelação da camisa interna na cor branca de Max pode ser compreendida como indício de *status*, pois, segundo Lurie (1997, p. 198), “por se sujar, física e simbolicamente, com tanta facilidade, o branco sempre foi popular entre aqueles que desejam demonstrar riqueza e status através do consumo conspícuo de sabão ou liberdade conspícua de mão-de-obra”. Por outro lado, Sátiro veste uma camisa preta, o que nos condiciona a pensar como sendo o oposto ao branco, remetendo ao obscuro e às tentativas de esconder as trapaças. Todavia, as gravatas possuem cores opostas às camisas, tendo a possibilidade de significar que ambos têm características um do outro, mesmo que de maneira acessória.

Um segundo fato relacionado à roupa, é que, durante o desafio, encontram-se dois figurantes com vestimentas quadriculadas na cor preta e branca. Eles representam, justamente, a disputa que está ocorrendo entre Max, de branco, e Sátiro, de preto. Inclusive, em um momento, o plano do filme se volta para a cor do sapato de um desses figurantes (Figura 7), que também é bicolor (preto e branco). No fim da disputa, o plano mostra a mesa de sinuca por completo e um desses rapazes com a camisa quadriculada passa no primeiro plano e sai de cena, sinalizando que a batalha encerrou (Figura 8).



Figura 6



Figura 7



Figura 8

No que se refere ao desafio, ao se encaminharem à mesa, Sátiro é quem inicia a jogada e a primeira bola rebatida é a de cor vermelha, principiando o jogo. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 945), “o vermelho perpetuamente é o lugar da batalha – ou da dialética – entre o céu e o inferno”. Dessa maneira, entendemos o “céu e o inferno”, no contexto do filme, como sendo a representação dos dois malandros. Na percepção de Sátiro, ele é superior a Max, então aquele remeteria ao “céu” e este, ao “inferno”. A canção “desafio do malandro” começa quando, na próxima jogada, Max encaçapa, justamente, a bola vermelha, que era o objetivo de Sátiro, fazendo com que este inicie a pelega:

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 (GUERRA, 1985, 34min:13s).

Esta primeira estrofe cantada por Sátiro se refere à modernidade estabelecida por Max. Segundo Luna e Sousa (2008, p. 5), “as estrofes cantadas por Sátiro funcionam como elemento de caracterização de Max (...) com as importações norte-americanas e a dominação

imperialista (inicialmente inglesa como marca a referência à hora do chá) iniciada pela expressão através de idioma estrangeiro”. No entanto, além dessas referências aos modos estrangeiros, Sátiro tenta ridicularizar a imagem de Max. A princípio, este ato nos persuade a esclarecer e associar o nome do malandro Sátiro à cena em questão. O nome Sátiro do Bilhar alude à ideia de “satirizar”, “ridicularizar” – Sátiro – e o seu sobrenome nos aponta para a noção de “jogo de sinuca” – Bilhar. Daí, possibilita-nos compreender que a ridicularização acontecerá durante o jogo de bilhar, onde o malandro se referirá a Max de uma maneira satírica. Notemos que Sátiro fala que Max “pensa” pertencer à “alta sociedade”. O verbo “pensar” já desconstrói a suposta posição de Max. Para Sátiro, Max pertence à “baixa sociedade”. Aquele malandro rebaixa este, trazendo-o para a classe marginalizada, concernente, agora, aos dois malandros.

Outra demonstração do intuito em rebaixá-lo torna patente quando Sátiro diz que Max “vai montar exposição de *souvenir* de gringo”. Lembremos que Max contrabandeia mercadorias importadas e, a partir dessa noção, Sátiro busca ridicularizar os produtos de Max, dizendo que só servem para “exposição de *souvenir* de gringo”, ou seja, não possuem utilidades para a venda, somente para exibição aos indivíduos que não conhecem o país (estrangeiros) e nem, provavelmente, os produtos. Sátiro deprecia tanto a pessoa quanto o profissional Max. A última menção às ações de um malandro “novo”, nos dizeres de Luna e Sousa (2008), refere-se a “fazer fé no bingo em chá de caridade”. Neste verso, Sátiro alude a duas atividades tipicamente estrangeiras para revelar as tentativas de modernização e as influências de outros países encorpadas em Max. A referência ao bingo nos remete a um jogo que era bastante popular nos Estados Unidos e que servia para arrecadar dinheiro para doar às instituições de caridades. Já, o chá, como Luna e Sousa (2008) falaram, reporta-se à bebida popular na Europa. Depois de descrever, ironicamente, algumas atividades características de um malandro moderno, Sátiro menciona as palavras estrangeiras utilizadas frequentemente por Max, causando estranheza na curriola, isto é, na turma de malandros acostumada às terminologias brasileiras, que não entende a mudança repentina e os termos usados pelo malandro moderno.

Finalmente, Sátiro termina a estrofe expressando: “que grande malandro é você”. Logo após expor Max de forma bastante irônica, não seria absurdo afirmar que o adjetivo “grande” está sendo usado também para satirizar o malandro. Assim, “grande malandro” pode ser entendido como um malandro imoral, ordinário e canalha. Entretanto, advindo ironicamente de Sátiro do Bilhar, a expressão, da mesma forma, pode remeter a um ilegítimo, medíocre e insignificante malandro. Observa-se que - diferentemente do que ocorre nos

estudos de Bakhtin a respeito das obras de Rabelais, em que são utilizados vocabulários grosseiros de maneira ambivalente - no caso da cena em análise, o vocabulário é sutil, até delicado e apurado, mas com o intuito de rebaixar o interlocutor. Esta maneira de usar as palavras é definida como ironia, que ocorre quando

expressa-se com as palavras um conceito mas se subentende (sem expressá-lo por palavras) um outro, contrário. Em palavras diz-se algo positivo, pretendendo, ao contrário, expressar algo negativo, oposto ao que foi dito. A ironia revela assim alegoricamente os defeitos daquele (ou daquilo) de que se fala. (PROPP, 1992, p. 125).

Sátiro continua discorrendo na peleja e diz que Max “era um sujeito tipo jovial / Agora até mudou de nome” (GUERRA, 1985, 35min:04s). Por “sujeito tipo jovial” não devemos apenas entender como uma pessoa jovem ou com aspecto próprio da juventude. O termo “sujeito” pode ser interpretado como “vassalo” ou “súdito”, portanto, uma pessoa subserviente, que faz as vontades dos outros. Porém, era um sujeito “tipo jovial”, ou seja, com características (tipo) de alguém engraçado e que só servia para distração (jovial). Dessa maneira, de acordo com a visão de Sátiro, construímos Max como um indivíduo submisso, além de não ser perigoso, e sim objeto de escárnio. Sátiro também faz referência sobre a mudança de nome do malandro, que antes era Sebastião Pinto e agora é conhecido como Max Overseas. Este nome é mais uma marca do estrangeirismo destacada por Sátiro, dado que “Sebastião” é um nome característico de um cidadão brasileiro devido ao sinal diacrítico do til, que nasaliza a segunda vogal “a”; enquanto que “Max” remete ao latim *Maximus*, que pode significar “superior”, “chefe” ou “autoridade”, e “Overseas” que possibilita-nos reportar a alguém que está “além” (over) “do mar” (seas), isto é, um estrangeiro, uma vez que “Pinto”, além da conotação sexual, remete ao baixo corporal. Por isso, Sátiro ironiza a mudança de nome do malandro, que tinha o intuito de configurar-se como um ser estrangeiro, já que o nome serve, justamente, para designar e reputar alguém.

Em outro momento, como nos orienta Luna e Sousa (2008), Sátiro irá tratar do tema do trabalho e do amor. Primeiro, ele diz: “vai ver que ainda vai virar trabalhador / Que horror” (GUERRA, 1985, 35min:14s, grifos nossos). Nestes versos, há o predomínio da letra /r/. Ademais, a dicção do malandro é reforçada pelos gestos, com as mãos, de repulsa. Por se tratar de uma letra vibrante, talvez tenha o sentido de demonstrar o estremecimento ou os tremores que o malandro Sátiro sente ao exprimir a palavra “trabalho”, visto que o termo “malandro” remete a uma pessoa vadia, que não trabalha. Por isso, falar que um malandro vai trabalhar é o mesmo que negar o papel de malandro, afirmando, por sua vez, ser um operário.

Assim, Sátiro afirma que Max deixará um dia de ser malandro e isto é motivo de aversão e desprezo. A respeito do tema do amor, Sátiro se dirige a Max como uma pessoa que vai “se casar e ser avô” (GUERRA, 1985, 35min:27s), que a sua mulher “já foi aposentada” (GUERRA, 1985, 35min:43s) e que tem “a bolsa (...) furada” (GUERRA, 1985, 35min:46s). Mais uma vez, Sátiro procura ofender o outro a partir de padrões que fogem das características de um malandro. Dizer que o malandro vai “casar” e ser “avô” significa que abandonará os hábitos da malandragem, pois não terá mais uma vida boêmia, devido ao casamento; e como terá descendente, já que virará avô, será mais responsável. Por seu turno, Max pede respeito por sua mulher, visto que ela “é boa e me sustenta”. Entretanto, Sátiro não demonstra deferência e diz que ela é “aposentada”. Esta palavra pode remeter a diversos tipos de aposentadorias, vejamos: ela pode ser aposentada do trabalho, do sexo e/ou do amor. O termo “aposentada” tem a possibilidade, também, de estar fazendo referência à idade da mulher, inferindo que o malandro não tem capacidade de possuir uma mulher mais jovem e com disposição para lhe sustentar. Já a “bolsa”, segundo Lurie (1997, p. 255), é “o indicador sexual, nas mulheres, mais reconhecido universalmente”. Assim, quando Sátiro alega que Max tem uma mulher com uma “bolsa furada” e ao atentarmos que o vocábulo “furada” está adjetivando o substantivo “bolsa”, deduzimos que o insulto relativo ao sexo da mulher de Max refere-se a uma mulher sem valor, menosprezada.

Mais adiante, chegamos ao momento do ápice da disputa entre os malandros, pois a mãe se torna objeto das ofensas. Para contornar a situação, Max diz que não vai “sujar a navalha nem sair na tapa” (GUERRA, 1985, 35min:57s). Esta refutação serviu para Sátiro rebater que “é mais sutil sumir da Lapa” (GUERRA, 1985, 35min:59s, grifos nossos). O sibilo provocado pela letra /s/ pode remeter, sonoramente, ao assovio que, por sua vez, possui o sentido de “vaías”. É como se Sátiro estivesse, ao mesmo tempo, chamando Max de covarde, por fugir da Lapa, e reprovando esta fuga, por meio dos assovios.

Com isso, percebemos como Sátiro estrutura a imagem de Max. Para aquele, Max possui algumas características diferenciadas, que são, exatamente, às criticadas por Sátiro. Este diz que Max é um malandro moderno e que, conseqüentemente, perdeu os traços da malandragem tradicional; tornou-se ridículo por tentar disfarçar a sua condição decadente e por mudar a maneira de falar, utilizando-se de expressões estrangeiras. Em uma perspectiva carnavalesca, Sátiro procura destronar Max. Este destronamento se dá através da ridicularização do personagem. Assim,

o rito de destronamento é como se encerrasse a coroação, da qual é inseparável (repito: trata-se de um rito biunívoco). Através dela transparece uma nova coroação. O carnaval triunfa sobre a mudança, sobre o processo propriamente dito de mudança, e não precisamente sobre aquilo que muda. O carnaval, por assim dizer, não é substancial mas funcional. Nada absolutiza, apenas proclama a alegre relatividade de tudo (BAKHTIN, 2013, p. 142).

Dessa forma, o destronamento de Max acontece com a destruição da imagem do “malandro moderno”, considerado um ser superior, em comparação ao “tradicional”, inferior. Sátiro desnivela Max, rebaixando-o a um malandro comum, ou pior que o tradicional. Tendo em vista a percepção biunívoca da carnavalização, ao destronar Max - um malandro moderno -, Sátiro realiza uma nova coroação àquele, deslocando-o para o nível da ridicularização.

Além disso, prosseguindo por meio da visão de Sátiro, Max possui a imagem de um comerciante, por isso é afirmado que “ainda vai virar trabalhador”. Isto, como já foi visto, é uma ofensa ao malandro. Por fim, Sátiro personifica Max como um malandro disposto ao diálogo durante uma briga e que tem repulsa à confusão, dando a impressão de que se tornou um covarde, ao contrário do malandro no sentido personagem-tipo valente e lutador de capoeira.

Dentre os personagens do grupo denominados por ter antipatia a Max, resta verificar como o delegado Tigrão constrói a imagem do malandro. Para isso, observaremos a cena em que Max se refugia da polícia, que surge após uma confusão em um dos cabarés de Strudell. Tigrão, percebendo a tentativa de fuga do malandro, vai atrás dele e o encontra no banheiro de um estabelecimento comercial. Então, a conversa entre Tigrão e Max ocorrerá em local público, por ser destinado às pessoas que frequentam o estabelecimento e os lugares próximos. No caso, ambos estavam próximos ao local e se deparam no banheiro. Assim como as praças públicas citadas por Bakhtin, o banheiro se torna o local público no contexto do filme, onde “a abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas entre as pessoas e a eliminação de certas regras e tabus vigentes na vida cotidiana criavam um tipo especial de comunicação ao mesmo tempo ideal e real entre as pessoas, impossível de estabelecer na vida ordinária” (BAKHTIN, 2008, p. 14). Ou seja, no banheiro não há obstáculos para a comunicação entre a autoridade e o malandro, eles conversarão como pessoas de um mesmo nível e com o mesmo poder; como iguais e livres da hierarquia que, em outras circunstâncias, os separariam. Daí, estarão habilitados a tratarem um ao outro da forma que lhes convém.

Quando Tigrão chega ao banheiro, encontra Max dentro de um boxe e sentado no sanitário. Sabendo-se que a latrina é o local destinado às dejeções e que Max está sentado nela

quando o delegado chega, remetemos, comparativamente, o malandro a um dejetto, ou seja, uma pessoa sem valor. Ademais, quando Max sai do boxe, a oposição é revelada por meio dos trajes de ambos e do enquadramento realizado pela câmera nos dois personagens, reforçando o contraste (Figura 9). Enquanto Tigrão veste um paletó preto com uma camisa branca por dentro, Max se veste com um paletó branco e uma camisa vermelha (Figuras 10 e 11). Inicialmente, a contradição entre os dois é evidente por um ser policial e o outro, malandro. O preto usado por Tigrão, juntamente com seu amplo bigode, confere-lhe uma aparência de autoridade, formalidade e periculosidade. A própria câmera, na entrada de Tigrão ao banheiro, se afasta como que para demonstrar o respeito à autoridade e o receio em se aproximar do delegado. Porém, fundamentando-se em Lurie (1997), a camisa e o lenço brancos sugerem que, apesar de ter seu lado obscuro, há, de certa forma, um caráter ingênuo, dando a entender que é uma pessoa fácil de ser ludibriada. Max, por sua vez, veste o branco que, como já vimos, indica uma pessoa vadia, ociosa, que não realiza trabalho pesado, e, portanto, pode usar branco sem a preocupação de se sujar. Partindo-se dessa mesma ideia, o bigode de Max é mais bem cuidado, curto e fino, do que o do delegado, sugerindo elegância e tempo ocioso para tratar da sua aparência. Por outro lado, a camisa vermelha, sendo quase omitida pelo branco, talvez represente, baseando-nos ainda em Lurie (1997), um “perigo repentino”, ou alguém preparado para enganar e tirar vantagem da situação. Outra parte do vestuário que apresenta uma distinção entre Max e Tigrão é a gravata. Esta, segundo Lurie (1997), pode ter uma simbologia sexual. Assim, como o primeiro personagem possui uma gravata longa e branca, remetemos, simbolicamente, a um sexualismo ativo e potente. Já o segundo personagem usa uma gravata borboleta, sugerindo não ser uma pessoa sexualmente ativa, ou indicando impotência sexual, reforçada pela própria imagem da borboleta que revela, em um sentido figurado, um indivíduo instável.



Figura 9



Figura 10



Figura 11

Tigrão, ao se aproximar da porta do boxe em que Max estava, inicia a conversa fazendo referência à infância de ambos e seus posteriores caminhos traçados: “dois sujeitos se criam juntos: mesma rua, mesma escola, merenda, bola de meia, educação religiosa, cívica, moral. Um vira um bacharel, homem da lei, respeitado. E o outro? Vira um borra-botas, um marginal!” (GUERRA, 1985, 18min:54s). Inicialmente, Tigrão se coloca na mesma posição de Max ao afirmar que os dois cresceram juntos. Como o delegado se refere à infância deles, aproximamos a ideia da puerícia à do carnaval, pois as crianças, normalmente, não fazem uma distinção hierárquica entre elas, assim como na noção de igualdade carnavalesca. Posteriormente, Tigrão faz a separação entre eles. Ou seja, há uma transformação do instante carnavalesco / infância para o cotidiano / adulto. Reparemos que as primeiras lembranças do delegado são: “rua”, “escola” e “merenda”. A rua é o lugar público por natureza, onde acontece todo processo de carnavalização.

a categoria *rua* indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, (...) a rua implica movimento, novidade, ação (...) a regra básica do universo da *rua* é o engano, a decepção e a malandragem, essa arte brasileira de usar o ambíguo como instrumento de vida (...). Na rua, então, o mundo tende a estar em luta contra todos, até que uma forma de hierarquização possa surgir e promover alguma ordem. (MATTA, 1997, p. 92-93, grifos do autor).

Dessa forma, a rua está interligada à liberdade e à desordem, não havendo uma organização hierárquica para impor, reprimir ou ordenar. Por outro lado, de modo ambivalente, a rua também pode provocar uma “forma de hierarquização” e, talvez, seja esta ordem em que Tigrão se insira. A referência à escola transmite uma ideia de sistema de pensamento. Seria como se a escola fosse um instrumento para se obter conhecimento em diversos gêneros. Ela também nos lembra a coletividade ou a sensação de que “o indivíduo se sente parte indissolúvel da coletividade, membro do grande corpo popular” (BAKHTIN, 2008, p. 222), de maneira semelhante à aglomeração carnavalesca. O último destaque, o vocábulo “merenda”, nada mais é do que uma refeição, porém feita, normalmente, em momentos coletivos, como: no recreio, em passeios, piqueniques, etc. A merenda sugere pensarmos no que Bakhtin denominava de banquete:

as imagens de banquete, isto é, do comer, do beber, da ingestão, estão diretamente ligadas às formas da festa popular (...). Não se trata de forma alguma do beber e comer cotidianos, que fazem parte da existência de todos os dias de indivíduos isolados. Trata-se do *banquete* que se desenrola na *festa popular*, no limite da *boa mesa*. A poderosa tendência à *abundância* e à universalidade está presente em cada uma das imagens do comer e do beber. (BAKHTIN, 2008, p. 243, grifos do autor).

Portanto, assim como o banquete, a merenda também sugere uma reunião entre pessoas com o objetivo de se divertirem, distante da ideia do comer e beber diário e banal. A merenda é uma refeição degustada em conjunto e, como está ligada às grandes quantidades de bebidas e comidas, abarcam todas as pessoas que dela participam.

Depois, Tigrão fala em “bola de meia”, provavelmente fazendo referência a uma brincadeira em que uma pessoa, o perseguidor, arremessava a bola em outra pessoa para que esta fosse, assim, a perseguidora. Todavia, no contexto fílmico, a “bola de meia” tem a possibilidade de estruturar um signo transmissor de outra informação. Considerando a “bola” como um corpo arredondado e informalmente usada para se referir à cabeça, fazendo referência ao juízo e ao equilíbrio intelectual, então a “bola” é capaz de reportar a uma estabilidade mental. Já a “meia” tem a faculdade de remeter à metade, a um separador de tempo, de espaço ou de mundos. Logo, deduzimos que o signo “bola de meia” pode ser compreendido como um ponto de equilíbrio entre dois mundos: o anterior – “rua”, “escola” e “merenda” – e o posterior – “educação religiosa, cívica e moral”.

Neste mundo, formado pela educação religiosa, cívica e moral, predomina o princípio do ensino doutrinário que, por extensão de sentido, condiciona-se à ideia do ritual

que “está ligada a momentos marcados pelo comportamento solene, caracterizado pelo controle explícito da palavra, dos gestos e vestimentas” (MATTA, 1997, p. 48). A religião segue um sistema inverso ao carnaval, pois é revestida de um caráter sério, oficial e cerimonioso. A educação cívica refere-se ao Estado, ou seja, a uma instituição totalmente ordenada e organizada. E a moral remete a uma reunião de valores julgados de maneira totalizante, como regulamentadores da sociedade e dos comportamentos individuais. Portanto, estas educações são formadoras de condutas sérias e oficiais.

Tigrão fala que, tendo a mesma criação que Max, formou-se “bacharel”, “homem da lei” e “respeitado”, isto é, um indivíduo pertencente à ordem, com estudo de nível superior, sendo um representante da justiça e prestigioso, voltado, portanto, para o mundo oficial, onde a seriedade e a vida cotidiana predominam. Por outro lado, Max se transformou em um “borra-botas” e “marginal”, uma pessoa totalmente desprezível e que não se adapta aos valores impostos pela sociedade, consequentemente, sendo um indivíduo excluído socialmente. Por isso, diferentemente de Tigrão, o malandro se encaminha para um mundo da desordem e do não oficial, ou melhor, para o mundo da carnavalização.

Desse modo, da maneira como o delegado relata o convívio com Max na infância e posteriores idades, concluímos que Tigrão estrutura Max como sendo um indivíduo que incorporou a ideia da “rua”, da “escola” e da “merenda” carnavalizadas para constituir-se como um malandro; enquanto que a “educação cívica, religiosa e moral” foi menosprezada. Neste sentido, Tigrão chega à conclusão de que Max se figurou como “borra-botas” e “marginal”, uma pessoa incompatível socialmente por ser detestável. No entanto, para poder falar com o malandro, o delegado dirigiu-se a um banheiro de um estabelecimento comercial, local destinado a dejeções, ou seja, é como se o delegado necessitasse de estar em um lugar inverso ao apropriado para o seu cargo, expondo o seu lado abjeto e se igualando a Max, para estar em condições de se expressar com uma maior liberdade a respeito da educação que tiveram. Esse lugar também serviu para Tigrão expelir todo o seu desprezo por Max, pois uma delegacia ou residência não seriam locais propícios sob o ponto de vista da igualdade de relações.

Assim, vimos como sucedeu o relacionamento entre Max e o grupo dos antipatizantes – Strudell, Sátiro e Tigrão. Agora, analisaremos como Margot e Ludmila, as simpatizantes, enxergam o malandro carioca.

2.2. Margot e Ludmila: uma relação de amor e interesse pelo malandro

Max não é apenas reputado por personagens que antipatizam com ele, outros personagens possuem opiniões diferentes e o veem como um ser apazível. É o caso de Ludmila, a filha de Strudell. Ela vê uma oportunidade em juntar-se aos negócios de Max e isto a faz desejar ser sócia nas atividades realizadas pelo malandro. Esta ideia, no entanto, surgiu após uma conversa que ambos tiveram em uma praia, onde Max falou sobre os negócios de que estava participando. Então, Ludmila, achando interessante ter parte nessas atividades, foi ao encontro de Max para tratar de negócios quando ele estava saindo de um cinema.

Primeiramente, a cena se passa próximo ao cinema, na rua, quando Max estava subindo uma ladeira e Ludmila estava em seu carro estacionado. No instante em que o malandro caminha de encontro ao carro, passa, ao seu lado, uma bicicleta. A princípio, chama-nos a atenção o fato da bicicleta passar ao lado e em sentido contrário a Max, isto é, enquanto ele estava subindo, a bicicleta descia. É como se a bicicleta estivesse indo ao encontro de Max, mas ela passa por ele e pela câmera, ficando, em certo momento, no primeiro plano. Sabendo que Max receberá uma proposta de Ludmila para associar-se aos seus negócios, um dos indícios que supomos dessa passagem é que o malandro deveria ficar alerta quanto às intenções de Ludmila, visto que - no Rio de Janeiro, local onde se passa o filme - a bicicleta com o estilo do guidom alto é, informalmente, conhecida pelo termo “camelo” que, por sua vez, significa, pejorativamente, uma pessoa tola. Como a bicicleta vai em direção a Max, ela, de certa forma, avisa-nos que o tolo será o malandro, não Ludmila.

Além disso, outro indício que nos desperta interesse para o que se deve esperar da conversa intentada por Ludmila é o fato de ela chamar a atenção de Max piscando o farol do carro. Considerando que uma das funções do farol é a de orientar, principalmente no que se refere aos navios durante a noite, no contexto do filme entendemos como se Ludmila estivesse com a intenção de guiar Max até ela. Entretanto, poderá ser para uma falsa direção, isto é, ela buscará conduzi-lo ao engano em proveito próprio. O nome Ludmila já é conveniente para pensarmos nesse sentido. O antepositivo “Lud” procede do latim *lúdus* que significa “jogo, divertimento, recreação”, remetendo também à zombaria, daí o termo *ludibriar*. Isto se torna significativo ao pensarmos em como Ludmila procura enganar Max com o objetivo de conseguir estabelecer uma firma de importações. Esta ideia é fortalecida, da mesma forma, quando observamos que o posposto “mil(a)” reporta ao numeral “mil”, sugerindo que algo ocorreu inúmeras vezes, ou incontáveis vezes. Assim, o nome Ludmila tem a possibilidade

de indicar uma pessoa disposta a “inumeráveis fraudes”. De maneira ambivalente, o nome Ludmila tem uma origem eslava⁸ que possui dois elementos: *lyud* que quer dizer “povo” e *mil* que significa “bela”, “graciosa”. Sob este ponto de vista, Ludmila significaria “belo povo”. Em um sentido carnavalesco, ou seja, em uma constituição para o significado do nome Ludmila que unisse a parte elevada mais uma que fizesse referência ao baixo, chegamos à conclusão que teria o sentido de “bela zombaria” ou “graciosa fraude”. Então, ela seria uma pessoa que mente, engana e ludibria de modo suave e imperceptível.

Nesta cena em que Ludmila propõe uma sociedade com Max, ela inicia e termina a conversa o apelidando de “bonitão” (GUERRA, 1985, 55min:39s e 59min:05s). Esta palavra, utilizada de maneira substantivada, transmite-nos duas noções: a primeira é a de que ela realmente o acha bonito e quer agradá-lo dizendo que ele é uma boa pessoa, talentosa nos seus negócios e respeitoso; por outro lado, também deduzimos que ela se refere a Max, de modo sutil, como uma pessoa que serve apenas de objeto para ela atingir os seus objetivos e como um passatempo, uma distração, para ser usado conforme suas intenções. Este sentido ambivalente é típico da carnavalização, ainda mais porque, em um primeiro momento, eleva o malandro a uma situação nobre e, ao mesmo tempo, torna-o um sujeito sem valor, que pode ser manipulado por qualquer pessoa.

O termo “bonitão”, no início da conversa, é reforçado pelo nome *Adonis* exposto em um *outdoor* localizado logo acima da cabeça de Ludmila. Segundo Grimal (2005), Adónis pode ser uma referência a uma lenda síria. Esta lenda conta que Adónis era um jovem que, devido à sua beleza, passou a ser disputado por Afrodite e Perséfone. Com isso, pensando em Max como um jovem e belo, ele é alvo de disputa entre Ludmila e Margot, como veremos adiante. Acreditamos, então, que Ludmila achava o malandro atraente e realmente detentor da beleza, mas que, ao mesmo tempo, não poderia deixar de se aproveitar da situação para adquirir vantagens.

Ludmila diz que “foi difícil de te encontrar, rodei a cidade toda. Mas, puxa! Você frequenta cada buraco” (GUERRA, 1985, 55min:41s). Inicialmente, Ludmila intenta incitar o malandro a ter a sensação de que ele é importante para ela, pois ao demonstrar que foi difícil encontrá-lo e que para achá-lo precisou circular por toda a cidade, revela que se dedicou muito tempo para localizá-lo. Contudo, há dois indícios que mostram o contrário. Primeiro, Ludmila já se encontrava com o carro estacionado quase em frente ao cinema em que Max estava, como se estivesse ao seu aguardo, ou seja, não foi um encontro casual. Segundo, ela

⁸ Segundo o site: <http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/ludmila>. Acessado em: 27/02/2015.

continua falando com ele e expressa um “puxa”, interjeição que possui um sentido de surpresa. Porém, ao observar a expressão no rosto de Ludmila, constatamos que não há nenhum sinal de espanto. É como se todos os gestos e as falas dela fossem calculados com o objetivo de induzir Max. Por fim, ela termina dizendo que ele frequenta um “buraco”, isto é, lugares de baixa reputação. Mais uma vez, verificamos que ela usa, insistentemente, a ambivalência para se referir a Max. Ludmila fala que “rodou a cidade”. Pensando em “cidade” como “centro da cidade”, significa que ela quis informar para Max que não o procurava no subúrbio. No entanto, soube que ele estava, na realidade, em lugares piores que o próprio subúrbio, em um “buraco”. Assim, ela o enaltece e, ao mesmo tempo, derruba-o.

Max, por seu turno, tenta justificar por estar naquele local. Neste momento, ele fica constantemente com as mãos nos bolsos. Esta conduta de omitir nos informa que ele pretendia enganar Ludmila, reforçado pelo argumento de que ali estavam localizadas as heranças do avô. Outro comportamento que intensifica essa ideia é a de que Max não olha para Ludmila quando está falando. Ele procura sempre desviar o olhar, buscando, dessa forma, evitar as conjecturas feitas por ela. Sentindo-se surpreso pela presença de Ludmila, Max entra em um terreno baldio. Talvez, com isso, ele imaginasse adentrar em uma área que fosse propícia ao seu domínio. Todavia, é um espaço baldio, ou seja, infrutífero, não determinando o favoritismo a Max.

Ao entrar no terreno, Ludmila inicia uma conversa com o objetivo de realizar a proposta de sociedade a Max. Ela diz que “esse tempo todo eu só tenho pensado naquelas coisas que você me disse na praia. Ontem mesmo, eu sonhei contigo. Aquela história de importações. Ah! Eu acho fascinante trazer no navio tudo que há de mais moderno no mundo, as coisas mais sofisticadas” (GUERRA, 1985, 56min:45s). Reparemos, mais uma vez, como ela intenta dar importância às coisas ditas e feitas por Max. Ela fala que pensa “naquelas coisas que você me disse”, que sonhou com ele e na história de importação. Quando Ludmila diz que pensava nele, mas, depois, só refletia sobre as importações, indica que Max foi o elo entre o pensamento de Ludmila e a ideia de importações. Ela afirma que “sonhou com ele”, significando que previu ou refletiu tudo antes de tomar a decisão de tê-lo como sócio. Entretanto, atrai a atenção o fato dela achar fascinante a modernidade e a sofisticação. Para uma mulher que age de maneira ambígua, a modernidade indica um pensamento liberal, assim como a sofisticação sugere artificialidade ou, até, falsidade. Daí, considerando os propósitos de Ludmila, não podemos descartar o seu caráter liberal e artificial para atingir o seu objetivo. A interjeição “ah!” revela a sua intenção em mostrar para Max um anseio em ter esse tipo de vida, pois esta interjeição tem a possibilidade de expressar admiração por algo ou alguém.

As roupas de Ludmila também são bastante reveladoras dos seus propósitos com Max. Ela está vestida com uma roupa de cor lilás, em um tom claro. Esta combinação manifesta uma nitidez que, ao reportar à pessoa, demonstra que Ludmila tenta aparentar transparência e honestidade em sua fala e em seu comportamento. Por outro lado, como o lilás é uma derivação do roxo, ele pode remeter a um sujeito perigoso e árduo. Então, o lilás é uma cor que manifesta dois lados de quem a veste: o lado confiável e o lado instável. Esta ambivalência encontra-se presente a todo instante na relação que Ludmila busca ter com o malandro. Ademais, o tecido, ao que tudo indica é seda, dá ênfase e insinua, novamente, um duplo sentido. O primeiro aspecto é de uma personalidade sensível e frágil; o segundo traço é de um ser melindroso e perigoso. O traje também é composto por uma blusa de manga longa e uma saia; aquela planeja esconder e esta, mostrar. A blusa longa ainda possibilita o entendimento de que Ludmila não queria apresentar sensualidade, mas ser levada a sério por Max. Porém, a saia indicaria que, caso ele cooperasse, poderia conseguir algo melhor do que a indiferença.

O malandro, sentindo-se cercado, age no sentido de assediar Ludmila, fazendo-a retrair em seu intento. Para isso, durante a fala dela, Max passa a mão no rosto de Ludmila e, logo depois, detém-na em seus braços. As duas ações de Max sugerem uma tentativa de reprimir a continuação da conversa iniciada por Ludmila. A mão no rosto indica a sua intenção em envolvê-la, ou melhor, de reprimir a situação adversa que ele atravessa. Após ela se esquivar, ele a agarra e, novamente, Ludmila se desprende ao julgar o malandro como um falido. Max, embaraçado, solta Ludmila e ajeita a gola da camisa dele. Ao desprendê-la para endireitar a gola da camisa, Max manifesta total desconforto com a situação a que chegou a conversa. A gola, simbolicamente, mostra que ela o envolveu. Ou seja, enquanto ele insistia em cercá-la fisicamente, Ludmila consegue envolvê-lo por meio das repreensões realizadas.

Finalmente, o próximo passo de Ludmila é propor montarem uma firma de importações. O malandro não a leva a sério, então ela mostra um cheque como capital para dar início aos negócios. Max, por seu turno, pega o cheque com a boca. Este gesto dá a possibilidade de subentender que o malandro está aberto em aceitar Ludmila como sócia, pois a boca aberta pode significar que uma pessoa está principiando uma negociação. Figurativamente, a boca reporta-se, também, a uma oportunidade de lucrar sem realizar grandes esforços. Assim, deduzimos que Max enxerga, agora, uma possibilidade de ganhar dinheiro sem trabalhar. Entretanto, o malandro acha estranho o cheque ser de Strudell. Ludmila, então, explica que Strudell “é o papai. Eu [Ludmila] disse para ele que ia aplicar em um investimento seguro” (GUERRA, 1985, 57min:59s). Ela se expressa de uma maneira

maliciosa, demonstrada por meio de um sorriso e uma pausa depois do artigo “um”. É como se ela tivesse percebido que, ao entregar o cheque, conquistou certa credibilidade com o malandro. Contudo, como ela não quer revelar a sua satisfação, utiliza de alguns termos que conduz Max a pensar que ela é ingênua e tola. Quando fala que o cheque “é do papai”, ela usa uma palavra infantilizada para passar a impressão de ingenuidade, uma vez que poderia dizer, por exemplo, “do meu pai”. De forma semelhante, como Ludmila dá uma pausa após “um” para exprimir “investimento seguro”, indica que refletiu na maneira correta de atingir Max, de modo que ele se sentisse com a moral elevada e, ao mesmo tempo, buscou demonstrar que acredita e confia nos negócios dele.

O malandro, por seu turno, anda, girando o cheque na mão duas vezes⁹, e se posiciona de maneira central entre duas luzes, uma azul e outra vermelha (Figura 12). Estas luzes se alternam entre direita e esquerda, não havendo um padrão. Dessa forma, compreendemos, com base em Chevalier e Gheerbrant (2012), que as luzes azuis e vermelhas, assim como o número dois (que é a quantidade de vezes que Max faz o cheque girar em suas mãos), possuem o sentido de oposição, como o céu e a terra. Percebemos, ainda, que Max encontra-se perturbado com a situação, apresentando-se inseguro. A perturbação de Max também envolve Margot, visto que, ao se tornar sócio de Ludmila, ele estaria, de certa maneira, demonstrando infidelidade à prostituta. Assim, reparando que nas cenas em que Max surge pensando em Margot a luz de cena fica na cor vermelha¹⁰, é possível estabelecer que a luz nesta cor pode remeter à própria prostituta, enquanto o azul, por exclusão, pode referir-se a Ludmila. Para Chevalier e Gheerbrant (2012), o azul é comparado ao céu. Dessa maneira, fazendo referência a Ludmila como representante desta cor, observemos que ela oferece muita oportunidade de crescimento para Max; já a cor vermelha, quando comparada a terra, fornece a possibilidade de se pensar em Margot, dado que ela proporciona a realidade para o malandro. Por isso, devido ao surgimento das cores difusas, concluímos que ele estava perturbado e inseguro com a proposta de Ludmila.

⁹ Max anda em direção às luzes e, posteriormente, retoma a sua posição inicial, próximo a Ludmila. Tanto na ida, quanto na volta, Max caminha fazendo o cheque girar, duas vezes, em suas mãos.

¹⁰ Atentar para a primeira cena do filme; para a cena no cinema, em que Max está, por analogia, pensando em Margot; e que Margot se veste, normalmente, de vermelho.



Figura 12

Percebendo essa insegurança, Ludmila pega o cheque novamente e sai imediatamente para o carro. Ela diz que “você tinha dado a sua palavra, mas...” (GUERRA, 1985, 58min:29s). Esta fala sugere uma premeditação quanto à instabilidade do malandro. A utilização das reticências comprova a tentativa de seduzir Max, simulando desinteresse em firmar o acordo. Ela, ciente de que “a palavra” para um malandro vale como uma dívida, espera a reação de Max, que diz: “espera aí, Lu. Eu tinha dado a minha palavra? Tem certeza? Então é diferente” (GUERRA, 1985, 58min:31s). Notemos, de imediato, que ele não mais se refere à Ludmila como uma garota, jovem ou inocente, mas como “Lu”, isto é, de forma carinhosa para demonstrar afetividade e intimidade. Porém, dessa vez, antes de devolver o cheque, Ludmila pede para Max assinar um recibo em branco, como comprovante de que obteve o cheque. A malícia e esperteza de Ludmila são expostas completamente neste momento, porque, ao assinar um recibo em branco, Max fica subjugado à Ludmila. Agora, definitivamente, ela consegue inverter os papéis. Max, considerado o malandro, passa a ser contemplado como uma pessoa tola, facilmente enganada; já Ludmila desempenha, nesse instante, o papel de uma pessoa malandra, ludibriando Max. A inversão proporcionada pela personagem, ou também entendida como um disfarce proposital para mudar as posições inicialmente situadas, pode ser compreendida como um fato deslocado. A respeito dessa mudança de posição - ou melhor, desses deslocamentos ocasionados por Max e Ludmila, as

inversões constantes do enganar e ser enganado, como um jogo onde há o ataque e a defesa - Matta afirma que essa

inversão carnavalesca brasileira se situa como um princípio que suspende temporariamente a classificação precisa das coisas, pessoas, gestos, categorias e grupos no espaço social, dando margem para que tudo e todos possam estar deslocados. É precisamente por poder colocar tudo fora de lugar que o carnaval é frequentemente associado a ‘uma grande ilusão’, ou ‘loucura’. (MATTA, 1997, p. 176).

A ação de Ludmila em ligar o carro para partir logo após a assinatura de Max sugere que conseguiu o seu intento, dominar o malandro para obter os seus propósitos. Prova disso é que ela pega o recibo assinado e dá um sorriso de satisfação. Por outro lado, a tolice de Max é representada pela pergunta que ele faz: “E nós?” (GUERRA, 1985, 58min:56s). Ela, então, parte e responde: “Eu tenho que ir andando. Você fica aí, com a herança do seu avô. Depois a gente se vê” (GUERRA, 1985, 58min:57s). Dessa maneira, observamos que Ludmila tem que “ir andando” com o seu projeto na atividade pretendida, ao tempo que Max deve ficar refletindo no que houve e no seu próprio fracasso.

Concluimos, portanto, que a imagem que Ludmila tem de Max é a de uma pessoa disposta a ganhar dinheiro sem dificuldades, que possui os contatos certos para o desenvolvimento dos negócios dela e que é facilmente ludibriado. Ela, no entanto, possui afinidades com as ideias do malandro, porém o interesse lucrativo próprio está acima de qualquer outro. Pensando no contexto carnavalesco, Matta (1997, p. 83) diz que “as classes sociais podem se relacionar de cabeça para baixo”. Desse modo, o que Ludmila proporciona é uma inversão dos papéis, em que Max passou a desempenhar uma imagem ingênua e tola, enquanto que ela se tornou a representação da sagacidade.

Em outro momento, Ludmila vai ao encontro de Max, aparentemente em um salão de beleza, sob a justificativa de que Strudell a havia expulsado de casa. Todavia, temos ciência de que, na verdade, Ludmila fugiu de casa após o pai a ter colocado de castigo. E ela ainda fala para Max que Strudell tinha batido nela. Com a presença de Ludmila, Max fica perturbado, pois no mesmo local estava Margot, que se demonstra impaciente e chateada ao ver Ludmila conversando com o malandro. Ao esgotar a paciência de Margot, ela se dirige aos dois e, puxando o braço de Ludmila, determina que ela se retire do local. Neste momento, Ludmila devolve a puxada e as duas iniciam um conflito, representado por meio da canção “O meu amor”, de Chico Buarque, em que as duas expõem o quanto Max faz bem a elas, com o

objetivo de comprovar o tamanho do amor do malandro. Entendemos, assim, que a vencedora seria aquela que conseguisse demonstrar a quem Max mais ama.

A análise dessa cena é importante para atentarmos, de uma dupla maneira, à percepção de Ludmila e de Margot a respeito da constituição da imagem de Max como uma pessoa amada e como amante. Para isso, verificaremos como elas estruturam a figura do malandro através da organização da cena e da canção “O meu amor”, constituída por quatro estrofes mais um refrão.

Depois dos movimentos para arrancar uma da outra de perto de Max, as luzes do local se apagam para focalizar apenas o duelo entre ambas. Quanto ao ato de uma puxar o braço da outra, percebemos que há uma ideia de retirar da outra a posse que buscam adquirir de Max. Ademais, quando a disputa começa e as luzes se apagam, o espaço, inicialmente visto como um salão de beleza – local onde é realizado cuidados cosméticos e higiênicos, ou seja, um espaço ordenado – passa, com a eliminação da claridade, a ser um lugar desordenado, pois não se enxerga mais as pessoas e os objetos, apenas é visto um espaço central realizado a partir dos efeitos de luzes e as duas participantes do duelo. Outro entendimento que é possível ter a partir do signo da ausência de luz é, justamente, a carência de diálogo entre ambas, uma vez que a claridade remete à transparência, consciência e inteligibilidade, enquanto que a escuridão refere-se à incompreensibilidade, obscuridade e confusão. Portanto, quando as luzes se apagam, não há mais a possibilidade de diálogo entre Ludmila e Margot, restando somente a disputa por meio da canção. A ausência de luz também oferece a possibilidade de se pensar na cor preta, além de entrever a presença de uma luz vermelha no local. Estas “duas” cores, a preta e a vermelha, são capazes de simbolizar, respectivamente, Ludmila e Margot, dado que as roupas delas são nestas cores.



Figura 13

Ludmila está com um vestido de renda preto (Figura 13). A renda cobre, de maneira incompleta, o decote e os braços. Segundo Lurie (1997, p. 144), a roupa preta sugere “poder e sofisticação, muitas vezes com um laivo de malignidade ou perigo. No entanto, acima de seu soberbo vestido decotado, (...) está sedutoramente nua, criando uma grande tensão entre atração e medo”. Ao percebermos que, no salão, apenas Ludmila estava de roupa preta, é oportuno remeter a esta personagem as características descritas por Lurie. Todavia, o sinal de “malignidade ou perigo”, que pode ser representado através da cor do vestido, é direcionado tanto ao malandro quanto a Margot, uma vez que Ludmila se torna indício de perigo para esta no instante em que objetiva conquistar Max e, concomitantemente, um perigo para ele, pois procura enganá-lo de maneira maliciosa, já que ela, como já foi observado em um momento anterior da análise, pediu para Max assinar um recibo em branco, utilizando-se disso para ameaçá-lo a dar prosseguimento aos seus intentos. Ainda acerca da cor preta, Lurie acrescenta que

quando todas as outras pessoas estão usando cores vivas ou suaves, o surgimento de um homem ou mulher de preto pode causar um grande impacto dramático. Dependendo da situação e do estilo do traje, o recém-chegado pode parecer venerável, diabólico, perigoso, melancólico, pesaroso ou qualquer combinação dessas qualidades. (LURIE, 1997, p. 201).

Observemos que o “impacto dramático”, mencionado pela autora, pode ser entendido como a impressão de periculosidade do interlocutor. Por isso, Ludmila se torna uma personagem com qualidades ludibriosas e zombeteiras. O tecido de renda que compõe o vestido dela, apesar de toda a delicadeza da peça, possibilita informar, figurativamente, que é uma pessoa artilosa e astuta.



Figura 14

Já Margot está com um vestido vermelho (Figura 14). Diferentemente do preto, o vermelho pode remeter à raiva ou, até, à repulsão que sente por Ludmila. A cor vermelha também é sinal de força, que, no caso específico, adquire um sentido de necessidade de domínio sobre Max.

Fisiologicamente, a visão dessa cor provoca um aumento de pressão sanguínea, do ritmo respiratório e da pulsação, nos preparando para uma ação física súbita. Se a reação é intensa, como na raiva, podemos literalmente ‘enxergar vermelho’ enquanto o sangue precipita-se para o cérebro. (LURIE, 1997, p. 208).

A estudiosa descreve a cor vermelha como desencadeadora da raiva, ou melhor, de um estímulo raivoso. É como se o vermelho incitasse a cólera. Na cena em análise, Margot tem um sentimento de repulsão por Ludmila e esta aversão pode estar representada pela cor

do vestido, assim como um indicativo de que Ludmila deveria se afastar do local, imediatamente, caso não quisesse criar um conflito com Margot. Além disso, a prostituta possui um acessório em seu cabelo. É uma rosa também na cor vermelha. Ao compararmos as características entre Margot e Ludmila, ou mesmo as pretensões das duas em relação a Max, deduzimos, baseando-nos em Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 788-789), que a rosa utilizada por Margot sugere “a imagem da alma” e do “amor puro”. Então, essa mulher pode ser vista como detentora de uma índole benevolente, espontânea e não dissimulada. Ademais, a rosa significa “pureza”. Assim, temos a possibilidade de pensarmos no amor de Margot por Max como algo verdadeiro e sem interesses.

Logo no começo da briga, Max se dirige a uma cadeira e senta de costas para a confusão. Deduzimos, neste caso, que o malandro está reprovando o duelo entre Margot e Ludmila, pois “assentar” sugere concordância, por outro lado, Max se posiciona “de costas”, ou seja, contrário ao acontecimento, discordando da briga. Ele intensifica esta opinião movendo a cabeça em sentido negativo.

Por seu turno, Ludmila dá início ao duelo cantando a primeira estrofe da música “O meu amor”:

O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 E que me deixa louca
 Quando me beija a boca
 A minha pele toda fica arrepiada
 E me beija com calma e fundo
 Até minh'alma se sentir beijada (GUERRA, 1985, 1h:12min:18s)

Ludmila é quem começa e termina a canção. Este fato pode ser sugestivo se observarmos que, na cena posterior ao duelo, Margot se expressa como derrotada diante do delegado Tigrão. Ao iniciar e terminar a canção, Ludmila, de certa maneira, envolveu Margot, saindo vencedora da batalha, pois a prostituta, ficando com a segunda e a terceira partes da canção, simbolicamente se posiciona entre as passagens de Ludmila, revelando um cerco contra aquela.

Assim que canta o primeiro verso, Ludmila se coloca no centro do foco de luz, isto é, principiando os ataques contra Margot. Cabe ressaltar que os dois primeiros versos são repetidos em todas as passagens, tanto de Ludmila quanto de Margot. Contudo, o primeiro verso, “o meu amor”, sugere posse em todos os casos; é o verso inicial das duas personagens nos quatro momentos. Então, as duas sempre começam falando que Max pertence a ela, como

forma de provocação. O segundo verso, “tem um jeito manso que é só seu”, possui sentidos diferentes de acordo com a personagem que expressa. Ao partir de Ludmila, o adjetivo “manso” insinua que o malandro foi domesticado, isto é, submetido ao controle dela. Por outro lado, vindo de Margot, o “manso” pode sugerir apenas que Max é uma pessoa “boa” para ela, agradável, conforme as suas pretensões.

Nesta estrofe que principia a canção, Ludmila descreve Max como uma pessoa romântica, como se eles tivessem um amor piegas, sentimental. Daí, fornece a possibilidade de enxergar um Max composto de forma elevada, através do romantismo que, no caso, é representado pelo “beijo”. Ludmila fala que o malandro a “deixa louca” com um beijo na boca. Considerando que a boca está situada em uma parte elevada do corpo, causa-nos a impressão de um efeito suave e leve do amor entre ambos. Ludmila remete ao beijo como demonstração de delicadeza. Consequentemente, a pele dela “fica toda arrepiada”. Como o beijo comprovaria a ternura do malandro, uma manifestação vigorosa do amor estaria simbolicamente representada pelo arrepio da pele, visto que o “arrepio” indica uma forte emoção. Nessa passagem inicial, há uma presença de um sentido ambivalente. O intenso sentimento, o “arrepio”, é causado por uma suave conduta, o “beijo”. Percebamos, ainda, uma direção introdutória que Ludmila está traçando sobre a imagem de Max e dela mesma: como uma moça jovem, pura e inocente, que fica sensibilizada por um rapaz romântico. O beijo de Max é “calmo e fundo”, ou seja, sem excitação, porém com uma intensidade que alcança o íntimo de Ludmila. Todavia, quando ela diz que o beijo de Max faz até a alma dela “se sentir beijada”, o entendimento pode tomar um caminho paralelo, pois o beijo foi tão intenso a ponto de aludirmos ao âmago como o próprio sexo. Por conseguinte, para Ludmila, o beijo atuou, simbolicamente, como um ato sexual.

A estruturação da imagem de Max começa a ser delineada a partir de uma percepção carnavalizada, uma vez que Ludmila descreve o amor que recebe do malandro como um amor romântico. Mas, ao mesmo tempo, ela traça o amor de modo que ocorra uma dualidade entre a leveza, representada pelo “beijo”, e a profundidade, simbolizada pela “alma”. Como já foi visto, a linguagem carnavalesca é evidenciada, sobretudo, por ter, como pensamento, a inversão dos fatos, ou melhor, uma forma contrária das coisas; mudanças contínuas entre o alto e o baixo; entre a frente e as costas, etc.

Todas as imagens do carnaval são biunívocas, englobam os dois campos da mudança e da crise: nascimento e morte (imagem da morte em gestação), bênção e maldição (as maldições carnavalescas que abençoam e desejam simultaneamente a morte e o renascimento), elogio e impropérios, mocidade

e velhice, alto e baixo, face e traseiro, tolice e sabedoria. São muito típicos do pensamento carnavalesco as imagens pares, escolhidas de acordo com o contraste (alto-baixo, gordo-magro, etc.) e pela semelhança (sósias-gêmeos). É típico ainda o emprego de objetos ao contrário: roupas pelo avesso, calças na cabeça, vasilhas em vez de adornos de cabeças, utensílios domésticos como armas, etc. Trata-se de uma manifestação específica da categoria carnavalesca de *excentricidade*, da violação do que é comum e geralmente aceito; é a vida deslocada do seu curso habitual. (BAKHTIN, 2013, p. 144, grifo do autor).

A biunivocidade é, de uma maneira geral, a combinação de uma unidade de determinado conjunto a outra unidade de um conjunto diverso, ou seja, é uma relação entre elementos que possuem um duplo sentido. Então, quando Bakhtin diz que as imagens carnavalescas são percebidas como biunívocas, ele faz referência à duplicidade de significado gerado pela lógica do contexto carnavalesco. Dessa forma, “as imagens pares” são interessantes de serem captadas ao interpretarmos a constituição da representação de Max por Ludmila e Margot. Logo, assim deverá ser entendido, a princípio, o deslocamento feito por Ludmila a partir da representação do “beijo” e da “alma”, isto é, da brandura e da veemência.

Iniciada a batalha, Margot entra em cena após o término da estrofe cantada por Ludmila. Entretanto, esta não sai de cena, quando aquela começa a cantar, diferentemente do momento anterior. É como se, agora, as duas estivessem no centro da batalha, não havendo outro modo de continuar a não ser com o encerramento da confusão.

Os versos cantados por Margot enfatizam um lado mais carnal, mais devasso. Contudo, como já frisado, os dois primeiros versos iniciam sempre da mesma forma:

O meu amor
Tem um jeito manso que é só seu
Que rouba os meus sentidos
Viola os meus ouvidos
Com tantos segredos
Lindos e indecentes
Depois brinca comigo
Ri do meu umbigo
E me crava os dentes (GUERRA, 1985, 1h:12min:49s)

Inicialmente, enquanto Ludmila canta que Max a “deixa louca”, Margot afirma que o malandro “rouba os meus sentidos”. A prostituta despreza a suavidade de Ludmila, enfatizando, nesse momento, um caráter mais agressivo, representado pelo verbo “roubar”. Com isso, temos o início da constituição do duelo, expresso por meio da oposição entre o amor “suave” e o “agressivo”. Dessa forma, as duas buscam elevar o malandro - sujeito considerado, socialmente, marginal, ou melhor, rebaixado – através da perspectiva que elas

julgam apropriado para engrandecê-lo. Ludmila acredita que, ao descrever um amor romântico, está valorizando o malandro. Já Margot o envaidece ao ressaltar um amor carnal. Isto é típico de uma estruturação carnavalesca, cujo “amor carnal” se torna sinal de um amor verdadeiro, elevado, enquanto que o “amor romântico” é símbolo de um amor enganoso, rebaixado.

Notemos, também, que Max rouba os sentidos de Margot. Ela intensifica o prazer do malandro quando estão juntos. Assim, enquanto Ludmila diz que fica louca, ou seja, que é tomada por uma sensação que a deixa descontrolada, Margot afirma que perde os sentidos quando está com o malandro, possibilitando remeter os “sentidos” aos prazeres corpóreos, lascivos. Ressaltamos, então, mais uma percepção dual, entre o alto e o baixo, uma vez que Ludmila reporta ao descontrole conduzido pelas sensações mentais (alto), ao passo que Margot se dirige às sensações corporais (baixo).

Além de “roubar”, Max “viola” os ouvidos de Margot. O verbo “violar” reforça a agressividade do verso anterior, pois o citado verbo denota uma ideia de violência, transgressão e profanação. O entendimento da violação do ouvido de Margot sugere uma noção de que o malandro falava obscenidades para a prostituta, além de remeter, simbolicamente, ao ato sexual. Mais uma vez ocorre uma referência ao alto e ao baixo quando o malandro expõe coisas concernentes ao sexo (baixo) no ouvido (alto) de Margot.

Em seguida, Margot comunica que Max “viola” os ouvidos dela “com tantos segredos / lindos e indecentes”. A sonoridade dos versos “com tantos segredos” pode ser entendida, semelhantemente, como “contand’os segredos”. Dessa forma, interpretamos a fala dela de duas maneiras. A primeira é a de que o malandro possui muitas confidências; a segunda é a de que ele só conta estas confidências para Margot. Isto a faz apresentar-se, perante Ludmila, como detentora da confiança de Max. Ademais, o “segredo” tem a possibilidade de ser compreendido como um sentimento – o amor, por exemplo – que não pode ser revelado para ninguém. Neste sentido, Margot estaria afirmando, para a sua adversária, que Max revela o seu amor somente entre eles. Os segredos, de acordo com Margot, são “lindos e indecentes”. Observemos a oposição presente nestes adjetivos. O vocábulo “lindo” remete à sutileza e à delicadeza, fazendo referência à suavidade do “amor de Ludmila”. Contudo, Margot acrescenta algo além da sutileza, a indecência. Esta palavra reforça a imagem de Max como uma pessoa veemente, já que “indecência” significa um sujeito composto por características obscenas e licenciosas. Margot, dessa maneira, une, ao comportamento do malandro, a delicadeza e a agressividade. Ou seja, ela unifica, em uma só

peessoa, qualidades elevadas e rebaixadas, provocando, assim, a imagem estruturada por Ludmila, que era composta, aparentemente, apenas por qualidades elevadas.

A estrofe termina com Margot dizendo que “depois brinca comigo / ri do meu umbigo / e me crava os dentes”. Após falar ao ouvido de Margot segredos e coisas obscenas, Max, agora, “brinca” com ela. No entanto, esta brincadeira não tem o sentido de distração, como em passatempos infantis. O verbo “brincar” adquire, nesse contexto, a significação de ter relações sexuais, dado que é uma expressão comum utilizada para se referir ao ato sexual. Além disso, ela relata que o malandro “ri” do “umbigo” dela. O riso de Max demonstra, conforme Margot, a alegria dele ao manter relações sexuais. Por outro lado, o “umbigo” pode ser entendido como qualquer dimensão corporal que tenha uma cavidade profunda semelhante ao umbigo. Desse modo, interpretaremos o “umbigo” como uma referência ao traseiro – ânus – ou à vagina. Neste mesmo sentido, a prostituta continua percorrendo sobre o malandro, dizendo que, depois de “ri” do “umbigo”, ele “crava os dentes”. Ao perceber que “cravar” denota um ato de introduzir com profundidade e que o signo “dentes” pode remeter a qualquer protuberância, concluímos que “cravar os dentes” tem a possibilidade de ser interpretado como o movimento de penetrar o pênis. Reunindo os três citados versos, chegamos ao resultado de que Margot coloca em evidência a alegria de Max ao ver o traseiro ou a vagina dela e, logo depois, penetra, com profundidade, o seu pênis, iniciando o ato sexual.

Logo, a estrofe cantada por Margot está organizada por meio de um procedimento que executa o esquema de relação entre o alto e o baixo. O quarto, quinto e sexto versos remetem ao alto através das palavras “ouvidos” e “lindos”; a palavra “indecente”, pertencente ao sexto verso, é o divisor entre os níveis, pois a partir daí Margot reportará ao baixo, captado por meio das palavras “brincar”, “umbigo” e “dentes” (que tem um sentido ambivalente, como argumentamos, fazendo referência ao pênis).

Além do mais, a movimentação da câmera, durante o trecho cantado por Margot, parece conter algo de significativo, pois, assim como Ludmila e Margot fazem menções às imagens pares, sutileza / profundidade (Ludmila) e alto / baixo (Margot), a câmera simula uma constante inversão ao mover-se, incessantemente, para o rosto e para as costas de Margot, dando uma sensação de representar a frente e o avesso da personagem durante a sua exibição.

Após a fala de Margot, as duas cantam o refrão juntas. Entretanto, não obstante a mesma letra, as palavras poderão ter sentidos diferentes dependendo da personagem a qual queremos analisar. Elas cantam:

Eu sou sua menina, viu?
 E ele é o meu rapaz
 Meu corpo é testemunha
 Do bem que ele me faz (GUERRA, 1985, 1h:13min:24s)

Quando elas dizem que é a “menina” de Max, percebemos um duplo sentido, já que “menina” quer dizer uma “garota do sexo feminino”, mas também está em condições de exprimir “prostituta”. Então, o primeiro sentido dá a entender que cabe a Ludmila e o segundo, a Margot. O “viu” pode ser um indicador de reforço, visto que elas se autodenominam pertencer a Max, proporcionando, dessa maneira, uma ênfase à afirmação anterior. Por isso, o termo “viu”, na verdade, pode ser traduzido como um “percebeu” ou “entendeu”. É como se fosse um aviso para a adversária, enunciando que ela é o verdadeiro amor do malandro. Tanto é que, no verso posterior, elas fazem referência a Max na terceira pessoa, “ele é o meu rapaz”. Isto quer dizer que elas estão se dirigindo uma a outra, confirmando o nosso argumento de que o “viu” é um aviso para que a outra se afaste do malandro. O pronome “meu” assume, mais uma vez, um sentido de posse. E, da mesma maneira que a palavra “menina” admite um duplo significado, o substantivo “rapaz”, neste verso, também se revela duplo. Acreditamos que, para Ludmila, a palavra “rapaz” denota uma pessoa jovem, ou seja, sem experiência e, portanto, fácil de ser ludibriado. Já sob a perspectiva de Margot, o citado substantivo adquire o sentido de um homem adulto e atraente. Finalmente, a estrofe se encerra fazendo referência ao corpo uma da outra: “meu corpo é testemunha / do bem que ele me faz”. A ambivalência presente nestes dois versos remete à materialidade e à imaterialidade, dado que o “corpo” é a matéria que comprova o axioma imaterial de que Max causa um “bem” a elas. Dessa forma, o “corpo” (matéria) é a materialização do “bem” (imaterial).

Nesta cena em que elas cantam o refrão, chama-nos atenção a coreografia que Margot e Ludmila executam. Destaquemos a passagem final, isto é, os dois últimos versos do refrão. Ao cantarem estes versos, elas fazem uma movimentação de dar um passo adiante, estender a perna direita avante e ao alto, como se estivessem transpassando uma à outra, com o rosto levantado sem que haja um enfretamento pelo olhar e, dessa maneira, invertem as suas posições iniciais. Esta movimentação coreográfica sugere uma passagem, ou melhor, uma mudança de fase, sinalizada pelo passo que elas dão adiante. O fato de levantarem o rosto sem se olharem, talvez denote, em um sentido figurado, que continuam resistentes à batalha. Levantar o rosto demonstra, justamente, a firmeza perante o duelo. Assim como a ação de erguer os rostos pode querer dizer que são indiferentes uma com a outra. Portanto, traduzimos

este momento da dança como um ritual de passagem para uma nova etapa da disputa, em que Margot e Ludmila tomam uma decisão corajosa, firme, de dar prosseguimento ao conflito e, para que isso se concretizasse, fez-se necessário que fossem incapazes de demonstrar interesse ou sensibilidade uma com a outra.

Havendo esta inversão, quem inicia, agora, a nova etapa da canção é Margot. A estrofe cantada por ela continua estruturada do mesmo modo:

Meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 De me deixar maluca
 Quando me roça a nuca
 E quase me machuca
 Com a barba mal feita
 E de pousar as coxas
 Entre as minhas coxas
 Quando ele se deita (GUERRA, 1985, 1h:13min:37s)

Nesta estrofe, Margot canta os dois primeiros versos realizando gestos que podem ser significativos para compreendermos como ela estrutura a imagem do seu amor com Max. No primeiro verso, ela posiciona a mão sobre a vagina, fazendo um movimento de subida até o ombro. Este procedimento pode ser indício de que ela acredita que tem uma forte relação sexual com o malandro, uma vez que, ao colocar a mão sobre a vagina, ela sugere pensarmos no ato sexual, até porque o gesto ocorre simultaneamente à palavra “amor”, na canção. Como ela desloca a sua mão por todo o corpo até a altura do ombro, este movimento pode indicar que o amor arrebatava Margot por inteiro. Em seguida, ela agarra o seu seio. Como o seio denota intimidade, ou mesmo uma relação com a alma, Margot intenta comunicar que Max a tem de corpo e alma, envolvendo não apenas a atração sexual, mas, também, o respeito e a afeição.

Após estes versos e gestos, Margot canta, agora, que Max tem um jeito manso “de me deixar maluca / quando me roça a nuca / e quase me machuca / com a barba mal feita”. No momento em que Margot diz que Max a “deixa maluca”, surge um confronto e, ao mesmo tempo, concordância com o que foi dito por Ludmila na primeira estrofe: “deixa louca”. Concordância porque as duas admitem ter um tresloucado sentimento pelo malandro. No entanto, o confronto existe, pois a prostituta não se sente maluca por um “beijo na boca”, como afirma Ludmila, mas quando ele “roça a nuca”. Este ato se mostra mais voluptuoso do que o beijo, visto que supõe que o beijo já aconteceu e que eles estão à procura dos prazeres relacionados às sensações, mais especificamente, sexuais. Posteriormente, Margot explica que

a roçada na nuca chega a ponto de “quase me machucar”. A intensidade física, demonstrada na segunda estrofe, cantada por Margot, volta a ser reproduzida neste instante, dado que o desejo em possuí-la é tão forte que, durante os contatos físicos ocasionados antes do ato sexual, Max por pouco não a fere. O machucado seria gerado pela “barba mal feita”. Considerando uma interpretação inicial, a barba, sem estar completamente feita, comunica que o malandro não possui nenhuma preocupação, nem mesmo com a sua aparência, quando está com Margot, pois ela o realiza a ponto dele esquecer-se de si mesmo. Uma segunda interpretação, que é possível desenvolver ao refletirmos estes versos como possuidores de um sentido ambivalente, é a de que Margot refere-se unicamente às preliminares do ato sexual com Max. Então, seguindo este raciocínio, ao “roçar a nuca”, o verbo “roçar” adquire o significado de “friccionar” a “nuca”, parte posterior ao pescoço. Daí, poderemos visualizar Max esfregando o corpo dele sobre o de Margot na tentativa de iniciar a relação sexual. Dessa maneira, quando ele chega ao ponto de quase machucar Margot, deduzimos que está muito próximo de ter a concretização do ato sexual, dado que “quase” significa “faltar muito pouco” ou mesmo “muito próximo de algo”. Por seu turno, o verbo “machucar” também pode remeter ao sentido de “relação sexual”. Finalmente, segundo Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 120), a barba “é símbolo de virilidade”. Em tal caso, a virilidade incompleta, “mal feita”, quer dizer que a materialização da cópula entre Margot e Max ainda não começou, mas está prestes a ser realizada.

Esta realização, enfim, acontece, já que Margot afirma que Max continua deixando-a maluca “ao pousar as coxas / entre as minhas coxas / quando ele se deita”. Como “pousar” apresenta-se como expressão de “colocar”, entende-se que ao pôr as coxas dele entre às dela, inicia-se o ato sexual. Até porque ele só pousa as coxas quando se deita com ela, ou seja, quando vai para a cama com Margot.

Dessa maneira, a conclusão lógica a que chegamos, com base nesta estrofe, é a de que Margot estrutura o seu amado, Max, como uma pessoa ligada diretamente ao sexo, aos instintos sexuais. Por outro lado, como muitas vezes nos deparamos com um significado ambivalente, foi possível perceber, também, que Margot buscou, à sua maneira, compor o malandro como uma pessoa completa, que a domina tanto no lado da afeição, quanto no sexual.

Quando Margot encerra o ataque, Ludmila dá um salto para frente e, ao cantar o primeiro verso da última estrofe, bate as mãos, como uma palmada, fazendo, posteriormente, um gesto como se estivesse chamando Margot. Já no segundo verso, Ludmila gesticula como se estivesse puxando uma corda. Esses dois movimentos, a palmada e o puxar a corda, são

provocativos. É como se Ludmila quisesse mostrar que é a hora dela atacar e incitar a ira de Margot. Depois disso, Ludmila canta:

De me fazer rodeios
De me beijar os seios
Me beijar o ventre
E me deixar em brasa
Desfruta do meu corpo
Como se meu corpo fosse a sua casa¹¹ (GUERRA, 1985, 1h:14min:07s)

Da mesma maneira que Margot disse que Max a deixou “maluca” e sem “sentidos”, Ludmila rebate que ele a deixou “louca” e a fazer “rodeios”. Neste contexto, “fazer rodeios” pode exprimir a ideia de “ficar sem sentidos”, semelhante ao que disse Margot quando se referiu a Max como uma pessoa que roubou os seus sentidos. Além disso, a expressão “fazer rodeios” remete a outros significados como o de “fazer companhia” ou mesmo o de “fazer manobras”. Desse modo, no decorrer da fala de Ludmila veremos a respeito de qual o sentido descrito por ela.

Ludmila diz que Max a “beija os seios”, “o ventre” e o “sexo”. A princípio, traçamos um caminho percorrido do alto, representado pelos “seios”, até o baixo corporal, simbolizado pelo “sexo”. Esse trajeto foi percorrido através do beijo que, como já analisamos, traduz a noção de sutileza. Como ele começa a beijá-la pela parte superior do corpo, “os seios”, Ludmila informa que Max a conquista, primeiramente, pelo seu íntimo, pela sua afeição. Posteriormente, ele se desloca para o “ventre”. Este signo mostra ambivalência, visto que pode denotar o abdômen ou o próprio âmago, isto é, as partes íntimas. Ela deixa claro que o objetivo de Max era chegar ao “sexo”, ou seja, a própria genitália de Ludmila. Desse modo, observemos que ela descreve a preliminar da sua relação sexual com Max de uma forma leve, suave e eufêmica.

Em seguida, ela afirma que, devido a estas ações, Max a “deixa em brasa”, “desfrutando” do “meu corpo / como se meu corpo fosse a sua casa”. O fato de o malandro deixar Ludmila em brasa antes mesmo de iniciar a relação sexual pode ter o significado de que o amor dele é tão forte e intenso que o sexo é algo natural de ocorrer, tendo em vista que há um desejo ardente entre ambos. Ademais, ao afirmar que Max desfruta do corpo dela,

¹¹ A título de curiosidade e comparação, no livro *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, esses três últimos versos, cantados por Teresinha, são diferentes dos cantados no filme por Ludmila, uma vez que a versão do filme é a mesma do LP, censurada na época de seu lançamento. No livro são expressos da seguinte maneira: “E me beijar o sexo / E o mundo sai rodando / E tudo vai ficando / Solto e desconexo”.

Ludmila comunica a Margot que o malandro tem a posse de todo o seu corpo, ou seja, é como se Ludmila exprimisse que Max a possui por inteira, não apenas durante a relação sexual. Este entendimento se robustece ao percebermos a comparação realizada no último verso. Ludmila compara o seu corpo à casa de Max, como se fosse o lugar em que ele se sentisse mais à vontade. Então, ao possuir o corpo de Ludmila, o malandro agiria com a mesma naturalidade de como se estivesse em seu próprio lar ou como se fossem uma família, ligados pelo casamento. Além disso, com base em Matta, referindo-se ao seu corpo como a casa de Max, Ludmila, por oposição, está afirmando que o corpo de Margot apresenta-se como a “rua”, visto que, no contexto do carnaval,

a oposição entre rua e casa é básica (...) a categoria *rua* indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que *casa* remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares. Por outro lado, a rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que a casa subentende harmonia e calma: local de calor (...) e afeto. (MATTÁ, 1997, p. 92-93, grifos do autor).

Remetendo ao contexto de *Ópera do malandro*, Ludmila, simbolizada pela casa, seria a companheira conjugal de Max, tendo em vista que a casa representa as coisas em seu caminho digno. Por outro lado, Margot, representada pela figura da rua, desempenharia a paixão efêmera e, por isso, inconstante.

A fala de Ludmila também transparece, de maneira subentendida, a imagem da casa como o local em que se situa uma mulher pura e inocente, enquanto a rua é o lugar da libertinagem e da sacanagem. Assim, segundo Matta (1997, p. 146), “a Virgem e a Mãe ficam em casa, no local sagrado e seguro onde os homens têm o controle das entradas e saídas. Mas a puta fica na ‘rua’, nas ‘casas de tolerância’, em locais onde o código da rua invade e penetra o local de moradia”. Por este motivo e com base na cena posterior¹², julgamos que, devido ao vigor deste último verso, Ludmila encerra a batalha como vencedora.

Após a análise dessa cena do duelo entre Ludmila e Margot, apreendemos a forma como elas estruturaram o amor de Max e, oportunamente, a imagem do próprio malandro. Esta constituição de Max se deu, por sua vez, tendo a carnavalização como base teórica em diversos momentos: como nas imagens ambivalentes do alto e do baixo, do externo e do interno, da alma e do corpo, da casa e da rua, da frente e do verso.

¹² A cena posterior à batalha é a de Margot, na rua, encontrando-se com Tigrão, o delegado. Neste encontro, Margot diz que não quer mais ficar com Max, sob o argumento de que não gosta mais dele. Diz, por fim, que gostaria de se relacionar com o próprio delegado.

Ludmila configura Max como uma pessoa com quem tem relações sexuais. Entretanto, ela constrói uma imagem romantizada, simbolizada pelo beijo. O malandro é caracterizado, também, como um personagem de emoções fortes, porém detentor de toques suaves, indicando ser um homem delicado, descrito através da sensualidade. A percepção de uma pessoa fácil de ser ludibriada é outra característica apontada pela fala de Ludmila, especialmente, quando utiliza, no refrão, a expressão “meu rapaz”. Além de toda a sutileza e delicadeza, ela se considera como uma esposa para Max. Por fim, tomamos em consideração o significado do nome de Ludmila, uma pessoa capaz de realizar “mil mentiras”, ou seja, a própria constituição do malandro tem a possibilidade de ter sido feita apenas para provocar Margot.

Por seu turno, Margot aparenta ter uma relação mais sincera com Max, porém não é valorizada por ele. Ela possui aspectos de uma paixão cega pelo malandro e, por isso, estrutura a imagem dele como um homem que a satisfaz sexualmente, evidenciada pelas diversas referências a um amor carnal. Diferentemente da suavidade descrita por Ludmila, o Max de Margot possui uma agressividade quase animalesca que precisa ser saciada pelos prazeres físicos. Ela acredita que os sentimentos de Max são “lindos e indecentes”, ou seja, delicados, nos momentos apropriados, e libertinos durante o sexo. Ademais, a prostituta não enxerga o malandro como um esposo, mas apenas como alguém em busca de satisfação sexual. Entretanto, mesmo ciente desse momento efêmero, Margot acredita que Max se sente seguro e tranquilo quando está ao seu lado, uma vez que ela transmite confiança a ele.

Margot, como já vimos, é uma prostituta que almeja ter Max como a pessoa amada. Contudo, as circunstâncias não permitem que ela tenha uma mudança em sua vida. Apesar de tentar permanecer fiel a Max, não aceitando presentes ou mesmo não atendendo aos clientes, em um determinado momento ela terá que se prostituir. É o que acontece quando Max está precisando de dinheiro, visto que Margot dá, para ele, o dinheiro que ganha por meio da prostituição.

A cena, que iremos analisar com o objetivo de compreender, especificamente, o ponto de vista de Margot a respeito da constituição da imagem de Max, ocorre em um encontro entre ambos, em uma rua onde Margot fornece o seu dinheiro para o malandro, que recebe com o intuito de pagar uma dívida adquirida em um jogo de sinuca contra Sátiro do Bilhar. Nestas circunstâncias, verificaremos como a prostituta tenta convencer Max a levar uma vida mais amena. Daí, por meio de uma transposição, Margot descreve um suposto modo de viver de Naná e do marido desta, com o objetivo de mostrar para o malandro como a vida dele poderia ser melhor se seguisse o exemplo de Naná.

Na cena anterior ao encontro entre a prostituta e o malandro, Margot estava, na rua, esperando um cliente. Este, quando surge, é apontado por uma colega de prostituição. Margot, entendendo o sinal, logo se aproxima para começar a atividade sexual, visando o pagamento após o término.

No início da cena, a câmera focaliza a boca de uma prostituta através do reflexo do espelho, mas não se sabe ao certo de quem se trata. A prostituta está passando um batom vermelho em sua boca (Figura 15). Admitindo hipoteticamente que seja qualquer meretriz, considerando que o espelho, segundo Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 393), tem como um dos significados refletir a “verdade”, podemos auferir interpretá-lo sob variadas perspectivas. Desse modo, como na filmagem o espelho é o objeto central que reflete uma prostituta colocando um batom vermelho, um dos possíveis entendimentos proporcionados é o do próprio símbolo da prostituta ou da prostituição. Este símbolo se baseia em dois signos, o do batom e o dos lábios. Este sugere, alegoricamente, a vulva, enquanto aquele, com fundamento em seu formato, pode ter o sentido de um pênis. Então, como a cor do batom e dos lábios exprime, de acordo ainda com Chevalier e Gheerbrant (2012), a casa de tolerância, ao fazer o movimento de pôr o batom vermelho nos lábios, a cena pode querer dizer que se passará de fato em um local apropriado para a prostituição e que o “pênis”, representado através do batom, ao ser colocado na “vulva”, simbolizada por meio dos lábios, dá a entender que o ato sexual será, verdadeiramente, consumado.



Figura 15

Por outro lado, julgando ser Margot quem passa o batom, outros significados são convenientes de serem observados, além das noções já descritas. Então, o procedimento de passar o batom vermelho nos lábios pode querer dizer que Margot reiniciou na prostituição. Supomos isto porque ela estava tentando se manter fiel a Max, segundo Geni (GUERRA, 1985, 12min:21s). A cor vermelha também traduz uma ideia entre a ação e a paixão. Esta cor, então, pode ser interpretada como pertencente a uma condição ambígua, visto que Margot está agindo na prostituição para receber dinheiro e, por outro lado, entregar-se a Max, que é a sua paixão. Sob esta perspectiva, faz sentido a câmera filmar através do avesso proporcionado pelo espelhamento, pois o espelho também “dá uma imagem **invertida** da realidade” (Chevalier; Gheerbrant, 2012, p. 394, grifo do autor). Assim, a inversão na filmagem, feita a partir do espelho, revela a mudança de sentido que Margot propicia à prostituição, que pode ser entendida como uma atividade realizada por uma pessoa desregrada, atuando pela sacanagem e libertinagem. Diferentemente destas características, Margot parece agir por necessidade financeira e por amor a Max, pois, devido ao ganho que ela tem da atividade sexual, consegue fornecer dinheiro ao malandro. Podemos, também, ir além dessa reflexão. Ao pensarmos que Margot se rebaixa por meio da prostituição, interpretamos que ela se eleva

através do amor por Max. Portanto, o espelho e a cor vermelha, que é predominante na cena, representam este entendimento ambivalente, do baixo ao alto.

Após esta cena, uma prostituta gesticula para Margot, indicando um cliente. Este gesto denota que é o momento de Margot agir, visto que o gesto significa “ação”. Além disso, a cena ocorre na rua, que também é signo de ação. Segundo Matta (1997, p. 92), “a rua implica movimento, novidade, ação”. Ele ainda acrescenta que a rua “é o local do castigo, da ‘luta’ e do trabalho (...) é na rua (...) que vivem os malandros, os marginais e os espíritos, essas entidades com quem nunca se tem relações contratuais precisas” (MATTA, 1997, p. 95). Logo, tudo indica que há o ato da prostituição por Margot. A ação, neste momento, predomina, assim como o rebaixamento, através da atividade que visa ganhar dinheiro por atos sexuais.

Quando a colega chama Margot, esta surge escorada em um poste, denotando que precisava de apoio ou de um lugar para mostrar-se firme perante uma situação que a desagradava. A câmera, no entanto, não filma Margot de corpo inteiro, somente as suas pernas. A prostituta, neste caso, revela-se de sapato de salto alto, uma bolsa pequena vermelhos e uma saia preta. Nas mulheres, a bolsa, como já vimos anteriormente, é um sinal relativo ao sexo. É também um objeto típico das prostitutas. Por outro lado, o sapato é composto por salto alto, sugerindo certa superioridade. Desse modo, Margot exerce uma atividade considerada marginalizada, mas com uma intenção elevada. Ademais, a cor vermelha, nesta situação, comunica, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2012), uma inquietação, um desconforto, ou seja, revela que não era o modo como Margot gostaria de ganhar o seu dinheiro, mas que está fazendo aquilo apenas por necessidade. Já a exposição das pernas pode ter um significado erótico, exigido pela profissão. Junto ao sapato de salto alto, Margot usa uma saia preta e justa que

dificultam uma atividade comum e, até mesmo, a tornam arriscada. A mulher profissional que usa esse tipo de roupa está proclamando ao mundo que está disposta a ficar em desvantagem em relação aos homens. Os homens as recompensam achando-as, e às suas roupas, atraentes (...) os sapatos de salto alto e bico fino, que durante a maior parte deste século foram essenciais no vestuário feminino, são considerados sexualmente atraentes em parte por fazerem as pernas parecerem mais longas – uma perna longa é o sinal biológico da disponibilidade sexual em várias espécies animais – e porque produzem o que os antropólogos chamam de ‘corte pomposa’ (...). O andar pausado, nas pontas dos pés, que provocam é considerado provocante – talvez porque garanta que a mulher, dessa maneira, não pode escapar do homem que a corteja (LURIE, 1997, p. 240).

No contexto do filme, a saia de Margot pode ter o sentido de uma mulher submissa aos clientes e a Max. A sexualidade, por sua vez, é um atrativo obrigatório para conquistar os clientes. Por isso, faz-se necessário que Margot se vista com uma saia justa e um salto alto. Apesar de toda a disponibilidade expressa por meio das pernas, a cor preta da saia se torna curiosa, pois, de acordo com Lurie (1997, p. 200), adquire um duplo sentido, apresentando-se como expressão de tristeza e de pecado. Por isso a cor pode ser o símbolo de que Margot irá se prostituir (pecado), mas também expressa que ela não está feliz com isto (luto). Ademais, a cor preta ainda possibilita uma ideia de desprezo, reforçando a noção de que Margot encontrava-se infeliz.

Entender esta cena ajuda a contextualizar a próxima, que é o nosso foco, visto que neste outro momento, surge Max, em uma rua, aguardando Margot. Um dos sinais que revelam que o malandro está à espera da prostituta é quando ele acende um cigarro com um isqueiro. “O fogo obtido por meio da fricção é *considerado como o resultado (...) de uma união sexual*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 442, grifos do autor). Como já temos ciência de que Max está ligado a Margot por meio da união sexual, deduzimos que o malandro estaria esperando por ela.

Até esse instante, Max ainda não havia pagado a quantia devida, adquirida no jogo de sinuca contra Sátiro do Bilhar, uma vez que estava aguardando Margot dar o dinheiro para que ele pudesse repassar ao vencedor do jogo. A fumaça que Max exala de seu cigarro revela a inquietação e a ansiedade sentida pela chegada de Margot. Quando ela aparece, surge um barulho ao fundo, como se fosse a sirene de um carro de bombeiros. Este som pode representar a chegada da prostituta - que irá extinguir a angústia do malandro, simbolizada pela fumaça do cigarro - já que ela entregará o dinheiro para Max quitar a dívida. Ao se aproximar dele, Margot estende a mão com o dinheiro e entrega a ele, que recebe sem demonstrar gratidão. Neste momento, o silêncio de ambos denota um sinal de tranquilidade. Dessa maneira, Margot se torna, agora, símbolo de quietude para Max, visto que, com esse dinheiro, ele ficará livre da obrigação com Sátiro.

Margot, para justificar o recebimento do dinheiro, diz que foi emprestado por Naná. Aparentemente, Margot esconde o fato de que se prostituiu com o objetivo de o malandro acreditar que ela se relaciona somente com ele. Talvez, por isto, Margot remeta a Naná. Ao observar o nome “Naná”, atentamos à referência a uma linguagem infantil, ao verbo “ninar”, que, por sua vez, designa a ideia de consolo ou incentivo. Neste sentido, Margot utilizará Naná como pretexto para tentar convencer Max a mudar para uma vida mais sossegada, já que ela é uma personagem conhecida por ambos. Como Naná está em condições

de emprestar dinheiro, significa que possui uma boa vida financeira. Esta é uma possível ideia que Margot quer transmitir para Max. Este, por outro lado, não demonstra interesse. Enquanto Margot fala, Max apenas responde com “sei”. O interesse dele está em contar o dinheiro para verificar se o valor condiz com o necessário para o pagamento da dívida. Isto nos faz julgar que Max só tinha atração sexual e financeira pela prostituta, e que não havia um vínculo afetivo. O fato de ele contar o dinheiro sugere desconfiança em relação à Margot. Ao duvidar da honestidade dela, o malandro mostra ser mais esperto e, portanto, não acreditará na história que será contada a respeito de Naná.

Margot, primeiramente, pergunta se Max tem lembrança de Naná. Ao tentar trazê-la à memória do malandro, a prostituta busca fazer com que ele reflita como Naná era, para que possa comparar com o atual momento dela. Max, por sua vez, diz apenas: “comi muito”, não revelando, mais uma vez, interesse na conversa de Margot. Esta, não desistindo de seu objetivo, continua: “ela trabalhava no teatro de revista. Está bem de vida. Mora no subúrbio, numa casa limpinha, quintal, com horta de fruta e tudo. Eu ia até trazer umas mangas” (GUERRA, 1985, 49min:49s). Inicialmente, Margot deixa escapar um tempo verbal que pode denunciar a sua mentira. Ela diz que Naná “trabalhava no teatro de revista”. O verbo “trabalhava” significa que não trabalha mais. Este argumento é reforçado se lembrarmos que o contexto do filme se passa por volta da década de 1940, justamente quando este tipo de teatro estava decaindo. Mesmo assim, Margot afirma que Naná “está bem de vida”. Neste momento, a câmera focaliza as mãos de Max, que continua calculando o valor recebido. Considerando que “a mão exprime as ideias de atividade, ao mesmo tempo que as de poder e de dominação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 589), entendemos que, apesar de Margot certificar que Naná possui uma vida financeira suficiente para a sua subsistência, ao pôr o foco nas mãos de Max, a passagem sugere que, como ele já tem o dinheiro que o satisfaz, domina, também, a situação, não dando atenção, ou não acreditando, na conversa de Margot. Acrescentamos, ainda, que a imagem das mãos aparece, exatamente, no instante em que Margot fala a palavra “vida”, indicando que o malandro tem autoridade no dinheiro e na vida de Margot.

Em seguida, ela fala da casa de Naná, afirmando que esta mora em um subúrbio, lugar marginalizado. Talvez o subúrbio intencione evidenciar que Naná é tão excluída socialmente quanto eles, Margot e Max. Fazendo com que Naná se apresente ao mesmo nível que eles, Margot cria uma relação de igualdade entre os três. Continuando, a prostituta atesta que a casa é “limpinha”. A casa é um sinal de ordem, ou melhor, de que possui uma vida organizada, ao contrário da rua, que é o lugar de desordem. Matta (1997) explica que a casa

está intrinsecamente ligada à família e ao casamento. Margot discorre com o objetivo de exercer um efeito psicológico em Max, para que este possa modificar o seu pensamento sobre a maneira de viver, então, ela sugere um caminho voltado à família. Como a casa é “limpinha”, ela traduz uma noção de que não há “impurezas” na residência, ou seja, remete à moralidade que ambos adquiririam se tivessem o propósito de viver em uma casa, ao invés de frequentarem constantemente a rua. Além disso, o diminutivo “-inha” é um intensificador do adjetivo, servindo para reforçar a ideia em Max. Em tal caso, o signo da “casa limpinha” também pode querer dizer que Margot não iria mais se prostituir e que Max poderia escolher outro modo de viver, colocando um fim na vida malandra.

Posteriormente, ela fala que a casa de Naná tem um “quintal”. Sabendo que o quintal é um terreno localizado, normalmente, nos fundos de uma casa, ele tem um sentido que remete ao cultivo. Neste caso, o quintal pode ser um sinal propício para indicar dedicação (cultivo) a alguma coisa; no caso específico, ao malandro ou ao relacionamento.

Já quando ela fala em “horta de fruta”, verificamos uma relação com o quintal, visto que, enquanto este é um sinal de cultivo, dedicação e cuidado, a “horta de fruta” é o resultado do cultivo, ou melhor, dos “bons frutos”, que, metaforicamente, pode ser entendido como uma ideia de “bons filhos”. Esta noção reforça, mais uma vez, que o propósito de Margot é o de enraizar na mente de Max a imagem da família.

Depois, Margot diz que ia “trazer mangas” para Max, mas a lembrança de que o malandro não gosta de “mangas” a faz desistir da ideia. A palavra “mangas” pode denotar “energia” e “vigor”, porém Max não gosta de “mangas”, ou seja, de um posicionamento “enérgico”. Observemos que o verbo “trazer” designa uma “sugestão” ou um “chamamento”. Seguindo esta linha de pensamento, “trazer mangas” traduz a realização de uma convocação de maneira enérgica, ou de ser pressionado a fazer algo. Entretanto, como Margot se lembrou de que Max não gosta de “mangas”, isto é, de ser pressionado, não realizou a ação de chamá-lo energicamente, mas por meio de metáforas.

Após se referir a Naná e a casa, Margot fala que o marido de Naná “trabalha na Prefeitura. Salário fixo”. Com isso, Margot talvez queira sugerir a Max que procure um emprego, mas ele não dá atenção à sua fala. Como Max é um malandro, não há como se ajustar em um meio ordenado. Segundo Matta (1997), o malandro vive em um contexto ambivalente, nem ordenado nem desordenado, porém tirando vantagem dos dois meios. Assim, não teria como Max se adaptar a um emprego. Ele atua e sobrevive de sua própria maneira, aproveitando-se do que há de mais vantajoso nos dois espaços. Ainda de acordo com Matta (1997, p. 276), os malandros “estão totalmente deslocados. E o malandro é um ser

deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se”. Então, o malandro é aquele ser que se move a todo o momento e que muda constantemente de posição, sempre obtendo proveitos de alguma situação.

Por fim, Margot conclui que acha que Naná está feliz. O verbo “achar” sugere a incerteza dela, mas, ao mesmo tempo, algo em que ela acredita - que este é o caminho para a felicidade dela e de Max.

Este, por sua vez, não se interessando pela conversa de Margot, coloca o dinheiro no bolso esquerdo e se despede dela, dizendo: “Me espere em casa” (GUERRA, 1985, 50min:18s). Observemos que o signo “bolso” possui um sentido de enganação, de tentar se esquivar do assunto. Como foi no bolso esquerdo, pode indicar que a conversa foi desagradável, que o incomodou. Interessante notar, também, que neste momento ocorrem duas buzinas. Como as buzinas traduzem uma noção de aborrecimento, o fato de terem sido duas buzinas possibilita entendermos que os dois personagens ficaram aborrecidos com a situação: Margot, por Max não dar atenção à conversa; e Max, por Margot tentar convencê-lo de algo que lhe é desagradável. Ao se despedir dela, ele diz para aguardá-lo em casa. A referência a casa, neste caso, sugere resignação, submissão e obediência. Assim, de certa forma, Max está ordenando que Margot fique quieta e obedeça a ele. Outro som que se destaca na cena ocorre quando Max deixa Margot. Ela dá uma longa baforada em seu cigarro no instante em que desponta um som único e também prolongado de uma buzina. Desse modo, os dois significantes podem remeter à irritação que ela está sentindo por Max não escutá-la.

Portanto, Margot constitui a imagem do malandro como uma pessoa que ela ama e, por isso, procura guiá-lo em um caminho em que acredita que trará a felicidade para ambos. Porém, esta visão não é compartilhada por Max, que não a trata com a devida atenção e a utiliza para conseguir dinheiro. Margot, ao tentar modificar a percepção de Max, aparenta certa ingenuidade, que é utilizada pelo malandro com o objetivo de ludibriá-la. Assim, de acordo com a cena em análise, a perspectiva que Margot constrói de Max é, também, a de um ser que ela ama e que acredita poder mudar o jeito malandro dele.

Considerando que o nosso propósito, neste momento, foi o de estruturar a imagem do malandro, Max Overseas, sob o ponto de vista de alguns personagens que pertencem ao texto dramático *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, e ao filme homônimo, de Ruy Guerra, a partir de elementos fornecidos através dos conceitos da carnavalização bakhtiniana,

do carnaval e do malandro, ambos de Matta, possibilitamos engendrar a representação de Max de maneira pluralizada.

Para atingir o objetivo, a princípio decidimos dividir a análise com base em sua linguagem. Assim, examinamos, primeiramente, os personagens concernentes à linguagem dramática e, posteriormente, à fílmica.

Sob a perspectiva do texto dramático, subdividimos os personagens em grupos para melhor analisarmos a constituição da representação. Logo, ficaram separados em dois conjuntos: os favorecidos e os marginalizados. Dentre aqueles, destacamos Duran, Vitória e Teresinha. Os pais de Teresinha colocaram em evidência a figura de um malandro desprezível, cafajeste, ladrão e vil. Sendo a esposa de Max, Teresinha o considerou uma pessoa confiável, tanto para os negócios como para o casamento. Por outro lado, dentre os marginalizados, ressaltamos, primeiramente, a opinião de Geni sobre Max. Ela o percebeu como alguém romântico e insaciável sexualmente, ou seja, configurou o lado afetivo do malandro. As prostitutas, empregadas de Duran, tiveram uma visão semelhante à de Geni. Todavia, elas imaginaram Max como um símbolo sexual masculino e, por isso, ter relações sexuais com ele era motivo de ostentação. Por fim, os capangas viam o malandro como um ser igual a eles, porém, devido aos contatos que Max mantinha com os fornecedores de mercadorias e aos pagamentos efetuados aos capangas, ele passou a ser visto como patrão.

Tendo em vista o contexto da carnavalização presente na obra, podemos arriscar uma nova formação aos grupos. Para Duran, Vitória e os capangas (com exceção de Geni), Max era identificado como um ser inferior, visto que, para o casal, ele era medíocre, enquanto que os capangas o enquadravam como responsável pelos negócios, mas que não era indispensável para eles. Por outro lado, o grupo formado por Teresinha, Geni e as prostitutas viam Max como símbolo sexual e o elevava a um notável grau de romantismo. Desse modo, Max se tornou sublime a partir de suas qualidades sexuais e rebaixado devido à falta do conjunto de valores morais. Com base neste nivelamento, o malandro se posicionou no interstício entre o superior e o inferior, a ordem e a desordem, o elevado e o rebaixado. Ele se adaptou de acordo com a sua necessidade. Portanto, concluímos que Max, pela perspectiva dos outros personagens, passou a ser estruturado como uma pessoa que mudava de aparência e caráter com facilidade e rapidez conforme lhe apetecesse.

Na linguagem cinematográfica foram considerados os mais diversos signos que surgiram na tela e que eram fundamentais para a compreensão das cenas em análise. A divisão foi realizada em dois grupos: o primeiro era composto por Strudell, Sátiro e Tigrão; o segundo, por Ludmila e Margot.

Strudell imaginou Max como um sujeito criminoso e que estaria, constantemente, envolvido em confusão, além de ser um vagabundo que se sustentava por meio de dinheiro fornecido pelas prostitutas. Sátiro, por sua vez, constituiu Max como um malandro moderno, porém, devido a estes traços de modernidade, tornou-se um malandro ridicularizado, uma vez que perdeu todas as características da malandragem pitoresca. Dessa maneira, a carnavalização se concretizou quando percebemos que houve um destronamento produzido por Sátiro através do escárnio a Max. Já Tigrão, o delegado, observou o malandro como um ser marginal e desprezível, visto que Max desconsiderou toda a educação ministrada durante a sua infância.

Por outro lado, a percepção estruturada por Ludmila é a de um malandro que tem disposição a ganhar dinheiro, mas que, ao mesmo tempo, é fácil de ser ludibriado. Por isso, Ludmila, passando-se por ingênua e inocente, buscou lucrar em cima de Max. Margot, por sua vez, é a mais sincera com Max, acreditando no amor entre ambos. Então, este fato se tornou relevante na estrutura imagética que Margot fez de Max. Para ela, o malandro se satisfaz sexualmente e se sente confiante ao seu lado.

4º Capítulo

A linguagem sério-cômica nas canções da *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque

A arte dramática é um dos gêneros artísticos mais antigos estudados. Aristóteles, por exemplo, foi um filósofo que analisou diversas estruturas dessa arte. Em seu livro, *A arte poética*, ele esmiuçou o gênero trágico, que se revelou, através de representações, tratar de assuntos relacionados a ações compostas por atores que, por meio de uma ação completa e essencial, provocava determinados sentimentos no público, como a compaixão e o terror. Infelizmente, não temos conhecimento da parte do livro de Aristóteles que aborda o drama como um gênero cômico. Logo, pesquisas e estudos posteriores ficaram encarregados de organizarem leituras e análises apresentando o lado cômico do teatro.

Sabendo que o drama é entendido como uma obra escrita em verso ou em prosa e que tem como objetivo a encenação desse texto, percebemos que a arte dramática é muito mais abrangente do que a pensada por Aristóteles, apesar de que o propósito do filósofo, na citada obra, era o de entender apenas o gênero trágico.

Dentre as formas de representações teatrais, existe a ópera. Esta espécie de teatro pode ser compreendida como uma ação dramática musicada. Neste sentido, é possível detectar diferenças entre o gênero trágico e a ópera. O primeiro gênero é “a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão. (...) ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 2005, p. 248). Já a ópera “é um tipo de teatro no qual a maioria ou todos os personagens cantam durante a maior parte do tempo ou o tempo todo. Nesse sentido, é muito óbvio que ela não seja realística” (ABBATE; PARKER, 2015, p. 21). Com base nestas duas definições, deduzimos que o gênero trágico pode pertencer à ópera, mas o contrário não acontece. Além disso, a ópera também pode ser cômica, definindo-se como uma “Ópera Cômica” ou “Ópera-*Buffa*”.

Atualmente, como constatado acima, consegue-se definir de modo objetivo a palavra “ópera”. No entanto, este termo nem sempre teve o mesmo conceito. De acordo com Abbate e Parker (2015), em meados do século XVII, havia, pelo menos, quinze termos para designar a ópera, tais como: *dramma musicale*; *tragédia musicale*; ópera-cênica. Um dos termos que predominou na época, e que até hoje ainda é usado, é a ópera como um drama

musical, já que se trata de uma peça teatral acrescida de música. Ademais, a organização da ópera era formada por “três atos e um prólogo” (ABBATE; PARKER, 2015, p. 75).

Assim, considerando que o *corpus* do nosso trabalho é a *Ópera do Malandro*, o objetivo deste capítulo, a princípio, é entender o sentido dos termos que compõem o nome da obra dramática e, posteriormente, a estruturação da referida ópera a partir das canções presentes nos dois prólogos e no epílogo do epílogo¹³ sob a perspectiva da carnavalização em suas variadas formas, principalmente em relação ao gênero sério-cômico.

Como já vimos, o termo “ópera” revela, inicialmente, que o conteúdo da obra será constituído por um drama musicado, ou seja, que existirá um texto escrito com o fim de que haja uma encenação, cantada e acompanhada por instrumentos musicais. Além disso, a ópera é um tipo de teatro na qual a fração cantada ocupa grande parcela do todo. Apesar da afirmação de Abbate e Parker (2015) acerca da irrerealidade representada na ópera, a história da ópera propaga que, em muitos casos, o drama musicado possui enredos tanto trágicos quanto cômicos.

Ao pensarmos no título da peça em análise, verificamos que a palavra “ópera” está acompanhada da preposição “de” mais o artigo definido “o”, isto é, o termo “do”. Dado que a preposição “de” pode ter o sentido de pertencimento, a ópera em questão apresenta-se como inerente a algo ou alguém, contendo, assim, um possuidor. Por outro lado, a mesma preposição sugere a indicação do assunto tratado, a matéria. Julgando o primeiro sentido, entendemos que a ópera pertence a um sujeito que, no caso específico, é o malandro. Caso a lógica recaia sobre o segundo significado, inferimos que a encenação musicada tratará do tema do malandro. Considerando, ainda, uma terceira possibilidade, a junção entre os dois sentidos, verificamos a simultaneidade de a ópera pertencer ao malandro e versar sobre este personagem. Portanto, de início já é percebida a astúcia (malandragem) na própria constituição do título da obra.

Por sua vez, o malandro é conhecido como um indivíduo marginal, trapaceiro, ladrão e capaz de burlar qualquer norma imposta. Para Candido (1993, p. 26), o malandro “é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso”. Dessa maneira, como a ópera pertence e/ou trata do malandro, sendo este um “aventureiro astucioso”, a peça deve ser contemplada sob o domínio de um personagem que não merece confiança.

As artimanhas diante do drama são capazes de se manifestar de variadas formas. Um dos pontos de vista acerca da ópera é a de que ela surgiu

¹³ O termo “epílogo do epílogo” é usado como título para o último capítulo no texto dramático *Ópera do malandro*, de Chico Buarque. Por isso, adotamos esta expressão como habitual.

juntamente com o requinte da burguesia renascentista, que deseja se sentir identificada com os dramas representados no palco. Desse modo, os dramas representados devem ser os dramas burgueses. Na contemporaneidade, os dramas burgueses continuam sendo representados do mesmo modo que eram representados no Renascimento, sem considerar que a burguesia contemporânea passou e ainda passa por muitas transformações (ALMEIDA, 2015, p. 74).

Logo, ao atinarmos que a ópera aparece como signo de representação burguesa, o drama musicado do malandro subverte essa ideia, uma vez que o malandro estereótipo, tanto como possuidor quanto como tema, não pertence à burguesia, mas a um meio marginal e, portanto, excludente da sociedade.

Esta mudança na ordem da ópera ocorre não apenas no que tange ao conteúdo, mas, também, na forma como é organizada a representação. Então, tendo em vista que “uma dada informação (um conteúdo) não pode nem existir nem ser transmitida fora de uma dada estrutura” (LÓTMAN, 1978, p. 39), verificaremos como acontece a subversão da ópera sob o signo do malandro. Para isso, analisaremos os dois prólogos e o epílogo do epílogo, que estão organizados em *Ópera do Malandro*, tendo como fundamento a teoria da carnavalização.

Os prólogos da peça são constituídos por duas canções: *O Malandro* e *Homenagem ao Malandro*. Já o epílogo do epílogo é composto pela canção *O Malandro N.º 2*.

O prólogo e o epílogo são partes da ópera que complementam, de forma não essencial, as cenas da peça. Por isso, estes dois elementos possibilitam a realização de uma análise separada do enredo dramático, sem desprezar, no entanto, as concebíveis relações. O prólogo é uma apresentação preliminar de algumas óperas e que, de uma maneira geral, afasta-se da trama da peça. Antigamente, no teatro grego, a tragédia era organizada de modo que, na primeira parte, acontecia o prólogo por meio de um monólogo ou diálogo, objetivando colocar em evidência o tema da tragédia. Já o epílogo é estruturado de maneira a abreviar tudo que transcorreu na peça, por isso ele é posicionado no final da representação. É o epílogo que apresenta o desfecho. No caso do epílogo que será analisado na obra *Ópera do Malandro*, a canção *O Malandro N.º 2* é denominada como “Epílogo do Epílogo”, ou seja, o “Epílogo”, que caracterizaria por concluir a representação, já foi encenado, sendo, portanto, o “Epílogo do Epílogo” não obrigatório na ópera. Assim, analisaremos as canções na mesma sequência exposta no texto dramático. Iniciaremos, desse modo, as observações no que tange à canção *O Malandro*.

1. O fracasso do cômico diante do sério em *O Malandro*

O primeiro prólogo da obra *Ópera do Malandro* acontece, conforme a descrição presente na rubrica, com “A cortina (...) fechada; luz em João Alegre que batuca numa caixinha de fósforos; a orquestra entra aos poucos” (BUARQUE, 1978, p. 21). Inicialmente, a cortina do palco se mantém fechada, ou seja, não há uma abertura para a entrada de João Alegre. O deslocamento deste personagem parece-nos suscitar pela lateral do palco. Então, podemos identificá-lo como um personagem que se origina da margem, um sujeito marginal. Além disso, a cortina fechada, no teatro, tende a ser um procedimento visual empregado com o objetivo de indicar a mudança de um plano para o outro, principalmente para expressar o sentido de passagem temporal ou espacial. Portanto, este momento em que João Alegre se apresenta remete a um instante diferente da trama. Por isso, faculta-nos analisar o prólogo distanciando do enredo da obra literária.

A luz, dando destaque ao personagem, direciona a atenção única a todo o movimento de João Alegre, assim como ao que ele falará. O sentido proporcionado pela luz reporta-nos à ideia de esclarecimento, elucidação acerca de determinado assunto. Dessa maneira, como a luz está centrada em João Alegre, deduzimos que ele, além de ser o destaque no prólogo, apresentará uma explicação de determinado fato. O signo da luz, presente no início da obra, delimita o personagem que irá conduzir a disposição da trama, uma vez que, um dos significados da luz, pode ser o de “conhecimento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 568). Assim, a sabedoria encontra-se sobre o iluminado personagem. Será ele o responsável por propagar os eventos ocasionados ao malandro, sendo ele também um malandro.

Ele entra, no palco, “batucando numa caixinha de fósforos”. Possivelmente, a intenção de João Alegre é iniciar uma música, já que o batuque alude a um ritmo, uma dança ou uma canção. A singularidade, desse momento, sucede pelo processo intencionado de começar a música, em um contexto operístico, pelo batuque de uma caixa de fósforos. A ópera é uma peça dramática musicada, na maioria das vezes, em companhia de uma orquestra, com o intuito de manifestar grandiosidade. Além disso, a orquestra é constituída por um conjunto de músicos e instrumentos. Entretanto, João Alegre entra sozinho em cena e apenas com um único instrumento que, na realidade cotidiana, não é considerado um objeto destinado para o fim de produzir música. Uma vez que a ópera é expressa, oficialmente, através da orquestra, que demonstra sua imponência por meio do número de músicos e instrumentos,

João Alegre concede uma imagem desvirtuada do modelo operístico, afigurando uma deformidade à orquestra e, conseqüentemente, à ópera. Esta situação - que foge da normalidade e que, fundamentado no modelo oficial, procura alterar o sentido - está no domínio da carnavalização. Acerca deste método carnavalizado, que inverte os valores e a ordem da esfera oficial, Irene Machado explica que

Os procedimentos carnavalizados são, antes de mais nada, processos invertidos de representação, dominados pela ótica do avesso e pelo rebaixamento: o sério, o sagrado, o elevado são destronados e uma nova ordem é implantada na representação do mundo (MACHADO, 1995, p. 183).

Desse modo, quando João Alegre entra no palco batucando uma caixinha de fósforos, há uma inversão na representação da ópera séria, que deveria ter como acompanhamento uma orquestra. Esta entrada do malandro é um indício de que devemos conjecturar os prólogos e o epílogo do epílogo a partir de uma percepção carnavalizada. Caso as canções sejam avaliadas apenas sob o ponto de vista sério, a incompletude da compreensão musical comprometerá o seu sentido universal.

A “caixinha de fósforos” assume outros significados ao pensarmos que o possuidor do objeto / instrumento é um ser marginalizado, uma vez que João Alegre se encontra “vestido de malandro carioca” (BUARQUE, 1978, p. 19). Etimologicamente e historicamente, a palavra “orquestra” representa um local, no teatro romano, reservado aos senadores (ZASLAW, 1996 apud ABBATE; PARKER, 2015). Enquanto que a “caixinha” constitui um local pequeno utilizado para armazenar alguma coisa que, no caso específico, são os fósforos. Estes, além do sentido de palitos usados para proporcionar uma chama quando friccionado, adquire um significado informal de intruso ou de uma pessoa insignificante. Logo, verificamos a oposição entre um dos sentidos expressos pela “orquestra” e pela “caixinha de fósforos”. A primeira é entendida como um lugar dedicado às autoridades e a segunda, às pessoas insignificantes. Por isso, torna-se expressivo o fato da “caixinha de fósforos” entrar no palco sob o batuque de um malandro carioca, à medida que a orquestra surge “aos poucos”. Observemos que ocorre uma inversão entre o elevado e o baixo, dado que a orquestra, em uma ópera, a princípio deveria ser o principal conjunto de instrumentos e músicos. Entretanto, no primeiro prólogo da obra *Ópera do Malandro*, ela apenas inicia o seu som após o batuque na caixinha de fósforos, tornando, este objeto, o instrumento mais notável na música.

Em meio à batucada na caixinha de fósforos e o ingresso gradual do som dos instrumentos pertencente à orquestra, João Alegre canta *O malandro*. Vejamos que “cantar” não somente tem o sentido de exprimir musicalmente um som perceptível à audição do espectador, porém é uma maneira de se expressar e, etimologicamente, significa “exaltar”. Desse modo, a canção adquire uma ideia de exaltação ao malandro, elevando um ser tipicamente marginalizado. O próprio título da canção singulariza o malandro por meio de um artigo definido “o”, manifestando, categoricamente, a figura que será representada na canção. A superioridade do malandro cresce ainda mais quando entendemos o título da canção como uma denominação que confere respeito a quem recebe. E, finalmente, a palavra “malandro” está escrita com a primeira letra em maiúscula, estruturando, em um sentido figurado, qualidades a um sujeito de notável importância. Por todas estas características, deduzimos, inicialmente, que o malandro, de alguma maneira, torna-se um personagem elevado.

A canção é composta por 12 (doze) estrofes, cada uma com 4 (quatro) versos e exposta no livro *Ópera do Malandro* da seguinte maneira:

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

O garçom no / Prejuízo
Sem sorriso / Sem freguês
De passagem / Pela caixa
Dá uma baixa / No português

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

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

O usineiro / Nessa luta
Grita puta / Que o pariu
Não é idiota / Trunca a nota
Lesa o Banco / Do Brasil

Nosso banco / Tá cotado
No mercado / Exterior
Então taxa / A cachaça
A um preço / Assustador

Mas os ianques / Com seus tanques
 Têm bem mais o / Que fazer
 E proíbem / 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
 (BUARQUE, 1978, p. 21-22)

Sobre esta canção, grande parte da crítica investiga, exclusivamente, a relação entre o texto e o seu meio social, o contexto. Lima (2009) é um dos pesquisadores que analisa a figura do malandro intrincado ao movimento industrial, marcado pela urbanização e pelo capitalismo, que acontecia no Rio de Janeiro. Para o crítico, a canção, *O Malandro*, é uma apresentação da ruína do malandro carioca

que sucumbe às mudanças impostas pela rápida industrialização do país. Os versos dessa canção denunciam a situação de precariedade de sua existência sem dinheiro, mas ainda fiel aos velhos princípios da malandragem, aplicando pequenos golpes, saudoso dos tempos áureos da Lapa, de um Rio de Janeiro que estava deixando de existir, cedendo lugar à urbanização e à ascensão de uma burguesia que passaria a utilizar os elementos da malandragem, de forma elaborada e organizada, dentro dos preceitos do capitalismo. (LIMA, 2009, p. 10).

Este ponto de vista enfatiza, de maneira precisa e social, a relação inerente mantida entre a canção e o contexto brasileiro em meados do século XX. Tendo em vista que

o país atravessava um momento de transformação acelerada, almejando se tornar um território emergente por meio da industrialização, a canção retrata este desenvolvimento industrial através da representação do malandro, que sofre com essa mudança. Ainda de acordo com a visão do teórico, a decadência da imagem do malandro acontece porque este personagem, achando-se nessa “situação de precariedade”, mantém-se em conformidade ao tempo em que o país não era industrializado, isto é, conservando o hábito de empregar fraudes do mesmo modo como aplicava antes da industrialização. Contudo, alguns recursos da malandragem foram estruturados pela burguesia sob os moldes do capitalismo. Assim, as técnicas adotadas pelo malandro “à moda antiga” não iludiam mais a sociedade desenvolvida sob o alicerce do progresso industrial.

A primeira estrofe da canção traz uma informação acerca do malandro, que agora é escrito com letra minúscula e que, por isso, pode ser designado como qualquer malandro, ao invés de um indivíduo específico, assim como tem a possibilidade de indicar que é uma pessoa sem importância. Nesta estrofe, o malandro é considerado “na dureza”. Caso observemos esta expressão no sentido de condição financeira, inferimos que o malandro está passando por uma dificuldade, pois o substantivo “dureza” adquire o significado de uma situação de penúria, justificado pelo momento de transformação referido por Lima (2009). No entanto, o termo é ambivalente e, “na dureza”, remete-se a outros sentidos. Etimologicamente, esta expressão tem relação com a ideia de uma pessoa resistente às severidades cotidianas e, também, um sujeito bastante firme no que tange às pressões geradas por modificações decorrentes de algum fenômeno, como o da industrialização. Da mesma forma como associamos o título da obra e da canção ao gênero sério-cômico, percebemos que o corpo da canção produzirá, também, sentidos ambivalentes, que é uma das características do referido gênero.

Mesmo sem dinheiro, o malandro vai a um estabelecimento comercial, “Senta à mesa / Do café / Bebe um gole / De cachaça / Acha graça / E dá no pé”. Os dois primeiros versos indicam que o malandro, aparentemente, se fixa no local; ele se “senta”, não demonstrando nenhuma pretensão em escapar. Ele chega durante a refeição do café da manhã, pois “à mesa do café” remete a um momento em que está ocorrendo a refeição da manhã, dando indícios de que o malandro chegou durante à disposição da mesa. Contudo, ele não se serve do alimento, mas “Bebe um gole / De cachaça” e mantém-se em jejum. A bebida, neste contexto, pode representar o vício do malandro que, por sua vez, manifesta-se como sendo um hábito degradante e rebaixado. Mesmo bebendo a cachaça, ele continua em jejum, tendo em vista que não come nada. Então, o malandro absorve a cachaça reveladora de sua degradação

e, por outro lado, o jejum exprime uma noção de privação de algo ou, em seu sentido informal, o desconhecimento de alguma coisa. Este paradoxo, em ingerir e continuar abstinente, pode agregar um encadeamento coerente com o verso posterior, em que o malandro “acha graça”. É como se o personagem zombasse do seu próprio rebaixamento, mas, ao mesmo tempo, desconhecesse o que pode acontecer ao “dá no pé”. O achar graça da própria desgraça é um estado ambivalente. Machado (1995, p. 181, grifo da autora) afirma que “o riso, que está na base da delimitação dos gêneros poéticos, é *ambivalente*, pretende destronar o sério com humor irônico. Tal é a base do campo sério-cômico”. Com fundamento neste argumento da teórica, a graça manifestada pelo malandro é decorrente da sua própria desgraça, isto é, ele zomba da sua miséria, rebaixando-a pela depreciação.

A jocosidade malandra é reforçada pela sua fuga. Ao “dá no pé”, o malandro demonstra a sua condição de liberdade, mostrando que o rebaixamento não está enraizado no personagem marginalizado. Ele mesmo procura inverter as posições, transparecendo a percepção de uma nova ordem. Nesta, o malandro é perspicaz, enquanto que o dono do estabelecimento é visto como indolente ao não perceber a fuga do personagem.

Na estrofe seguinte, o primeiro verso não faz mais referência ao malandro, mas ao garçom do estabelecimento. Ele está “no prejuízo”. Diferentemente do malandro que se encontrava “na dureza”, supomos que o garçom adquiriu um dano em consequência de clientes semelhantes ao malandro. Por isso, o garçom está “Sem sorriso / Sem freguês”. Como a freguesia não aparece, o momento pode ser pensado como de crise. Esta condição também é uma característica do período carnavalesco, pois, conforme Bakhtin (2013), as imagens carnavalescas se apresentam como biunívocas e abrangem a mudança e a crise. A imagem biunívoca é constatada através da “graça” do malandro e do não “sorriso” do garçom. Entretanto, a crise do garçom não é gerada simplesmente por causa da atitude do malandro, uma vez que este não representa toda a freguesia daquele.

Então, o garçom “De passagem / Pela caixa / Dá uma baixa / No português”. A expressão inicial, “De passagem”, já pode significar que o garçom estava com más intenções, dado que ele se deslocava com o intuito de ser sucinto e de não ser percebido. Como ele se dirige à caixa, local onde se reserva o capital, aproveita para retirar o dinheiro, dando uma diminuída (“baixa”) no valor guardado. O dono, denominado como “português” e “galego” - na estrofe posterior -, é retratado como uma pessoa que nasceu em Portugal, mas, simultaneamente, tem o sentido pejorativo de alguém com baixo nível cultural.

Comparando as duas primeiras estrofes, verificamos que a primeira, contendo o malandro como protagonista, remete à comicidade e à liberdade; enquanto que a segunda

estrofe faz referência à seriedade e à dependência. Perceberemos que, de fato, o cômico estava presente apenas no malandro e que este tipo de atitude é compreendido com gravidade por outros sujeitos que não compartilham deste comportamento explicitamente desdenhoso.

O galego – português – é o personagem da terceira estrofe. Ele “Acha estranho / Que o seu ganho / Tá um horror”. Esta sensação é causada pela diminuição do seu lucro no estabelecimento comercial, já como consequência dos fatores frisados nas duas estrofes anteriores. Assim, o único a achar graça foi o malandro. Observemos, ainda, a gradação que está sendo estruturada: o malandro (que nada ganhava) acha graça; o garçom (que ganhava um salário e as gorjetas) se acha no prejuízo; e o galego (que lucrava com o comércio) acha pouco, um horror.

Devido à pequena quantidade lucrada, o português “Pega o lápis / Soma os canos / Passa os danos / Pro distribuidor”. Ou seja, ele verifica o total dos problemas, certificando-se de que o seu óbice decorre tanto no que se refere à compra quanto à venda. Conseguir clientes para consumir os produtos do estabelecimento e obter dinheiro para comprar os produtos dos fornecedores tornou-se difícil para o português. Dessa maneira, fica claro que a adversidade não é apenas pelos furtos do garçom. Todavia, com o intuito de não desagradar nem o cliente e nem o fornecedor, o galego “Passa os danos / Pro distribuidor”.

Não ficam nítidos como esses prejuízos são repassados ao distribuidor. No entanto, na estrofe posterior, há referência a uma manobra ocorrida nos “papéis”, fazendo-nos supor que aconteceram alterações nas informações contidas nos documentos. Então, o encarregado, que também não pretende ficar com o dano, “pra cima / Do alambique / Dá um trambique / De cem mil réis”. Seguindo a mesma lógica das ações anteriores, as fraudes sucedem ao superior, isto é, aqueles que se apresentam em uma posição inferior são os responsáveis por provocar reveses nas pessoas hierarquicamente superiores. No caso em questão, o distribuidor “Dá um trambique” em quem fornece a mercadoria para ele mesmo distribuir. Vemos, também, que o alambique sofre uma perda de “cem mil réis”. Para Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 219, grifos do autor), o número “cem” representa “uma **parte** que forma **um todo dentro do todo**, um microcosmo dentro do macrocosmo, que distingue e individualiza uma pessoa, um grupo, uma realidade qualquer dentro de um conjunto”. Desse modo, é possível interpretar que a fraude sofrida pela destilaria é um “microcosmo” dentro de uma manobra maior, o “macrocosmo”. Aceitando essa ideia, observamos que todos os fraudulentos são percebidos como malandros, achando-se no contexto da malandragem. Porém, estas relações circunstanciais são derivadas dos entrelaçamentos realizados por cada trambique. Portanto, o malandro é um microcosmo

dentro do ambiente macrocosmo, que é o da malandragem. Considerando a malandragem como o universo que rege a vida dos personagens constantes na canção, o estilo de vida dos personagens é composto por essa malandragem, que procura se elevar mediante golpes praticados contra aqueles que estão presentes em um patamar superior. É justamente a ideia do “mundo ao revés”, isto é, a esfera social, conhecida como a que propaga a ordem e a honestidade, padece de um rebaixamento carnavalesco. A ordem e a honestidade não são mais os costumes apropriados, já que a desordem e a desonestidade predominam no mundo carnavalizado. Os personagens burladores desconstroem o mundo oficial, tornando as coisas pelo avesso.

A destilaria, por sua vez, “Nessa luta / Grita puta / Que o pariu / Não é idiota / Trunca a nota / Lesa o Banco / Do Brasil”. O usineiro, agora inserido no combate para enfrentar as dificuldades devido ao trambique, manifesta sua indignação através da expressão “puta / Que o pariu”. Reparemos que a fala é provinda de um usineiro, um proprietário de uma destilaria, que pode representar a classe das pessoas de elevada condição social. Entretanto, a expressão é típica “da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. Isso produziu uma linguagem carnavalesca típica” (BAKHTIN, 2008, p. 9). Então, as relações, neste contexto, são desconstruídas, visto que a linguagem ordinária predomina amplamente. Enquanto que o malandro “acha graça” da situação, o usineiro demonstra raiva. Por outro lado, “Não é idiota”, ou seja, também é detentor da malandragem e, por isso, não quer ser enganado, resolvendo, então, “Truncar a nota”. Este termo tem o sentido de cortar ou privar algo ou alguém de um pagamento completo. É como se o usineiro devesse ao Banco do Brasil, porém resolvesse não pagar nenhuma parte da dívida.

Vejamos, ainda, que o prejudicado agora é o Banco do Brasil. Este nome remete a dois significados: tanto pode se referir ao estabelecimento mercantil de crédito que tem esta designação, como ao próprio sistema financeiro brasileiro. Esta última noção é reforçada quando o locutor faz referência, na próxima estrofe, ao “Nosso banco”. O pronome “nosso” é um indicador de pertencimento, porém não é uma posse individual, e sim coletiva. O “banco” é de todos os outros personagens, assim como de João Alegre. Nessa situação, considerando que o banco reporta ao país, João Alegre informa que não há exclusividade, todos fazem e tem parte no banco.

Entretanto, este mesmo banco “Tá cotado / No mercado / Exterior / Então taxa / A cachaça / A um preço / Assustador”. A “cotação” de um banco é entendida como o valor que a instituição tem perante o mercado financeiro exterior. Assim, como o nosso banco não quer

ser desvalorizado, ele aumenta o preço da cachaça. Desse modo, agora a culpa é atribuída à cachaça, não ao malandro. Portanto, o controle financeiro é estipulado ao vício, que é a bebida alcoólica. Reparemos, também, que o preço regulado se torna assustador. Esta palavra se apresenta, na canção, como a divisão entre as duas esferas, a da desordem e a da ordem. O vocábulo “assustador” exprime uma noção de “temor”, “medo” e “pavor”. É o rompimento com o carnaval, o seu término, dado que este acontecimento é passageiro. O triunfo do malandro, durante o período carnavalesco, é interrompido após o banco regular o preço da cachaça, signo do rebaixamento, do vício e da bebedeira. Bakhtin diz que “essa vitória efêmera só durava o período da festa e era logo seguida por dias ordinários de medo e de opressão” (BAKHTIN, 2008, p. 78). Estes “dias ordinários” são iniciados pela “taxa”, que é uma maneira de impor limites e regular alguma coisa. No caso específico, a imposição de limites é em relação ao consumo da cachaça, gerando, conseqüentemente, uma coação nos consumidores da bebida.

Prevalecendo a ordem, os “ianques / Com seus tanques / Têm bem mais o / Que fazer / E proíbem / Os soldados / Aliados / De beber”. Aqui, a sétima estrofe da canção faz referência aos ianques, que são os habitantes dos Estados Unidos da América. Apesar do aumento do preço da cachaça, eles não são afetados, pois “Têm bem mais o / Que fazer”, ou seja, eles desprezam o signo carnavalesco, a cachaça. Além disso, os ianques possuem “tanques”, que é um veículo dominador, vigoroso e forte com um revestimento de aço apropriado para a defesa de projéteis utilizados em guerras, acrescido de uma peça circular, que se movimenta ao redor de seu próprio eixo, usado para deslocar-se de um local para outro e também têm armas para combates conectadas a seus compartimentos. Com isso, através do signo dos “tanques”, os ianques demonstram todo o seu poder e autoridade, capaz de penetrar nas defesas adversárias sem grandes dificuldades.

Na canção, não há uma informação precisa acerca do dispêndio da cachaça pelos ianques, ou melhor, não há demonstração de que eles, caso bebam a cachaça, pararam de consumi-la. Considerando a hipótese de que consomem, revela-nos a maior malandragem de todas as descritas, uma vez que os ianques mantêm o consumo da cachaça e, ao invés de diminuí-la devido aos reajustes de preços, resolvem proibir “Os soldados / Aliados / De beber”. Assim, através da autoridade e da força, os ianques retomam a seriedade, encerrando qualquer referência à carnavalização que imperava sob o signo da malandragem. De acordo com Bakhtin (2008, p. 78, grifos do autor), “o *sério* é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. *Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e de intimidação*”. Então, todos estes elementos estão constituídos mediante a presença dos

ianques. Ademais, eles proíbem os “soldados” de beber, ou seja, fica determinado que os militares ocupantes da mais baixa hierarquia das Forças Armadas é quem estão sujeitos a pararem de consumir a cachaça. Enquanto aqueles que ocupam os graus hierárquicos mais elevados continuam ingerindo a bebida. Há, portanto, o estabelecimento da ordem séria, não carnavalesca, em que o mandante é quem está no mais alto nível hierárquico, ao passo que os soldados, representando os indivíduos mais baixos na hierarquia, são os submissos.

O adjetivo “aliados”, designado aos soldados, transmite a ideia de que eles estão associados aos ianques mediante um pacto, um acordo, estabelecido entre eles com o objetivo de proteger a mesma causa. No entanto, apesar do motivo da defesa ser o auxílio quanto ao alto preço da cachaça, os ianques impedem que os soldados consumam a bebida, mas não necessariamente ajudam a concretizar a aliança. Por outro lado, os ianques se tornam os maiores símbolos da malandragem, pois constroem um modelo de malandragem entre a ordem e a desordem. A ordem acontece pela imposição junto aos soldados na busca de estabelecer uma disposição no preço da cachaça. Já a desordem originada pelos próprios ianques ocorre devido ao não cumprimento do pacto firmado. Eles, então, encontram-se nesse “interstício”, aproveitando-se de um e outro para continuar, provavelmente, a consumir a cachaça por um preço baixo.

Ressaltemos outra ponderação do teórico que versa sobre a oposição entre o malandro e o militar. Para Matta (1997, p. 277), “o personagem oposto ao malandro é o ator das paradas militares e dos rituais da ordem (...), demonstra o poder do domínio uniformizado e regular do qual saiu para ganhar popularidade numa sociedade também fascinada pela ordem e hierarquia”. Na visão do estudioso, a imagem do malandro é incompatível com a do militar. Porém, no que diz respeito aos ianques, compreendidos como militares dos Estados Unidos, existe uma biunivocidade. O militar é transfigurado em malandro e vice-versa. Quem estabelece a ordem e a hierarquia são os ianques, responsáveis por ludibriar os soldados aliados em favor, certamente, do valor da cachaça.

A consequência dessa obediência dos soldados aliados é a estabilização da ordem e da hierarquia. Assim, “a cachaça / Tá parada / Rejeitada / No barril / O alambique / Tem chilique / Contra o Banco / Do Brasil”. A rejeição da cachaça é um sinal de repúdio à bebida, que estava causando desordem no mercado, com o objetivo de conseguir, com isso, a diminuição do preço e a retomada da ordem. Não sucedendo a venda da cachaça, o alambique - usineiro - “Tem chilique” contra o próprio banco. Entretanto, mesmo ofendendo o banco, o usineiro não realiza nenhuma ação contra o estabelecimento financeiro, visto que no contexto da ordem, da seriedade, a hierarquia predomina e o elevado é superior ao baixo. Dessa

maneira, como o usineiro está abaixo do banco, nada pode ser feito contra este. Então, ele apenas “Tem chique” e “Faz barulho”, expressões que revelam somente uma agitação em oposição ao banco, mas que não se transfigura em nenhuma ação concreta em desfavor deste.

Ciente da mudança de organização, o usineiro se posiciona de modo superior a quem está abaixo do seu nível hierárquico, o carregador / frete. Dessa forma, “a sua / Raiva cega / Descarrega / No carregador”. A lógica da canção agora segue uma ordem inversa à que foi estabelecida até a sexta estrofe. A ordem, nesse momento, não acontece por meio de golpes proporcionados pelas pessoas inferiores socialmente contra os superiores, mas através de cobranças efetuadas pela força, pelo poder e pela autoridade. Logo, não impera mais o contexto da carnavalização, do cômico, porém o da seriedade e do oficial. A “Raiva cega” possibilita interpretarmos como uma indignação subserviente ou um descontrole. Por isso, não podendo ser lançada em direção ao banco, acaba sendo transmitida ao distribuidor.

Observemos, também, que o “carregador” é denominado como um indivíduo que transporta cargas, ou seja, um condutor de ofensas. Como a sua função é a de distribuir as cargas - as ofensas recebidas pelo usineiro -, ele “chega / Pro galego / Nega arreglo / Cobra mais / A cachaça / Tá de graça / Mas o frete / Como é que faz?”. O distribuidor não faz acordo com o português. Em uma situação oficial, além da rejeição, proibição e chique, há, também, a “negação”. Portanto, o contexto sério é formado por expressões que denotam recusa e repúdio. Ademais, a exigência é feita em maior quantidade e intensidade, como se fosse imperativo. O produto de consumo, que antes era bastante concorrido e símbolo da malandragem, agora não possui valor significativo.

Devido à pressão recebida, o português “congela / A mesada / Do garçom”. Então, levando em consideração que estava sendo prejudicado, o garçom tem ciência de que o consumo no estabelecimento sem o pagamento pode ter gerado a imobilização do seu salário. Em tal caso, “o garçom vê / Um malandro / Sai gritando / Pega ladrão”. Vejamos que a palavra “malandro” vem acompanhada de um artigo indefinido “um”, isto é, o garçom não necessariamente chamou de ladrão o mesmo malandro que foi beber um gole de cachaça e saiu correndo, como é dito no início da canção. O verbo “gritar”, manifestado pelo empregado, também assume uma noção de protesto e reclamação, já que todos os personagens se encontram em uma situação desagradável determinada pelo contexto oficial. Além disso, o garçom define o malandro como um “ladrão”. O signo do “ladrão” pode ser entendido como alguém que “rouba”, mas, por outro lado, tem a possibilidade de ser compreendido como uma pessoa muito esperta. O malandro tem este segundo sentido durante o período carnavalesco, porém, no oficial, remete à pessoa que furta.

Por fim, “o malandro / Autuado / É julgado e condenado culpado / Pela situação”. Vejamos que a condenação recai no indivíduo mais frágil e marginal que, por um determinado momento, desestruturou toda uma conjuntura econômica global. Este momento, com início e fim, em que houve uma inversão na ordem, Bakhtin denomina, justamente, de período carnavalesco. Durante este tempo, ocorriam festividades, risos e ausência do medo, visto que

o homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a *vitória sobre o medo*, não somente como uma vitória sobre o terror místico (‘terror divino’) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo que era sagrado e interdito (‘tabu’ e ‘maná’), o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos de além-túmulo, do inferno, de tudo que era *mais temível que a terra*. Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo. Na verdade, essa vitória efêmera só durava o período da festa e era logo seguida por dias ordinários de medo e de opressão; mas graças aos clarões que a consciência humana assim entrevia, ela podia formar para si uma verdade diferente, não oficial, sobre o mundo e o homem, que preparava a nova autoconsciência do Renascimento. (BAKHTIN, 2008, p. 78, grifos do autor).

Assim como o homem medieval analisado pelo teórico era capaz de perceber certa liberdade durante o espaço de tempo carnavalesco, na canção em análise essa condição foi representada pelos personagens que não se consideravam submetidos a qualquer forma de poder que os constrangessem física ou moralmente. Com argúcia, os sujeitos desfavorecidos conduziam os seus infortúnios aos que se encontravam acima deles, sem que houvesse repressão por estes atos. Surgia, assim, o êxito sobre o temor, conforme dito por Bakhtin. Ou seja, a vitória procedeu da malandragem, que ganhou soberania, por meio do ludíbrio, da astúcia e do escárnio no mundo não oficial, e eliminou o medo, a opressão, o autoritarismo e as proibições, que são componentes de um contexto oficial. No entanto, da mesma maneira que no período medieval a carnavalização não durava para sempre, a malandragem, na canção, também não impera pela eternidade. A efemeridade do ambiente não oficial indicava que as circunstâncias posteriores seriam firmadas pela opressão e pelas proibições. É exatamente isto que ocorre na canção. Com o término da atmosfera não oficial, da malandragem, faz surgir o medo, o autoritarismo e o poder como indicações de que o ambiente, agora, é o oficial.

Desse modo, o julgamento do malandro aconteceu sob o signo da ordem, visto que se sucedeu durante o domínio oficial. Por isso, a canção se refere à autuação, ao julgamento e à condenação, isto é, três etapas do processo de ordem judicial. A autuação tem

o sentido de colocar em ordem as peças fornecidas em juízo como estruturação de um processo; o julgamento é um ato determinado por uma autoridade judicial acerca dos autos analisados em um processo com o objetivo de preparar um juízo para resolver um conflito; e a condenação é a sentença final do juiz que identifica o réu como infrator da lei e delimita uma pena. Assim, observemos que apenas estas três etapas são expostas como elementos para a incriminação do malandro. Entretanto, a autuação, o julgamento e a condenação são ações marcadas pelo mundo oficial, pela ordem. Os três atos transmitem uma ideia de autoritarismo, uma vez que o ponto de vista exposto é o da ordem processual judicial. Não obstante, em nenhum momento avistamos a perspectiva do malandro ou de sua defesa. O mundo oficial não é ambivalente biunívoco, mas unívoco. Por isso, não temos duas visões acerca do mesmo tema, porém somente a percepção do mais poderoso e temível.

Como já tínhamos constatado mais acima, o mundo não oficial possivelmente foi encerrado devido à maior malandragem de todas, que foi a dos ianques proibirem os soldados aliados de beberem a cachaça, mas, na verdade, os próprios ianques, possivelmente, continuaram a consumi-la. Então, tendo em vista que o malandro não está inserido na ordem, ele termina por ser “condenado culpado / Pela situação” anteriormente ocorrida.

Encerrada a canção, acontece um “breque na orquestra; black-out” (BUARQUE, 1978, p. 23). O “breque” é uma parada brusca em um samba. Ainda que seja um prólogo de uma ópera, ele é um samba, “uma forma musical vinda de *baixo*”, segundo Matta (1997, p. 148, grifo do autor). Contudo, apesar de remeter ao baixo e à malandragem, o samba sofre um “breque” seguido de um *black-out*. A forma brusca como o samba foi encerrado acompanha um instante de silêncio e escuridão. O *black-out* pode significar a tentativa de censura dominada pelo mundo sério-oficial, assim como a proibição de qualquer continuidade no que diz respeito ao tema da canção, ao baixo e à liberdade de expressão.

Portanto, reconhecemos na canção *O Malandro*, prólogo do primeiro ato da peça, uma divisão em duas partes. Na primeira, prevalece o mundo não oficial, burlador e jocoso, onde a liberdade é uma ferramenta empregada pelo malandro para alcançar êxito em suas astúcias. Já na segunda parte, impera o mundo oficial, sério e autoritário, em que o mais forte domina o mais fraco e o sucesso é obtido por meio da opressão e do medo imposto ao inferior. Além do mais, tendo em vista uma estrutura cômico-séria, percebemos que a seriedade, nesse caso, predominou diante da comicidade.

2. A metamorfose do malandro na canção *Homenagem ao Malandro*

O segundo prólogo, da obra *Ópera do Malandro*, é composto pela canção *Homenagem ao Malandro*. De maneira semelhante ao primeiro, no segundo prólogo a composição musical é cantada por João Alegre. De acordo com Almeida (2015, p. 101-102), “essa canção trata da ‘mandragem nacional’ e dos possíveis caminhos tomados pelos malandros genuínos, já que não mais havia espaço para eles”. Assim, a canção *Homenagem ao Malandro* tem a possibilidade de ser analisada de duas maneiras: a primeira é examinando-a como continuação do primeiro prólogo, *O Malandro*; o segundo modo é analisando-a de maneira independente. No entanto, como nosso objetivo é perceber a unidade existente entre as três canções - *O Malandro*, *Homenagem ao Malandro* e *O Malandro N.º 2* - verificaremos a sua organização com base no que já foi analisado no primeiro prólogo. Dessa forma, entende-se que Almeida (2015) fala como se o “malandro genuíno”, o que bebe a cachaça e acha graça, não pertencesse mais a esse contexto, que se tornou oficial e sério, como vimos no encerramento da primeira canção. Logo, a pesquisadora informa que o “malandro nacional” sofreu transformações significativas em suas características e é, justamente, esse o tema da segunda canção.

Para Garcia (2008, p. 43), a volta de João Alegre ao palco é retomada por uma busca do “malandro tradicional (...) como se ele nos dissesse que nesse momento deveria entrar uma canção que homenageasse o malandro, mas que ele não conseguiu por não encontrar mais essa figura em nosso cenário”. Da mesma maneira que Almeida (2015) pontuou sobre o desaparecimento do “malandro genuíno”, Garcia (2008) já havia se referido ao sumiço do “malandro tradicional”. Para eles, esse malandro deixou de existir, tornando a canção somente uma saudação ao antigo malandro.

Uma das possibilidades, provocada pelo teórico Lima (2009), de entender o personagem do malandro presente na canção em análise ocorre sob um viés mais político. Ele explica que

a canção ‘Homenagem ao malandro’ traça a forma como a mandragem foi desfigurada como forma de resistência e tornou-se, nas mãos da burguesia, mais uma aliada da corrupção. (...) João Alegre (...) canta de forma saudosista a antiga mandragem que ele mesmo constata que ‘não existe mais’. (LIMA, 2009, p. 26).

Apesar de o seu pensamento seguir essa linha política, está coerente com os raciocínios anteriores. A palavra “desfigurar”, utilizada por Lima (2009), destaca-se por nos parecer que é a essência da canção, não havendo, entretanto, a morte do malandro como o cerne, mas uma transfiguração do que era o malandro “nacional”, “tradicional” e “genuíno”.

Por outro lado, a afirmação de que a malandragem transformou-se em uma “aliada da corrupção” é uma constatação a ser observada cuidadosamente, visto que, de maneira geral, o estilo malandro está intrinsecamente ligado à imoralidade, à indecência e à trapaça, características que também podem ser reunidas em um sujeito corrupto.

No texto dramático, o segundo prólogo se apresenta da mesma forma como foi iniciada a descrição no primeiro prólogo: com as cortinas fechadas, a luz em João Alegre e o batuque em uma caixinha de fósforos. A diferença acontece no que tange à orquestra. Esta, que no primeiro prólogo “entra aos poucos”, no segundo “dá a introdução” (BUARQUE, 1978, p. 103). Os signos adquirem, portanto, sentidos semelhantes. As cortinas fechadas significam que haverá uma distinção entre a ópera e o prólogo. Por outro lado, formam uma conexão entre os dois prólogos, já que as aparências cenográficas são idênticas. A luz, que sempre vem acompanhando João Alegre, estabelece uma ideia de transmissão do conhecimento, uma vez que o sujeito que a carrega simboliza a capacidade de perceber a realidade que sucede ao seu redor. Ou seja, a luz sobre João Alegre sugere o seu conhecimento a respeito das circunstâncias em volta da malandragem e do próprio malandro. Então, através da canção, o personagem consegue sintetizar o contexto que vigora. Vejamos, também, que a aparente descontinuidade com a ópera acontece não apenas pelo fechar das cortinas, mas pelo batuque na caixinha de fósforos, pois, como já analisamos, este batuque é símbolo do rebaixamento da ópera, da simplicidade perante a grandiosidade, ou do baixo diante do alto. Além disso, o texto reforça que João Alegre “sempre” está batucando na caixa de fósforos. Isto nos proporciona uma intenção de continuidade, eternidade e ordinarismo, como se a percussão não terminasse, sendo, constantemente, ligada uma a outra, podendo, ainda, ser interpretada como a união entre os dois prólogos, ao tema da malandragem ou, mesmo, como um sinal indicativo da chegada de João Alegre.

Porém, como destacamos há pouco, a orquestra, no segundo prólogo, dá a introdução à canção. Assim, como a ópera é um gênero que muitas vezes em seu formato é completamente cantada, a orquestra serve como acompanhamento para os personagens que executam os solos no vocal. Por isso, as orquestras são ligadas ao gênero operístico mais do que ao samba, que é originalmente unido ao batuque. Dessa forma, a orquestra remete a um conjunto ordenado de instrumentos, enquanto que a caixinha de fósforos reporta a uma produção de som com um único instrumento e sem, necessariamente, ser ordenado. Por isso, interpretamos que a entrada da orquestra prontamente na introdução da música *Homenagem ao Malandro* demonstra que o estado de ordem prevalecia, neste momento, sobre o da desordem, pois, como vimos no encerramento da canção do primeiro prólogo, o malandro foi

autuado, julgado e condenado culpado pela situação. Talvez por este motivo a temática da canção do segundo prólogo verse sobre um malandro pertencente à alta classe social, dado que o malandro tradicional foi retirado das ruas devido à sua condenação.

O título da canção, *Homenagem ao Malandro*, é entendido de diversas maneiras. O primeiro ponto de vista que destacamos expressa acerca do fato de

Essa composição pode ser vista como uma espécie de atestado de óbito do ‘malandro pra valer’. João Alegre representa, com tom nostálgico, a malandragem genuína, que não mais reside no bairro da Lapa. Discute-se o fato do malandro vestido a caráter, com lenço no pescoço, navalha no bolso e chapéu panamá ter sido aos poucos substituído pelo não menos malandro ‘jeitinho brasileiro’. Os versos *E perdi a viagem / Que a tal malandragem / Não existe mais* reforçam a questão da malandragem ter se perdido ao longo do caminho e principalmente da história. (ALMEIDA, 2015, p. 102).

Considerando este argumento, o malandro seria um personagem inerte. Ademais, o estado nostálgico, de tristeza e de desamparo que dominaria o tom de João Alegre seria incompatível ao do malandro, símbolo do carnaval, como nos assegura Matta (1997). E, ainda, a malandragem, entendida como uma qualidade hábil no que tange à astúcia e ao deslocamento, torna-se impossibilitada de que seja arruinada em seu próprio percurso e, dessa forma, deixe de evoluir historicamente. É importante refletir sobre a malandragem / malandro sob uma perspectiva carnavalesca, dado que eles se nutrem a partir da relação mútua existente entre ambos. Para Bakhtin (2013, p. 142, grifos do autor), isto ocorre no “próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a *ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação*. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova. Assim se pode expressar a ideia fundamental do carnaval”. Então, tendo o malandro como um dos símbolos carnavalescos, entendemos que algumas características são intrínsecas a ele, como o deslocamento, a renovação e as mudanças. Não podemos simplesmente determinar que a composição musical em análise seja uma “espécie de atestado de óbito” do malandro, mas como uma renovação do personagem-conceito, que se metamorfoseou em outros aspectos. Da mesma maneira, o tom alegre rege a malandragem. Se considerarmos, como verdadeiro, o tom nostálgico, interpretaríamos a intencionalidade como uma maneira de ludibriar a ordem e a seriedade que domina o tema musical.

Mais especificamente sobre o título da canção, dispomos de um entendimento que desperta interesse por cogitá-lo, inicialmente, como possuidor de mais de um sentido. Assim,

o título poderia ser ambíguo, fazendo-nos acreditar que a homenagem poderia ser endereçada ao novo malandro, análise, entretanto, negada pela letra da canção: ‘Eu fui fazer / Um samba em homenagem / À nata da malandragem / Que conheço de outros carnavais’. Trata-se do típico malandro da Lapa, de navalha e tal. É a esse malandro que João Alegre rende sua homenagem. (GARCIA, 2008, p. 118)

A autora, entretanto, descarta uma possível ambiguidade presente na homenagem feita por João Alegre ao malandro, que estava na Lapa e que possuía “navalha e tal”. Seu fundamento parte do princípio de que nos versos da canção ficam evidentes que a malandragem “não existe mais”.

Com base nas posições dos críticos, realizaremos algumas proposições que nos auxiliarão a entender, a partir de uma outra perspectiva, a canção *Homenagem ao Malandro*. Primeiramente, tomemos em consideração que o cantor é João Alegre, um personagem, como salientamos, “vestido de malandro carioca” (BUARQUE, 1978, p. 19), ou seja, é o próprio malandro que rende homenagem ao malandro. Posteriormente, vemos que o signo “homenagem” remete a outros sentidos afora a noção de deferência, admiração, respeito e saudação, pois, etimologicamente, o termo “homenagem” tem, em sua essência, a ideia de vassalagem, referindo-se a indivíduos submissos e dependentes.

Pensando nestas duas proposições e ciente de que o malandro é um sujeito deslocado, desordenado e carnavalesco, acreditamos no sarcasmo do título da canção proporcionado pelo malandro João Alegre, já que é característico da malandragem utilizar-se da ironia com o fim de burlar o senso comum. Então, segundo esse ponto de vista, o título *Homenagem ao Malandro* pode ser compreendido como irônico. Esta ironia se torna evidente quando aceitamos o significado da palavra “homenagem” como sendo de dependência ou submissão, isto é, a homenagem é preparada para alguém, por isso o uso da preposição “a” mais o artigo “o”, que determina o homenageado, o Malandro. Dessa maneira, acontece uma transformação no sentido do título, que nos possibilita entendê-lo como uma “Submissão / Dependência ao Malandro”. Por essa razão, não estamos em condições de exprimir com exatidão que o malandro “não existe mais”, “desapareceu” ou “morreu”, visto que a própria rotulação dada à canção é ambivalente: oficial e séria, pensando no termo como demonstração de saudação; e não oficial, jocosa, julgando tratar de uma menção à submissão de alguém ao malandro. Ademais, considerando que alguém ou alguma coisa estará abaixo do malandro, indivíduo tipicamente marginalizado, é afirmarmos que ocorreu uma inversão de valores, elevando o malandro a um nível superior. Seguindo este raciocínio, não é possível traçar apenas a ideia de que o malandro não receberá a sua homenagem porque “não existe mais”,

conforme argumento de pesquisadores que se baseiam somente na primeira estrofe. O título é a síntese da canção completa e assim deve ser pensada, ou seja, toda a canção é, na realidade, uma homenagem ao malandro.

A composição musical é estruturada em três estrofes e entoada por um eu-lírico na primeira pessoa. Assim, João Alegre canta:

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

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

Mas o malandro pra valer
- não espalha
Aposentou a navalha
Tem mulher e filho
E tralha e tal
Dizem as más línguas
Que ele até trabalha
Mora lá longe e chacoalha
Num trem da Central
(BUARQUE, 1978, p. 103-104).

Observemos, inicialmente, que a homenagem ao malandro ocorre por meio de um samba, que é um gênero de canção popular, voltada para o público em geral e vinda dos povos afro-brasileiros. Então, como o título remete à homenagem, em formato de samba, e a canção é um samba, deduzimos que se trata de uma “moldura”, conforme entendido por Uspênski (1979). Para este teórico, compreende-se por “moldura” uma fronteira ficcional que proporciona o deslocamento entre dois mundos, o temporal ou o espacial. No caso da canção em estudo, notemos que o cantor, João Alegre, informa que “fui fazer / Um samba em

homenagem / À nata da malandragem” e ao mesmo tempo em que ele diz que foi fazer a homenagem, ele a faz quando canta a música *Homenagem ao Malandro*. Reparemos que os tempos são coincidentes, pois ele foi fazer e está fazendo a homenagem, é um tempo dentro de outro. Além dessa duplicidade temporal, no que tange à ação de homenagear, a primeira estrofe é organizada na primeira pessoa do singular, “eu”, enquanto que na segunda e terceira estrofes o cantor emprega a terceira pessoa do singular, “ele”. Desse modo,

as diferentes microdescrições fundem-se organicamente com a obra que as engloba: a mudança da posição do narrador é ocultada ao leitor e as fronteiras entre os trechos correspondentes do texto são perceptíveis apenas como procedimentos composicionais internos da organização de cada trecho isolado, ou seja, ‘molduras’ peculiares. (...) esta união é indivisível (USPÊNSKI, 1979, p. 194-195).

Então, como as estrofes são indissociáveis da unidade da canção, mesmo o eu-lírico não encontrando a “nata da malandragem” para prestar a homenagem, ela ocorre quando consideramos que a *Homenagem ao Malandro* é uma canção-homenagem. Isto acontece no instante em que o cantor transpõe o tempo verbal da primeira para a terceira pessoa do singular, momento, este, em que se inicia a homenagem.

Vejamos, também, que a demonstração de admiração expressa através do samba seria “à nata da malandragem”. Logo, a homenagem não se daria a qualquer malandro, mas, somente, a um grupo pertencente à elite da malandragem. Levando em conta a cosmovisão carnavalesca, percebemos a oposição entre os termos “nata” e “malandragem”. A primeira palavra tem como característica ser o melhor em alguma coisa, ser superior, elevado e com maior força e respeito no meio social em que convive. Por outro lado, a palavra “malandragem” remete ao malandro, à vadiagem, ociosidade, inferioridade e marginalidade. Assim sendo, elas se apresentam como paradoxais em um contexto oficial, mas possível no mundo carnavalizado.

Além disso, distinguimos as classes de palavras pertencentes a cada uma das denominações. A “nata” adquire a função de um substantivo, enquanto que a “malandragem” está atuando como um adjetivo. Por conseguinte, a nata pertence à malandragem e não o contrário. Isto revela uma inversão de valores, dado que a malandragem é quem domina a elite. Observemos que a preposição “de” mais o artigo “a”, em “da malandragem”, remete-nos à compreensão de que a “nata” é uma parte do todo, da “malandragem”. É a elite que está sendo incluída e rebaixada à classe dos malandros, ao passo que a malandragem está se engrandecendo ao abranger a nata, ou seja, os dois termos se tornam equivalentes, não

existindo o superior e o inferior, dado que a “nata” se rebaixa ao nível da “malandragem”, enquanto que a “malandragem” se eleva ao nível da “nata”.

Outra maneira complementar de interpretar a expressão “nata da malandragem” é assumindo a malandragem como uma representação de algo abstrato, uma ideia ou, pensando semioticamente, um “termo-signo”. O signo é, justamente,

o equivalente material dos objetos, dos fenômenos e dos conceitos que exprime. Por conseguinte, a principal característica do signo é a sua capacidade de exercer uma função de substituição. A palavra substitui a coisa, o objeto, o conceito; o dinheiro substitui o valor, o trabalho socialmente necessário; o mapa substitui o lugar; na organização militar os galões e as divisas substituem os postos correspondentes. Tudo isto são signos. O homem vive rodeado por duas espécies de objetos: uns empregam-se diretamente; nada substituindo, por nada podem ser substituídos. O ar que o homem respira, o pão que come, a vida, o amor, a saúde não podem ser substituídos. Por outro lado, o homem está rodeado de coisas cujo valor tem um sentido social que não corresponde à sua qualidade diretamente material. (...) Na medida em que os signos são sempre o equivalente de qualquer coisa, signo subentende uma relação constante com o objeto que substitui. Esta relação chama-se a semântica do signo. A relação semântica define o conteúdo do signo (LÓTMAN, 1978, p. 10-12).

É neste sentido que devemos pensar na malandragem, como uma representação substitutiva. Dessa forma, assim como Lótmán citou, como exemplo, “o dinheiro substitui o valor”, na situação específica da canção a malandragem substitui a nata, ou seja, aquela equivale a esta, tornado-as iguais, sem estabelecer peso a uma ou a outra. Ademais, a partir dessa percepção, há uma desconstrução da dualidade entre o superior e o inferior, uma vez que ao considerar como um equivalente a outra, não estaremos em condições de distinguir as partes.

Verificando as mudanças decorrentes da relação entre a nata e a malandragem, evidentemente que o eu-lírico, ao ir à busca dos malandros pertencentes à Lapa, não os encontrariam. Por isso, ele diz: “perdi a viagem / Que aquela tal malandragem / Não existe mais”. Historicamente, entendemos a referência ao bairro da Lapa como um local, no Rio de Janeiro, onde aconteciam encontros de malandros. Talvez, por esse motivo, o cantor acreditou que iria se deparar com os personagens marginais. A Lapa tem uma relação intrínseca com os malandros, visto que o bairro - na década de 1940, contexto em que se passa o enredo da *Ópera do Malandro* - era considerado um sub-bairro do Centro, isto é, um lugar inferior e marginal se compararmos aos outros bairros da cidade. A consequência disso era a de que os frequentadores da Lapa também possuíam as mesmas características do local, ou seja, de seres

marginais e medíocres. Contudo, tendo em vista a informação engendrada acerca de que a malandragem passou por transformações, o eu-lírico não se deparou com a “nata da malandragem”, já que a Lapa não era considerada um bairro frequentado pela elite.

A segunda estrofe da canção é iniciada com o verso: “Agora já não é normal”. Antes de prosseguirmos nessa estrofe, ressaltaremos a expressão do primeiro verso, principalmente por causar um estranhamento pela presença de dois advérbios praticamente com os mesmos sentidos, “agora” e “já”. Cogitando terem significados idênticos, permite deduzirmos que são utilizados para reforçar a expressão de que “não é normal”. Por outro lado, julgando as palavras pertencentes a classes diferentes, possibilita-nos situar o termo “agora” como uma conjunção com o sentido de oposição ao que foi dito na estrofe anterior; e a palavra “já” continuaria com a funcionalidade de advérbio, assumindo a noção de “neste momento”. As duas condições são possíveis e, por isso, não pretendemos escolher por uma única linha de pensamento, dado que os dois sentidos se complementam e enriquecem a leitura textual.

A manifestação de que “não é normal” possui igual acepção de “diferente”, “excêntrico”, “irregular” ou que está fora da norma. Então, baseando-nos no primeiro sentido dado à expressão “agora já”, interpretamos que o eu-lírico reforça a ideia de que, atualmente, as coisas estão diferentes do que eram no passado. Por sua vez, admitindo a segunda hipótese de entendimento do fragmento “agora já”, a primeira palavra assume o sentido de “contudo”, oposição ao que foi falado em relação a não existência da “tal malandragem”; e “já” emprega o sentido de “neste instante”. Portanto, remetemos o verso “agora já não é normal” à ideia de que, ao contrário do que se pensa em relação a não existência da malandragem, atualmente ela passou por um processo de transformação e encontra-se em um estado diferente.

Esta característica distinta é descrita, ainda, na segunda estrofe, que continua: “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”. O segundo verso, dessa segunda estrofe, é um indício de que foi gerado um tipo de malandro transformado, uma vez que a expressão “dá de” tem o sentido de “começar a” e, por isso, sugere a leitura de que o malandro, com as características descritas na estrofe, tornou-se visível após as suas modificações.

O traço que inicia o desenvolvimento do processo descritivo dos malandros é o “regular”. Este atributo é um dos primordiais para a compreensão da transformação ocorrida no malandro. Um “malandro regular” é um termo paradoxal, já que o malandro não obedece

às normas, regras ou qualquer espécie de lei. No entanto, esse caráter híbrido é possível na perspectiva sério-cômica e é uma das peculiaridades do gênero. Segundo Bakhtin (2013, p. 123), o gênero sério-cômico é formado por diversidades de estilos e vozes, não havendo uma homogeneidade, mas uma “fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico”. Além disso, o raciocínio da carnavalização é estruturado por imagens biunívocas, ocorrendo muitos contrastes, como entre o próprio sério e cômico, alto e baixo, sublime e vulgar. Dessa maneira, no contexto carnavalesco, admite-se um “malandro regular”. Porém, a subversão do signo da malandragem se faz presente quando pensamos na expressão como transmissor da ideia de que o malandro não se tornou regulador e nem foi regulado, mas a ordem é que foi subvertida pelo malandro, já que ele é o (des)ordenador ou (des)regulador, ou seja, o malandro encontra-se manifesto nos interstícios da ordem e da lei.

O malandro também se revelou, repentinamente, como “profissional”. Isto não quer dizer, necessariamente, que o malandro começou a trabalhar. Por esse motivo, inferimos que o termo “malandro profissional” pode significar que ele aperfeiçoou as suas habilidades referentes à malandragem: a astúcia, as trapaças e as usurpações.

Por conseguinte, com toda a destreza nas técnicas da malandragem, demonstrar ser um “malandro oficial” não se mostrou difícil, até porque ele ostentou as características de um sujeito “oficial”. Depreendemos o termo “oficial” como um adjetivo que expressa um mundo do qual o malandro passou a fazer parte, composto por autoridades e governantes. Assim, deduzimos que a malandragem, nesse novo formato e contexto, inseriu-se entre os representantes do universo oficial. É importante destacar e lembrar que o propósito defendido é o de que o malandro se metamorfoseou com o intuito de se adaptar aos diversos ambientes que pudessem ameaçar a sua existência. Por isso, verificamos as mais variadas formas qualificativas. Entretanto, como sugerido anteriormente, percebemos a malandragem diferente do personagem malandro concernente à canção *O Malandro*, dado que a malandragem tornou-se um signo, uma ideia, e não mais um indivíduo suscetível a permanecer na marginalização.

Os versos seguintes fazem referência ao “malandro candidato / A malandro federal” que, como se inseriu no “mundo oficial”, encontra-se apto a adentrar em camadas mais consistentes da organização política e social. Por isso, a sua apresentação como postulante a um cargo, emprego ou função pública a nível nacional reforça a ideia de que a malandragem não deixou de existir, mas metamorfoseou-se e introduziu-se em outros sistemas.

Assim, o malandro “com retrato / Na coluna social” revela que a sua característica malandra reflete na alta sociedade, ou seja, na elite que antes discriminava todos aqueles que tinham traços que remetessem ao estilo de vida malandra. Todavia, se considerarmos a palavra “retrato” em seu sentido de espelhamento ou como exemplo de um indivíduo que preserva específicas qualidades em elevado nível, a imagem do malandro se tornou um modelo. O malandro com imagem na “coluna social” indica que ele está presente e totalmente integrado no grupo social de maior prestígio, da mesma forma que tem a possibilidade de evidenciar que a malandragem se transfigurou em um forte sustentáculo para a alta sociedade.

Além disso, ele, agora, tem “contrato (...) gravata e capital”, isto é, o malandro está sujeito às normas morais, éticas e legais, conforme determina o contrato social. O item do vestuário, a gravata, somada a uma camisa lisa, em um contexto de negócios, como os versos podem sugerir, remete à “seriedade, estabilidade, formalidade e autocontrole” (LURIE, 1997, p. 204). Estas características são indícios de que a malandragem localiza-se completamente no meio oficial. Já o “capital” insinua que o malandro recebe dinheiro e, possivelmente, denota riqueza, através de patrimônios, desconstruindo a visão de uma figura inconstante e volúvel.

Por fim, o eu-lírico afirma que o malandro “nunca se dá mal”. Começaremos a entender este verso pela palavra central, “nunca”. É estranho que um indivíduo, ou um grupo de pessoas, com as características delineadas, como “candidato”, “contrato” e “capital”, “nunca” tenha algum momento intermitente em sua vida “regular, profissional”. O uso desse advérbio sugere que ocorrem trambiques no comportamento e nas ações realizadas por este tipo de pessoa, visto que em algum instante ele recairia em uma situação em que se desse mal. Por exemplo, o prejuízo poderia vir mediante uma não candidatura federal, ou um rompimento contratual, ou um capital desastrosamente investido. Em síntese, são inúmeras as possibilidades de uma pessoa fracassar em alguma coisa. No entanto, o malandro nunca sai perdendo em seus investimentos.

Notemos que todas as qualificações facultadas ao malandro são dirigidas ao “mundo oficial” e, progressivamente, descritas como se o signo da malandragem fosse adentrando neste ambiente sério aos poucos. Observemos que, sucessivamente, ele é adjetivado como “regular”, “profissional”, “oficial”, “candidato”, “federal”, “gravata” e “capital”. Esta sequência pode indicar o caminho percorrido pela malandragem. Então, a regularidade, como primeira modificação, posiciona o malandro no espaço da seriedade. Consequentemente, ele se tornou responsável e cumpridor de seus deveres, um profissional atuante no ambiente oficial. A disposição, neste espaço, facilitou a ele candidatar-se aos cargos nacionais, adquirindo uma boa reputação na classe mais alta da sociedade, além de

capitalizar-se. Desse modo, a malandragem, progressivamente, entrou no mundo sério / oficial, havendo o destronamento deste ambiente considerado sublime, ao mesmo tempo em que acontece a coroação do malandro devido à sua elevação no meio social sem, no entanto, um anular ou destruir o outro, convivendo em um contato dialógico. Assim, surge a ideia de uma relação ambivalente, percebida a partir do entendimento das possíveis combinações opostas, como o sério e o cômico, a malandragem e o trabalho, o marginal e o nobre, a ordem e a desordem, o oficial e o “público-carnavalesca” (BAKHTIN, 2013, p. 148). Dessa forma híbrida e ambivalente, “a tradição em cada um deles renasce e renova-se a seu modo, isto é, de maneira singular” (BAKHTIN, 2013, p. 189).

Esta mestiçagem carnavalesca fica evidente se compreendermos a terceira estrofe como uma unidade sumária da primeira e da segunda estrofes. Dado que o eu-lírico, na primeira estrofe, buscou, na Lapa, a malandragem marcada pela vadiagem e, na segunda estrofe, ele se refere ao malandro como um sujeito normativo, na última estrofe ele percebe e aceita a malandragem como detentora de múltiplas facetas, pois ela teve que se adaptar às mais diversas transformações sociais.

O começo da estrofe informa que o verdadeiro malandro “Aposentou a navalha”. Este instrumento era frequentemente usado como arma pelo malandro, que tem como uma de suas identificações a flexibilidade com que conduz o seu modo de viver. Como ele a “aposentou”, deduzimos que a malandragem atingiu o seu objetivo provisório após se ajustar ao meio. Entretanto, o malandro “não espalha” esta informação, uma vez que, dependendo da situação, ele poderá, novamente, usar a “navalha”, isto é, deslocar-se pelos interstícios sociais.

Entretanto, ele “tem mulher e filho / E tralha e tal”. Estas referências proporcionam uma ideia de ordenamento, conforto, harmonia e posse. Ou seja, mesmo em um contexto sério, o malandro consegue se acomodar de maneira que fique restituído o equilíbrio. Porém, “dizem as más línguas / Que ele até trabalha / Mora lá longe e chacoalha / Num trem da Central”. Reparemos que alguém afirma que o malandro está trabalhando, mas é dita por línguas más. A palavra “más” propicia o entendimento acerca da notícia como uma informação incorreta, visto que “más” pode significar algo errado, calúnia e nocivo. Portanto, ainda que o malandro more “lá longe e chacoalha / Num trem da Central”, a informação de que ele trabalha não pode ser dada como verdadeira, sugerindo também a possibilidade de blasfêmia contra o malandro, tornado concebível não encerrar as considerações a seu respeito. O chacoalhar “num trem da Central”, pode insinuar alguém que incomoda, agita ou oscila, sendo este último sentido interessante para o contexto das canções analisadas, visto que a oscilação remete, justamente, à mudança de estado, isto é, chacoalhar sugere a ideia de

modificação. Sob esta perspectiva, é possível a compreensão de que o malandro se ache em condições de alto nível de desenvolvimento, já que “morar lá longe” transmite a noção de alguém que se encontra em determinadas condições, assim como o advérbio “longe” entendido como significado de altura, indicando o grau de desenvolvimento ou de adaptação do malandro. O “trem” está relacionado, expressamente, a um transporte que carrega passageiros e materiais em seus vagões. Neste caso em análise, é um “trem da Central”, ou seja, um transportador posicionado no centro - na essência, se pensarmos no aspecto figurado -, ou em um espaço em que se converge muitas atividades. Desse modo, concluímos este raciocínio interpretando esta passagem idealizando o malandro em um nível elevado, continuando a agitar e sofrer modificações (“chacoalha”), transportando-se, ou melhor, convergindo-se para o centro, local de aglomerações e que possibilita representar-se como o âmago da sociedade.

Encerrada a canção, acontece um rompimento da presença de João Alegre novamente com o *black-out*, sugerindo um procedimento interpretado como uma tentativa de censura à expansão da malandragem perante a sociedade. Porém, a atividade de impedir a difusão da malandragem não obtém completo êxito, dado que o malandro atingiu níveis de realce entre as diversas camadas sociais.

Logo, adotando essa perspectiva de leitura para a canção *Homenagem ao Malandro*, pautamos um percurso realizado pelo malandro a partir das particularidades da carnavalização bakhtiniana. Destacando uma das fundamentais características do gênero sério-cômico: a renovação da figura do personagem central, o malandro, e, consequentemente, atualizando o símbolo da malandragem através de uma certa organização metafórica dos símbolos da carnavalização, ou seja, indivíduos de distintas classes sociais são conectados por meio de um comportamento singular representado pela malandragem. O procedimento estruturado na canção aconteceu de modo gradual, promovido pela morte-renovação do malandro, que foi sintetizado na última estrofe como um sujeito híbrido, ambivalente.

3. A morte como renascimento em *O Malandro* N.º 2

A última canção da peça *Ópera do Malandro* é o epílogo do epílogo *O Malandro* N.º 2. Esta canção trata do tema da morte do personagem malandro que, provavelmente, é o mesmo que foi “condenado culpado / Pela situação” no primeiro prólogo, *O Malandro*. Ao estabelecer essa relação entre as canções, podemos pensar no segundo prólogo, *Homenagem ao Malandro*, como uma composição paralela, utilizada não como uma digressão, mas à

maneira de um texto intercalado, com o objetivo de acrescentar informações acerca do período interposto entre o primeiro prólogo e o epílogo do epílogo.

Entendida sob a perspectiva de uma cessação permanente da vida de uma pessoa, o tema da morte - presente na canção *O Malandro N.º 2* - é abordado por diversos críticos como o fim da malandragem. Almeida (2015, p. 117) afirma que “o ciclo do malandro, que no primeiro prólogo aplica o golpe por um gole de cachaça, depois, no segundo, sai da Lapa, pois lá a malandragem não reside mais, encerra-se com a constatação de sua morte”. A teórica, dessa forma, elabora uma síntese da sucessão das três canções expressas por João Alegre a respeito do malandro. Ela, no entanto, apresenta a temática como um conjunto de fatos nitidamente marcado por uma etapa inicial, representada pela atitude sagaz do personagem após beber a cachaça, e por uma etapa final, demonstrada pela morte do malandro.

Outra abordagem acerca da canção *O Malandro N.º 2* é feita por Lima (2009). Ele sistematiza a morte do malandro como o fim de um universo marcado pela boemia e marginalidade e que, por outro lado, é ampliado pela malandragem presente em determinados grupos da sociedade, violenta e excludente. Nas suas palavras,

“O malandro n.º 2” é a canção na qual ocorre a morte desse sujeito pertencente a esse mundo boêmio e marginal, mundo este que foi substituído por uma malandragem semelhante a um grupo organizado composto de políticos, de policiais corruptos, de gente da alta sociedade, etc. É também nessa canção que surgem as expressões e imagens mais grotescas, cujo intuito seja talvez despertar o ouvinte para a violência existente no Brasil, de certa forma, assimilada como algo natural por um grande contingente populacional marcado pela exclusão social e econômica, entretanto soando estranhamente a outra parte da população bem alimentada, que está no rol dos incluídos pela sociedade brasileira, que desfruta do Brasil de cartão postal, das facilidades tecnológicas, agindo desonesta e agressivamente para manter este *status quo* de miseráveis de um lado e gente riquíssima do outro. (LIMA, 2009, p. 29).

O método de interpretação desse teórico é voltado para uma visão mais centrada nas circunstâncias sociais evidenciadas a partir da morte do malandro. Para ele, a canção demarca o surgimento de dois mundos: do malandro *versus* de um grupo organizado; do excludente social e economicamente *versus* da população bem alimentada; dos miseráveis *versus* de gente riquíssima. Assim exposto, percebe-se que o estudioso analisa a estruturação da canção segundo um panorama dualista que se torna manifesto após a morte do malandro.

Ainda que essas proposições sobre a temática da morte do malandro sejam genuínas, não podemos desconsiderar a percepção da morte sob uma abordagem carnavalesca. Para a carnavalização, da maneira como foi estudada por Bakhtin, a morte é uma forma de

renascimento, visto que “a ideia da morte está isenta de todo matiz trágico e apavorante. A morte é um momento indispensável no processo de crescimento e de renovação do povo, é a outra face do nascimento” (BAKHTIN, 2008, p. 357). Desse modo, a carnavalização não pensa na morte como o encerramento da vida orgânica, mas como um novo nascimento, uma renovação da vida anterior que é ressignificada e, portanto, oferece outros sentidos à vida provinda da morte. Esta percepção advém da cosmovisão fornecida pelo gênero sério-cômico, que nos possibilita enxergar a morte - designada como um encerramento, em seu sentido sério - transfigurada em um renascimento, no que tange à comicidade, e compreendida, por isso, como um início. Então, é partindo dessas ideias proporcionadas pelo gênero sério-cômico que analisaremos a canção *O Malandro N.º 2*.

Esta é a última composição cantada por João Alegre, denominada como “epílogo do epílogo”, ou seja, um “desfecho do desfecho”. A escolha dessa designação se justifica porque já havia ocorrido o epílogo na obra, o “epílogo ditoso”. Então, talvez por esse motivo o autor tenha escolhido a repetição da palavra “epílogo”. Por outro lado, o emprego repetido ocasiona diferentes relações entre as palavras. Neste caso, consideraremos que há um epílogo anterior na obra, já que o próprio título faz referência a ele. Porém, caso analisemos o título a partir do “epílogo ditoso”, caminharemos para um estudo diverso do que é pretendido neste capítulo. Portanto, para uma melhor compreensão da unidade analítica, somente refletiremos sobre as interpretações propícias a própria canção *O Malandro N.º 2* e as anteriormente analisadas. Sob esse ponto de vista, entendemos o “epílogo do epílogo” como uma percepção ambivalente, uma sendo derivada da outra, havendo, conseqüentemente, dois desfechos, ou melhor, dois pontos de vista.

Antes de iniciar a canção, João Alegre entra da mesma maneira como ocorreu nos prólogos, após o fechar das cortinas. Entretanto, diferentemente das apresentações anteriores, neste epílogo do epílogo ele surge e a orquestra ainda está tocando o epílogo ditoso. Lembrando que, no primeiro prólogo, João Alegre entra sem nenhum som e a orquestra vai iniciando aos poucos; no segundo prólogo, a orquestra “dá a introdução”; e nessa última canção a orquestra já está tocando antes da entrada do personagem. Isto se torna significativo se atentarmos para o fato de que a orquestra tentou dominar todos os momentos em que João Alegre apareceu no palco. Na primeira vez, quando o personagem começou a cantar *O Malandro* sob o batuke de uma caixinha de fósforos, a orquestra buscou se inserir na canção. Durante o segundo prólogo, a orquestra concedeu a introdução na canção *Homenagem ao Malandro*. No entanto, na terceira canção, *O Malandro N.º 2*, a orquestra continua a tocar o epílogo ditoso como forma de resistência, persistindo à entrada de João Alegre e a

consequente iniciação da canção. Podemos deduzir que há uma busca pelo predomínio da orquestra sobre a caixinha de fósforos. Aquela representa o mundo oficial, sério e da ópera; esta, o mundo não oficial, cômico e do samba.

Da mesma forma que um instrumento complementa o outro, percebemos que há uma constante disputa entre eles. Contudo, essa disputa pode ser compreendida pelos dois mundos: o oficial, em seu sentido negativo, e o não oficial, carnavalesco. Como a orquestra é equivalente à imagem do mundo oficial, a rivalidade transparece na busca por prevalecer-se nas canções apresentadas. Por isso, em todos os momentos, a orquestra visa acompanhar o batuque da caixinha de fósforos com o objetivo de ter mais importância do que esta. Por outro lado, entendemos a caixinha de fósforos como a representação do mundo não oficial e, por essa razão, a disputa adquire um sentido positivo, de destruir e regenerar, ou seja, a caixinha de fósforos teria o propósito de desconstruir a ideia de domínio da orquestra na ópera e, ao mesmo tempo, evidenciar o livre contato familiar. Sob este ângulo, qualquer diferença é dissipada, não existindo desigualdade entre os valores dos instrumentos, isto é, a distância presente na música, representada por meio da orquestra e da caixa de fósforos, é eliminada, prevalecendo o livre e irrestrito contato dos referidos instrumentos em iguais proporções.

Entretanto, quando João Alegre entra no palco sob *black-out*, ritmando em uma caixinha de fósforos a canção *O Malandro N.º 2*, diferentemente dos outros momentos, “a orquestra vai parando aos poucos” (BUARQUE, 1978, p. 191). Recordemos que, nos prólogos, o *black-out* surgia ao término da canção, enquanto que no epílogo do epílogo a interrupção das luzes ocorre antes do início da canção, ou seja, ao terminar o epílogo ditoso. Esta ação pode sugerir um indício de mudança direcionada para a canção. Neste caso, ao passo que nos prólogos interpretamos o *black-out* como uma forma de resistência do mundo oficial à entrada de João Alegre, após o encerramento do epílogo ditoso e o consequente escurecimento da cena, propõe-se uma resistência ao contrário, isto é, o compositor malandro não se sentiu acuado perante a restrição da iluminação. Ao invés disso, ele recebeu um “foco de luz” (BUARQUE, 1978, p. 191). Nas outras situações, João Alegre havia recebido uma luz em si mesmo, no entanto, a luz se transformou em um foco. Esta palavra, “foco”, tem o sentido de que algo ou alguém se tornou o centro convergente, o principal personagem. Com isso, o *black-out* perde o domínio do espaço, conduzindo o malandro ao auge. Uma segunda observação, concernente à introdução da canção e que foram feitas as devidas considerações, é a respeito da interrupção da orquestra. Como já nos referimos, a orquestra para de tocar à medida que a caixinha de fósforos continua. É como se esta saísse vitoriosa diante daquela. Assim, possibilita-nos deduzir que aconteceu uma inversão, onde o inferior sobressaiu ao

superior. Notemos, também, que esta posição às avessas se deu não apenas na questão da predominância no que tange aos instrumentos, mas, da mesma forma, à resistência de João Alegre em não aceitar o fim da peça, rompendo o *black-out*.

Reportando-nos ao título da canção, *O Malandro N.º 2*, é notória a sua relação com o primeiro prólogo, *O Malandro*. Seguindo o mesmo raciocínio do que foi dito a respeito do “foco de luz” e da “caixinha de fósforos”, o número “2” pode ser um sinal de mudança, progresso, ambivalência e evolução. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 346), “o número dois simboliza o dualismo, sobre o qual repousa (...) todo progresso”. Este significado é importante para a compreensão da canção e sua relação com as outras. O número dois evidencia um diálogo com o primeiro prólogo e insinua não apenas uma continuidade da história anterior, mas, também, que ocorreu uma transformação, podendo se revelar através da imagem do próprio malandro.

Lembremos que, na canção *O Malandro*, o personagem “um malandro” foi condenado culpado por beber um gole de cachaça em um bar e sair sem efetuar o pagamento. Vimos que se tratava de um malandro marginalizado, tachado como um trapaceiro. Na segunda canção analisada, *Homenagem ao Malandro*, percebemos que a malandragem progrediu no sentido de alcançar as camadas mais elevadas da sociedade, uma vez que o malandro nunca se dava mal. Nesse sentido, *O Malandro N.º 2* dialogará com as duas primeiras canções e, portanto, sugere que o personagem experimentará novas mudanças.

A canção é estruturada em seis estrofes, cada uma contendo quatro versos. Ela narra, precisamente, a continuação d’*O Malandro*, após a sua condenação. Então, a canção é iniciada fazendo referência ao malandro, que se encontra desprezado:

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

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

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

O coitado / Foi encontrado
Mais furado / Que Jesus

E do estranho / Abdômen
Desse homem / Jorra pus

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

O cadáver / Do indigente
É evidente / Que morreu
E no entanto / Ele se move
Como prova / O Galileu
(BUARQUE, 1978, p. 191-192).

O primeiro verso da canção, “O malandro / Tá na greta”, emite uma informação acerca da existência do malandro. Considerando a palavra “greta”, remetemos a um efeito de desordem, que possibilita enxergarmos o malandro como um ser marginalizado, conforme foi construído a sua imagem no primeiro prólogo. A desordem em que o malandro está situado sugere que há um desequilíbrio em sua representação, visto que

o campo do *malandro* vai, numa gradação, da *malandragem* socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto. É quando o *malandro* corre o risco de deixar de viver do *jeito* e do expediente para viver dos golpes, virando então um autêntico *marginal* ou *bandido*. (...) o *malandro* corre o risco de virar o marginal pleno, deixando assim de fazer parte dos interstícios do sistema, em que vive comprometido no ponto certo do equilíbrio entre a ordem e a desordem. (MATTA, 1997, p. 282-283, grifos do autor).

Recordemos que o malandro foi condenado por um golpe cometido contra um bar após beber a cachaça. Ele, conseqüentemente, foi considerado, pelo garçom e pela justiça, um “marginal e bandido”, levando-o a uma disparidade, de acordo com Matta (1997), tendo em vista que o malandro é um ser que habita deslocadamente o interstício (“greta”) da sociedade, ou seja, mantém-se entre a ordem e a desordem.

Por outro lado, a palavra “greta” pode sugerir uma ideia de desestruturação, significando que o malandro passa por uma metamorfose, conforme verificado na canção *Homenagem ao Malandro*. Assim, na perspectiva do gênero sério-cômico, a “greta” adquire um sentido ambivalente, referindo-se, simultaneamente, ao baixo, desordem, e ao alto, propagação.

Além de estar “na greta”, o malandro também está “Na sarjeta / Do país”. Considerando o caráter sério, este verso indica que o personagem encontra-se totalmente na marginalidade, como um indigente, humilhado e decadente. Sob o viés cômico, o sentido da

palavra “sarjeta” pode ser indício, assim como “greta”, de uma decomposição do personagem, significando que ele passa por transformações em sua constituição. Dessa maneira, há uma constante ambivalência presente na canção. A leitura séria, oficial, sugere que o malandro está em uma condição humilhante. Por outro lado, em uma leitura realizada a partir da perspectiva da carnavalização, observa-se que o rebaixamento é o começo de um novo engrandecimento, dado que, para Bakhtin (2008), uma nova vida é estruturada sob o ponto de vista do mundo ao avesso, isto é, o encerramento de uma vida conglomerada concomitantemente a nascer de outra.

Apesar de esses dois versos iniciais, sob determinada perspectiva, construírem uma figura de degradação, os dois últimos versos, da primeira estrofe, transmitem uma visão de fora, dos transeuntes que passam pelo malandro e “Acha graça / Na desgraça / Do infeliz”. Vejamos uma aparente contradição em achar “graça na desgraça”. Este paradoxo foi percebido nos dois primeiros versos e sintetizado nos dois últimos. É como se a canção manifestasse duas possibilidades de análises: séria e cômica. Assim, pela primeira perspectiva, a canção converge para a morte, calamidade e estado de aflição pelo qual transitou o malandro; já na visão cômica, existe a possibilidade de identificar a subversão e a ridicularização na canção, convergindo à vida. Atentamos que na própria palavra “desgraça” há o nome “graça”, transmitindo a ideia de que o cômico surgirá a partir do sério. Da mesma maneira, a palavra “feliz” encontra-se no interior da palavra “infeliz”. Portanto, entendendo o gênero sério-cômico como uma categoria dialógica e ambivalente pertencente à carnavalização, as palavras expressas na canção *O Malandro N.º 2* adquirem um “duplo sentido, voltado para o objeto do discurso como palavra comum e para um *outro discurso*, para o *discurso de um outro*.” (BAKHTIN, 2013, p. 212, grifos do autor). O teórico sintetiza a ideia manifestada pelos versos da canção em análise e pelo gênero sério-cômico. A dualidade, presente nas palavras, admite que as interpretações sejam realizadas por uma visão oficial, séria, e outra não oficial, carnavalizada e cômica, havendo duas maneiras de perceber a realidade exposta. A leitura oficial é unilateral e unívoca, enquanto que o universo carnavalesco é plurivalente. Por isso, ao analisar a canção *O Malandro N.º 2*, considerando apenas o mundo oficial, não trataríamos de questões essenciais para a compreensão da malandragem e perderíamos os reais confrontos entre a seriedade e a comicidade.

Na segunda estrofe, a canção expressa que “O malandro / Tá de coma”. Este estado denota a imobilidade do personagem, sugerindo uma condição que não é inerente ao malandro, um sujeito sempre em deslocamento. O verbo “estar” possibilita interpretarmos o estado de “coma” do personagem como momentâneo. Além disso, ele tem “Hematoma / No

nariz / E rasgando / Sua bunda / Uma funda / Cicatriz”. Então, a partir da revelação do “hematoma”, entendemos que há uma atividade orgânica presente no personagem, que tem a capacidade de remeter à vida, dado que o hematoma é gerado pela concentração de sangue em determinada região do corpo depois de uma hemorragia. Depreendendo que o sangue, em seu sentido figurado, alude à vida, deduzimos que o malandro, apesar de encontrar-se em coma, ainda está com seu organismo em funcionamento.

O hematoma, no entanto, foi no nariz, enquanto que na sua bunda há uma cicatriz. Vejamos a referência anatômica ao alto, o nariz, e ao baixo, a bunda, através de um vocabulário chulo e grotesco. A maneira como são feitas essas menções ao corpo são típicas das imagens grotescas, visto que

o grotesco ignora a superfície sem falha que fecha e limita o corpo, fazendo dele um fenômeno isolado e acabado. Também, a imagem grotesca mostra a fisionomia não apenas externa, mas ainda interna do corpo: sangue, entranhas, coração e outros órgãos. Muitas vezes, ainda, as fisionomias interna e externa fundem-se numa única imagem (BAKHTIN, 2008, p. 278).

Dessa forma, acreditamos que uma das relações da canção com o grotesco bakhtiniano acontece por meio da descrição do corpo do malandro como um fato intrincado e instável. O corpo do personagem apresenta atividades orgânicas, significando que o malandro não está morto, acabado. Esta exposição da vida ocorre, semelhantemente à imagem grotesca, pelo hematoma – fisionomia interna, já que acontece no órgão ou em um tecido do ser humano – associada ao nariz – fisionomia externa. Já a rasgadura na bunda indica que a parte do seu corpo que está sendo dilacerado é medíocre e não tem nenhuma importância, deixando, apenas, um longínquo traço da violência. No entanto, a vida do malandro é representada pelo hematoma no nariz, mas que poderá levá-lo à morte; ao passo que a amargura é representada por uma violência na bunda que foi restabelecida e, portanto, indica a renovação da vida. Assim, o hematoma no nariz (alto que pode direcioná-lo à morte) está inversamente ligado à cicatriz na bunda (baixo que representa a renovação da vida).

Apesar das referências a um corpo vivo, na terceira estrofe vemos que “O seu rosto / Tem mais mosca / Que a birosca / Do Mané”. Simbolicamente, o “rosto” faz alusão à resistência, à determinação para defrontar situações adversas. Contudo, o rosto do malandro está repleto de “mosca”, que tem um sentido semelhante ao do rosto, isto é, de persistência. Por outro lado, em um aspecto oficial, reporta-se à morte, visto que um rosto com moscas é indício de que a aparência de um indivíduo está abandonada, desvalida. João Alegre compara a imagem do sujeito à da “birosca / Do Mané”, direcionando a imagem do rosto a um lugar

condenável e desmoralizado, sendo reforçado pelo pertencente, o Mané, que, ainda que escrito com a letra maiúscula, remete-se a uma pessoa tola e negligente. Assim, para entendermos a afirmativa dos dois primeiros versos da terceira estrofe, é possível sintetizar que a imagem estruturada é a do malandro resistindo e persistindo à desmoralização. Entretanto, este esforço em se manter vivo aparentemente é extinto quando o malandro está como “um presunto / De pé junto / E com chulé”. A morte é representada por meio dessa imagem, pois um presunto com chulé refere-se a uma pessoa ordinária, que morreu de maneira assassinada e inexplicável, tendo o seu corpo rejeitado em um local desprezível. O corpo, como descrito nesta estrofe, é percebido como uma unidade, unilateral, diferente de como é visto no sistema grotesco. Dessa forma, o corpo “não conserva nenhuma marca de dualidade; (...) todos os acontecimentos que o afetam, têm uma *única direção*: a morte não é mais do que a morte, ela não coincide jamais com o nascimento” (BAKHTIN, 2008, p. 281, grifos do autor). Por isso, os signos presentes, neste momento, produzem aspectos ligados à morte como o término da vida.

João Alegre continua descrevendo o corpo do malandro, em sua configuração negativa e destrutiva. Na quarta estrofe, é dito que “o coitado foi encontrado mais furado que Jesus”. Perceptivelmente, há uma comparação entre o malandro e Jesus, o baixo e o alto respectivamente. Mas essa comparação advém pela quantidade de “furos” em seus corpos, que ambos tiveram em suas mortes. A inversão acontece pelo fato de que o malandro teve mais “furos” do que Jesus, sugerindo que aquele foi mais resistente do que este. Assim, inferimos que o malandro foi superior a Jesus, já que os “furos” podem ter o sentido de sobrevivência perante as dificuldades sofridas pela violência em seus corpos. Por essa razão, é provável que o malandro seja digno de pena e denominado como “coitado”, sendo merecedor de compaixão, ao passo que Jesus não recebe nenhuma atenção específica além da utilização de seu nome como referência para comparar ao estado do malandro. Continuando a estrofe, João Alegre diz que “do estranho / Abdômen / Desse homem / Jorra pus”. O termo “estranho” tanto tem o sentido de diferente, excêntrico, como também remete a uma especificidade extraordinária, que provoca respeito e uma intensa sensação de surpresa. A ambivalência do citado vocábulo, resultante do malandro, é originada por meio de seu abdômen, ou melhor, de seu ventre. Quando se pensava que o malandro estava morto, o seu abdômen oferece um sinal de vida através do “pus”. Para o teórico russo,

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a

concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. (BAKHTIN, 2008, p. 19, grifos do autor).

Portanto, ao fazer referência ao abdômen do malandro e com o objetivo de rebaixá-lo, a carnavalização revela que o baixo, a morte, está ligado ao alto, à vida, pois, através da deterioração do corpo do personagem, surge um novo, estranho e diferente princípio. Nessa lógica, o “pus” que emana do malandro adquire, etimologicamente, o sentido de um líquido que pode se revelar peçonhento, isto é, malicioso, astuto, malandro. Assim, a matéria, que se regenera no abdômen do personagem, apresenta-se como sendo a própria malandragem provinda de maneira reestruturada.

Na penúltima estrofe, João Alegre pretende demonstrar o modo como a malandragem foi regenerada. Isto, ele fará por meio da inversão de valores, ou seja, do “mundo às avessas”, conforme denomina Bakhtin (2008). Então, é dito que o malandro tem “seu peito / Putrefeito / Tá com jeito / De pirão / O seu sangue / Forma lagos / E os seus bagos / Estão no chão”. João Alegre, após relatar o processo estranho ocorrido no abdômen do malandro, começa a outra estrofe imediatamente mencionando o peito do personagem, indo, assim, do baixo ao alto. Todavia, o peito, que é signo de valentia, bravura, dignidade e poder, está putrefeito, ou seja, totalmente infectado, apodrecido e degradado. Em tal caso, o peito, representação da elevação e superioridade, encontra-se rebaixado, medíocre. Ademais, ele está “com jeito de pirão”, transmitindo uma aparência sem nenhum valor, insignificante. De forma semelhante, o sangue do malandro

simboliza todos os valores solidários com o fogo, o calor e a vida que tenham relação com o Sol. A esses valores associa-se tudo o que é belo, nobre, generoso, elevado (...). O sangue é universalmente considerado o veículo da vida (...). Às vezes, é até visto como o princípio da geração (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 800).

Contudo, o sangue está espalhado pelo chão, juntamente aos bagos. Toda a simbolização do sangue, a nobreza, a generosidade e a elevação, localiza-se em um lugar rasteiro, que remete à vulgaridade e ao ordinário, acrescido que o líquido fica unido aos testículos - que reportam à vida, visto que são os órgãos genitais masculinos que produzem os espermatozoides - mas, da mesma forma que o sangue, estão no chão, destituídos de seu valor. O sentido proporcionado por essa quinta estrofe manifesta a condição em que se

encontra o malandro. Essa descrição, no entanto, acontece por meio de imagens grotescas do corpo do personagem, que se distingue porque

o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução das espécies ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro (BAKHTIN, 2008, p. 23).

Logo, a exposição que é feita do malandro como um indivíduo morto - visto que do seu “abdômen jorra pus”, o seu peito está putrefeito e os seus bagos estão no chão em volta de sangue - condiz com a de um corpo grotesco, uma vez que este corpo se liberta das próprias imperfeições e fronteiras. Os efeitos de rompimento e decomposição ressaltam os movimentos de libertação. Como o teórico russo enfatiza, o sujeito aparece ao mundo. No caso do malandro, a sua origem advém do abdômen e dos testículos, partes de seu corpo em decomposição.

Ainda sob o ponto de vista do grotesco, a representação do corpo é ambivalente, a morte é o princípio da vida, e o acontecimento que envolve o personagem simboliza um processo de modificação.

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao *tempo*, à *evolução*, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua *ambivalência*: *os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose* – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma. (BAKHTIN, 2008, p. 21-22, grifos do autor).

Nos termos bakhtinianos, o antigo, a morte da matéria do malandro, concede o ambiente para a geração de um outro malandro, o novo, pensando-se no nascimento de um estado de ser do malandro. Dessa maneira, denominaremos a metamorfose como “malandragem”, percebendo-a como um signo, uma ideia, uma abstração.

A canção *O Malandro N.º 2*, em sua última estrofe, tem a descrição do personagem como o “cadáver / Do indigente / É evidente / Que morreu / E no entanto / Ele se move / Como prova / O Galileu”. O primeiro verso fala no “cadáver”, remetendo ao corpo do malandro, caracterizado como “indigente”. A partir desse aspecto, o corpo do personagem se posiciona de maneira rebaixada, devido à miserabilidade e insignificância. Ademais, o “evidente” comprova explicitamente que o corpo está extinto, finalizado. Todavia, a expressão “no entanto” revela uma oposição ao fato descrito nos dois versos anteriores, isto é, a de que o malandro está inerte. O pronome “ele” pode se referir ao cadáver em seu sentido figurado, como um “ser”, um signo, a “malandragem”. O movimento proporcionado gera uma contradição, em um contexto oficial, da impossibilidade do morto continuar a se mover. Sabemos, contudo, que o deslocamento é resultado da “imagem-ideia-signo” da malandragem que, em sua natureza, é contraditória, uma vez que ela teve seu nascimento em virtude da morte. Por isso, entendemos que “a destruição e o destronamento estão associados ao renascimento e à renovação, a morte do antigo está ligada ao nascimento do novo; todas as imagens são concentradas sobre a unidade contraditória do mundo que agoniza e renasce” (BAKHTIN, 2008, p. 189).

Esta contradição é ironicamente comprovada por Galileu, que busca legitimar o fato. A palavra “prova”, incluída no terceiro verso, constata que o movimento concernente ao cadáver ou à malandragem foi testado e comprovado através de averiguações. O responsável por esta confirmação foi Galileu. Este personagem, cujo nome foi revelado no último verso - da última estrofe, da última canção - faz referência ao próprio Galileu que conseguiu provar que a Terra não era estática, mas que se movia ao redor do Sol. Antes de ele alcançar êxito em seus experimentos, acreditava-se que o Sol se movia ao redor da Terra e que o nosso planeta era fixo, inerte, e, por isso, a Terra era considerada o centro de tudo, denominada de geocentrismo. No entanto, após a comprovação de que a ação ocorria ao contrário, a descrição passou a ser heliocentrismo, ou seja, a Terra gira ao redor do Sol.

Então, é baseada nessa ideia principal que sucede o entendimento da última estrofe da canção em análise. Dessa maneira, antes se pensava que a representação da malandragem era estática, estando presente no corpo-personagem do malandro. Porém, com a morte do corpo do malandro, verificou-se, fundamentado nos estudos de Galileu, que o signo da malandragem não é inerte, mas que se move mesmo com a morte física do personagem, já que é uma representação abstrata. Esta representação-signo não foi extinta, ela continua a se deslocar de maneira metamorfoseada, adaptando-se de acordo com a sua necessidade.

Esta ideia também contém o cerne da carnavalização, dado que o malandro-corpo (material, baixo) se eleva por meio da malandragem-abstração, tornando-se imortal. A malandragem, então, abandona o estado marginal para se inserir em uma condição plena. No entanto, não sucede uma separação entre a marginalidade e a plenitude. A malandragem conduz todas as suas características típicas da malandrice, do rebaixado e do marginalizado, e incorpora-se aos níveis superiores, oficiais e elevados. Portanto, o que era desprezível e insignificante se tornou grandioso e elevado, espalhando-se mediante o seu movimento simbólico.

Por fim, encerrada a canção, João Alegre “vai saindo, assobiando e batendo na caixinha de fósforos” (BUARQUE, 1978, p. 192) como se estivesse zombando de quem acreditava na morte da malandragem, mostrando, por meio do assobio – que pode significar um modo de desprezo e escárnio – e do batuque, a predominância da caixinha de fósforos à orquestra.

Neste capítulo, objetivamos analisar a presença da carnavalização, principalmente no que se refere ao gênero sério-cômico, em três canções que compõem os prólogos e o epílogo do epílogo na obra dramática *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque. A escolha dessas canções sucedeu por serem parte da estrutura da ópera, complementares e, ao mesmo tempo, independentes do enredo dramático. Então, percebendo uma inter-relação entre elas, foi possível analisá-las como uma unidade, inclusive como uma canção sendo a continuidade da anterior. Dessa forma, verificamos, também, a estrutura carnavalesca na figura da malandragem presente nas canções.

O primeiro prólogo, a canção *O Malandro*, apresentou-se uma organização composta por dois momentos: no primeiro instante, prevaleceu o contexto carnavalesco, da desordem e propício à malandragem; na segunda situação, predominou o contexto oficial, da ordem, sobressaído pela opressão iniciada pelos ianques. Além disso, constatamos que a malandragem pertencia à desordem e era representada por todos aqueles personagens inseridos neste ambiente.

O segundo prólogo, constituído pela canção *Homenagem ao Malandro*, trata da verificação de que o malandro, em seu sentido marginal, inexistia, uma vez que não frequenta mais os mesmos lugares que antes. Lembremos, ainda, que, no prólogo anterior, o malandro tinha sido condenado culpado por toda a situação de desordem. Por outro lado, João Alegre frisou que a malandragem se espalhou, não estando apenas na imagem de um personagem excludente socialmente. O malandro, agora, encontra-se em diversos níveis sociais, traduzindo-se em um símbolo, o da malandragem.

No terceiro momento, o epílogo do epílogo *O Malandro N.º 2*, retoma o assunto do primeiro prólogo, iniciando-se após a condenação do malandro. Esta canção revela que o personagem, em sua natureza física, findou, mas que a sua existência simbólica, representada pela malandragem, tornou-se absoluta e eterna.

Assim, o primeiro prólogo versou sobre o personagem do malandro que, ao tentar estabelecer a desordem, sofreu a opressão de um julgamento voltado para a ordem. O segundo prólogo revelou que a malandragem, conforme descrita na primeira canção, não existia mais, transfigurando-se em outros sujeitos. Por fim, a terceira canção apresentou a morte do malandro em seu estado material, metamorfoseando-se em uma representação abstrata, capaz de atingir patamares universais.

Considerações Finais

Nesta tese, analisamos a carnavalização estruturada internamente na *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, e no filme homônimo, de Ruy Guerra. Para isso, estabelecemos a Semiótica da Cultura como base teórica, que nos forneceu o suporte necessário para entendermos a organização da linguagem teatral e cinematográfica. Além disso, como propósito para o estudo, apresentamos uma modelização da figura do malandro no contexto da carnavalização. Ou seja, estruturamos a imagem do malandro nas duas obras com o objetivo de sistematizá-lo, ou modelizá-lo, a partir de um ambiente carnavalizado. Para atingir esse fim, fundamentamo-nos em diversos semioticistas, como, por exemplo, Iuri Lótman, Irene Machado e Erica Fischer-Lichte. Esses teóricos colaboraram de maneira essencial para compreendermos o modo como a Semiótica da Cultura contribui para as análises artísticas, uma vez que foi possível entendermos o texto dramático e o filme como linguagens semióticas. Bakhtin foi um dos teóricos primordiais para a elaboração do nosso trabalho, pois ele é o principal estudioso da carnavalização e do gênero sério-cômico. Propp e Bergson nos proporcionaram uma ampla fundamentação teórica acerca da disposição do riso. Sobre a temática da malandragem, Antonio Candido e Roberto da Matta foram importantes para o entendimento do malandro sob o aspecto local. Finalmente, obtivemos conhecimentos imprescindíveis para decodificarmos a malandragem em diálogo com a carnavalização nas obras intituladas *Ópera do malandro*.

No primeiro momento da análise, estudamos a presença da carnavalização no texto dramático e no filme em suas diversas formas, como no riso, no rebaixamento e na ambivalência. Para isso, subdividimos o capítulo em duas partes. Na primeira parte, verificamos a carnavalização representada no texto dramático de Chico Buarque. Assim, observamos, através dos signos, como a comicidade se apresentava nos nomes dos personagens, Chaves e Max, muitas vezes com o objetivo de rebaixar aquele e caracterizar este como astucioso. Atentamos, portanto, às situações onde ocorreram a ridicularização, o rebaixamento e o riso relacionados aos seus nomes, além da desordem constantemente presente nos diálogos entre diversos personagens. Esta confusão dialógica ocorreu durante uma conversa envolvendo Vitória e Duran e, posteriormente, no casamento entre Teresinha e Max. Ainda no que tange à carnavalização, os signos dos vestuários das prostitutas foram outro ponto de análise do texto dramático. Apresentamos como as vestimentas das

personagens provocavam a ridicularização delas mesmas por meio dos seus acessórios, da maquiagem e do penteado.

A segunda parte foi dedicada ao filme de Ruy Guerra no contexto carnavalesco. Então, assim como no texto dramático, entendemos o rebaixamento do delegado Chaves, denominado pelo malandro como Fifi. A ambivalência materializada através do diálogo entre Max e Ludmila durante uma partida de futebol foi um dos objetos de estudo. Nesta partida, ambos os personagens causam confusões na arquibancada ao revelarem falta de conhecimento no que tange aos times e aos jogadores em campo. Por último, os signos dos vestuários também foram analisados no filme, tendo como centro a prostituta Fichinha, que passa por uma transformação através de um ritual ocorrido na casa de Duran.

No terceiro capítulo, o objetivo era analisar a imagem do malandro Max Overseas sob a perspectiva da carnavalização. Para isso, subdividimos o capítulo em duas partes, assim como no anterior. A primeira parte tinha como *corpus* o texto dramático, enquanto a segunda estava voltada para o texto fílmico. Desse modo, a partir da classificação em dois grupos sociais - o dos “favorecidos” e o dos “marginalizados” - delineamos uma estruturação do personagem Max, na *Ópera do malandro*, de Chico Buarque. Esta divisão contribuiu para distinguirmos o ângulo visual que cada classe social tinha a respeito do malandro. Os “favorecidos” eram compostos por Teresinha, Duran e Vitória. Para os dois últimos, Max era visto como um ser repulsivo. No entanto, Teresinha trazia consigo o pensamento de que Max era útil para as suas pretensões empresariais. Para os “marginalizados” - formados por Geni, pelas prostitutas e pelos capangas - Max era reputado como um ser superior. Segundo a perspectiva das prostitutas, ele era dotado de qualidades viris; os capangas o viam como um patrão dispensável; e, por sua vez, Geni enxergava as duas particularidades. Com relação à análise da figura do malandro Max Overseas no filme homônimo de Ruy Guerra, também estabelecemos uma divisão em dois grupos. O primeiro grupo foi constituído por Strudell, Sátiro e Tigrão, personagens que conservavam antipatia pelo malandro. Verificamos que todos menosprezavam Max e o tratavam de maneira infame. Já o segundo grupo, estruturado por Margot e Ludmila, era denominado como “simpatizantes”. Elas tinham diferentes interesses a respeito de Max, porém possuíam, em comum, o desejo por ele. Margot idealizava estabelecer uma relação amorosa junto ao malandro, ao passo que Ludmila acreditava na propensão de auferir lucro financeiro.

Em um quarto momento, a análise debruçou-se sobre o gênero sério-cômico como catalisador do processo de carnavalização nas canções do texto dramático *Ópera do malandro*. Com a finalidade de unificar o entendimento acerca do tema da malandragem,

inter-relacionamos três canções inerentes ao texto, que proporcionaram uma análise independentemente do enredo dramático. Assim, observamos que as canções *O Malandro*, *Homenagem ao Malandro* e *O Malandro Nº 2* apresentavam uma unidade coerente, tornando o estudo mais consistente em sua análise. Verificamos, em um contexto carnavalizado, como aconteceu a morte do personagem estruturado como um malandro, proporcionando, conseqüentemente, o nascimento do espírito da malandragem. Logo, possibilitou-nos traçar os diversos caminhos percorridos pelo signo da malandragem e, simultaneamente, observar as transformações ocasionadas ao personagem em cada contexto musical.

Assim, por meio de um estudo voltado para as linguagens artísticas, mais especificamente a linguagem teatral e cinematográfica, o trabalho contribuiu para o campo teórico da semiótica da cultura. A partir desse princípio, ampliamos nosso conhecimento ao harmonizar a semiótica da cultura com os elementos que compõem a carnavalização estabelecida por Bakhtin. As observações acerca do riso, do grotesco e do malandro foram atualizadas ao interpretarmos a *Ópera do malandro*.

Através de uma modelização constituída dentro de uma mesma linguagem, estudamos os sistemas semióticos peculiares a cada texto artístico. Ao mesmo tempo, consolidamos uma análise comparativa entre as diferentes linguagens. O estudo comparativo tornou a pesquisa mais complexa, além de ressaltar as qualidades artísticas e culturais inerentes às obras.

Ao produzirmos este tipo de estudo, aprimoramos, também, o método analítico da semiótica mediante a percepção de vários sistemas e distintas linguagens. Dentre os sistemas semióticos, detalhamos, por exemplo, a formação dos nomes dos personagens, seus vestuários e o diálogo. No que diz respeito às linguagens, além da teatral e cinematográfica, analisamos a presença da canção e da coreografia. Com isso, a pesquisa fundamentada na semiótica da cultura evidenciou uma das mais importantes proposições da literatura: a inventividade e a complexidade.

Dessa maneira, proporcionamos, essencialmente, uma nova percepção das obras denominadas *Ópera do malandro*. Para isso, o olhar semiótico e carnavalesco contribuiu para revelar interpretações ainda não exploradas. Assim, ao desenvolvermos o trabalho a partir dessa visão semiótica, colaboramos, significativamente, para o acerto crítico de Chico Buarque e Ruy Guerra. Ademais, o estudo comparativo, realizado através do viés da semiótica da cultura, isolou-se, valiosamente, do formato sociológico, que tem sido o mais dominante no que se refere ao objeto de estudo.

Enfim, esperamos ter produzido uma crítica literária consistente para a propagação dos estudos da semiótica da cultura e da carnavalização, além de novas pesquisas acerca do texto dramático e fílmico *Ópera do malandro* com base em uma substancial memória artística e cultural.

Referências

a) Bibliográficas:

ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. **Uma história da ópera**: os últimos quatrocentos anos. Tradução Paulo Geiger. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALMEIDA, Diana Pessoa de. **Por um teatro dialético**: a crítica política no teatro musical de Chico Buarque. 2015. 146 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontífica Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. 17. ed. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2005.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Fixação de texto e notas Manoel Mourivaldo Santiago Almeida. Prefácio de John Gledson. São Paulo: Globo, 2008.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch (V. N. Volochínov). **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. Prefácio de Roman Jakobson. Apresentação de Marina Yaguello. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. 2. ed. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BOGATYREV, Petr. Os signos no teatro. In.: TOLEDO, Dionísio (org.). **Círculo linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia**. Tradução Zênia de Faria; Reasylyvia Toledo; Dionísio Toledo. Intr. Julia Kristeva. Porto Alegre: Globo, 1978.

BRECHT, Bertolt. A ópera dos três vinténs. In: _____. **Teatro completo**. 2. ed., v. 3. Tradução de Wolfgang Bader; Marcos Roma Santa; Wira Selanski. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1988.

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

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**: Europa 1500-1800. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 26. ed. Colaboração de André Barbault...[et al.]; Coordenação de Carlos Sussekind; Tradução de Vera da Costa e Silva...[et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

FERNANDES, Rinaldo de (org.). **Chico Buarque do Brasil**: textos sobre canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Semiótica del teatro**. Madrid: Arco/Libros, S. L., 1999.

GADAMER, Hans-Georg. **A atualidade do belo**: a arte como jogo símbolo e festa. Tradução de Celeste Aínda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GAY, John. **A ópera do mendigo**. Tradução de Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

GARCIA, Valéria Cristina Gomes. **A malandragem na construção da “Ópera do Malandro” de Chico Buarque**: uma análise literária e musical. 2007. 135 f. Dissertação (Mestre em Teoria e Crítica Literária). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, 2007.

GUERREIRO, Alexandre Silva. **A carnavalização e o grotesco pelo prisma do cinema brasileiro contemporâneo**. 2007. 153 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (org). **Semiologia do teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 5. ed. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GROSSI, Miriam; UZIEL, Anna Paula; MELLO, Luiz (Orgs.). **Conjugalidades, parentalidades e identidades lésbicas, gays e travestis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

INGARDEN, Roman. **As funções da linguagem no teatro**. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (org). **Semiologia do teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KERMAN, Joseph. **A ópera como drama**. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

KOWZAN, Tadeusz. **Os signos no Teatro**: introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (org). **Semiologia do teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LÓTMAN, Iúri. **A estrutura do texto artístico**. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

_____. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Estética e Semiótica do Cinema**. Tradução de Alberto Carneiro. Lisboa: Editora Estampa, 1978.

LURIE, Alison. **A linguagem das roupas**. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MACHADO, Irene. **Semiótica da cultura e Semiosfera**. São Paulo; Annablume/Fapesp, 2007.

_____. **Escola de Semiótica**: A Experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. **O romance e a voz**: a prosaica dialógica de M. Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago Ed., São Paulo: FAPESP, 1995.

_____. **Analogia do dissimilar**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

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

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MUKAROVSKY, Jan. "A Arte como Fato Semiológico". In.: **Círculo linguístico de Praga**: estruturalismo e semiologia. TOLEDO, Dionísio (org.). Trad. Zênia de Faria; Reasylyvia Toledo; Dionísio Toledo. Intr. Julia Kristeva. Porto Alegre: Globo, 1978.

_____. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 2011.

OLIVEIRA, Roseli. **Dicionário de eufemismos da língua portuguesa**. Foz do Iguaçu: Editares, 2015.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PERRONE, Charles A. **Letras e letras da MPB**. 2. ed. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. *A personagem no teatro*. In.: CANDIDO, Antonio, et al. *A personagem de ficção*. 11ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 81 – 101.

PROPP, Vladímir. **Comichidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini; Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992.

RABELO, Adriano de Paula. **O teatro de Chico Buarque**. 1998. 224 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 71. ed. Posfácio de Álvaro Lins. Ilustrações de Aldemir Martins. São Paulo: Editora Record, 1996.

SCHNAIDERMAN, Boris (org.). **Semiótica Russa**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; Boris Schnaiderman; Lucy Seki. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso**: estudos sobre o carnaval carioca da *Belle Époque* ao tempo de Vargas. 2. ed. rev. e ampl. Uberlândia: EDUFU, 2008.

TATIT, Luiz. **O Cancionista**: composição de canção no Brasil. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

USPÊNSKI, B. A. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra de arte em pintura e literatura. In: SCHNAIDERMAN, Boris (org.). *Semiótica Russa*. Tradução de Aurora Bernardini; Boris Schnaiderman; Lucy Seki. São Paulo: Perspectiva (Col. Debates, v.162), 1979. p. 163-218.

VELTRUSKY, Jiri. O Homem e o Objeto no Teatro. In: **Círculo linguístico de Praga**: estruturalismo e semiologia. TOLEDO, Dionísio (org.). Trad. Zênia de Faria; Reasylyvia Toledo; Dionísio Toledo. Intr. Julia Kristeva. Porto Alegre: Globo, 1978.

_____. O texto dramático como componente do teatro. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (org.). **Semiologia do teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

b) Eletrônicas:

BELÉM, Elisa. **Modos de análise dos espetáculos**: um olhar panorâmico. Revista do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. Campinas-SP, n. 6, dez. 2014. Disponível em: < <http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/313/277>>. Acesso em: 08 abr. 2015.

BERNUCCI, Leopoldo M. **O prazer da influência**: John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque de Hollanda. Acesso em: 25/05/2015. Disponível em: <http://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/3102/latr.v27.n2.029-038.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Circo e teatro**: aproximações e conflitos. Sala Preta, São Paulo, v. 6, 2006. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57288/60270>>. Acesso em: 17 mai. 2015.

BONA, Rafael José. **A semiótica do cinema: o signo paterno no filme Central do Brasil**. Acesso em 19/05/2015. Disponível em: http://www.academia.edu/2016891/A_semi%C3%B3tica_do_cinema_o_signo_paterno_no_filme_Central_do_Brasil

BORGES, Stephanie da Silva. **Cariocas de palco: Machado de Assis e Chico Buarque, dois dramaturgos separados por um século**. In: XII SEMANA DE LETRAS. 2012, Porto Alegre. Anais. Porto Alegre: PUCRS, 2012. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/XIISemanaDeLetras/arquivos/stephanieborges.pdf>>. Acesso em: 08 abr. 2015.

CALLIPO, Daniela. **Polifonia, carnavalização e paródia na “Teoria do Medalhão”, de Machado de Assis: confronto com *Le Père*, de Balzac**. Claraboia: Revista do Curso de Letras da UENP, Jacarezinho-PR, n. 1, p. 112-120, jan.-jun. 2014. Disponível em: <<http://seer.uenp.edu.br/index.php/claraboia/article/view/428>>. Acesso em: 21 mar. 2015.

CASTRO, Ruy. **Só Deus sabe até onde o Chico acertou**. Revista Isto é, 1978. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=opera_critica.htm>. Acesso em: 09 jan. 2016.

DA SILVA, Bruno Santoro. **A Poesia da Ironia e a Política do Riso: humores e rumores de Brecht e(m) Mia Couto**. 2014. 96 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/SilvaBS.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2015.

DAVI, Tania Nunes. **Riso: a carnavalização da sociedade**. Cadernos da FUCAMP, Monte Carmelo-MG, v. 4, n. 4, 2005. Disponível em: <<http://www.fucamp.edu.br/wp-content/uploads/2010/10/4.Tania-Nunnes-Davi.pdf>>. Acesso em: 19 mar. 2015.

DE CERQUEIRA, Dorine Daisy P. **Paródia e carnavalização em Severo Sarduy**. Revista Fragmentos, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 88-93, 1993. Disponível em: <<https://www.rbcdh.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/1865/2779>>. Acesso em: 18 mar. 2015.

DE MATOS, Débora; BELTRAME, Valmor. **Pistas sobre os procedimentos criativos na linguagem do palhaço**. In: V CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2008, Belo Horizonte. Anais eletrônicos. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Disponível em: <<http://portalabrace.org/vcongresso/textos/processos/Debora%20de%20Matos%20e%20Valmor%20Beltrame%20-%20pistas%20sobre%20os%20Procedimentos%20Criativos%20na%20Linguagem%20do%20Palhao.pdf>>. Acesso em: 17 mai. 2015.

DE SOUZA, Eunice Prudenciano; LOPES, Angela Nubiato. **O mundo carnavalizado em contos de Luiz Vilela**. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS, 2014, Maringá. Anais eletrônicos. Maringá: UEM, 2014. Disponível em: <<http://cielli2014.com.br/media/doc/a85bedcd9441cb2f6287d404afeea837.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

DRAETTA, Luciano. **A comunicação no espetáculo de circo**. São Sebastião-SP. Disponível em: <<http://www.circonavegador.com.br/imprensa.php>>. Acesso em: 17 mai. 2015.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Que haja luz! A construção do espaço a partir da luz – a luz como meio da encenação teatral**. Tradução de Stephan Arnulf Baumgärtel. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 244-250, dez. 2014. Disponível em: <<http://200.19.105.203/index.php/urdimento/article/download/1414573102232014244/4055>>. Acesso em: 08 abr. 2015.

LACOWICZ, Stanis David. **A carnavalização no romance *O Chalaça* (1994) e sua reprodução na minissérie televisiva “O quinto dos infernos”**. Revista de Literatura, História e Memória, Cascavel, v. 6, n. 7, p. 265-278, 2010. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/download/4484/3418>>. Acesso em: 11 mar. 2015.

LIMA, Marcos Hidemi de. **Malandros de antanho e malandros de gravata e capital**. Disponível em: <<http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.com.br/site/arquivos/revistas/1/Marcos%20Hidemi%20de%20Lima.pdf>>. Acesso em: 11 mai. 2016.

LUNA, Sandra; SOUSA, Harlon Homem de Lacerda. **Carnavais e Malandros: os heróis – Leitura da adaptação fílmica *Ópera do Malandro* de Ruy Guerra**. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008, São Paulo. Anais. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/029/HARLON_SOUSA.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2016.

MAGALDI, Sábato. **Chico Buarque frustra uma esperança**. Jornal da Tarde, 1979. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=opera_critica.htm>. Acesso em: 09 jan. 2016.

MENTA, Glauco Francisco. **Carmen Miranda em Hollywood: vestindo formas, cores e culturas**. 2012. 115 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens)-Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2012. Disponível em: <http://tede.utp.br/tde_arquivos/2/TDE-2013-05-24T083739Z-381/Publico/CARMEN%20MIRANDA.pdf>. Acesso em: 03 mai. 2015.

MIRANDA, Dilmar. **Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo**. Tempo Social: Revista Social da USP, São Paulo, p. 125-154, out. 1997. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v9n2/v09n2a07.pdf>>. Acesso em: 11 mar. 2015.

MONTEIRO, Ênio Chaves. **Carnavalização no livro e no filme *O nome da rosa***. Acesso em 02/05/2015. Disponível em: <http://www.uniritter.edu.br/eventos/sepesq/x_sepesq/arquivos_trabalhos/2968/573/625.pdf>

NUNES, Ana Maria. **O mal e o pecado representados na narrativa contada pelo primo Argemiro: do conto ao espetáculo teatral**. In: V SEMINÁRIO NACIONAL LITERATURA E CULTURA. 2014, São Cristóvão, v. 05. Anais. São Cristóvão: UFS, 2014. Disponível em: <http://200.17.141.110/senalic/V_senalic/textos_VSENALIC/Ana_Maria.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2015.

OLIVEIRA, Paula Cristhiane da Silva; SIMÕES, Maria do Perpétuo Socorro Galvão. **Paródia e carnavalização no cancioneiro Chico Buarque de Hollanda**. In: IV CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS NA AMAZÔNIA, 2013, Belém. Anais. Belém: UFPA, 2013. p. 33-44. Disponível em: <<http://www.4ciella.com.br/publicacoes/LIVRO-III-ESTUDOS-LITERARIOS-COMUNICACOES.pdf#page=34>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Leituras intersemióticas**: a contribuição da melopoética para os estudos culturais. Acesso em 27/09/2015. Disponível em: <https://www.rbcdh.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5758/5392>

Ópera do Malandro. (1985). Direção: Ruy Guerra. Produção: Marin Karmitz e Ruy Guerra. Intérpretes: Edson Celulari; Claudia Ohana; Elba Ramalho e outros. Roteiro: Chico Buarque; Orlando Senna e Ruy Guerra. Músicas, letras e diálogos: Chico Buarque. Direção musical e arranjos: Chiquinho de Moraes. Brasil, França: T.F.1 Films Productions. (100MIN). Baseado na obra “Ópera do Malandro” de Chico Buarque.

PANTALEÃO, Débora Gil. **Tragédia, carnavalização e adaptação**: relações intersemiótica em *Tudo sobre Minha Mãe*. 2013. 53 f. Monografia (Licenciatura em Letras – Inglês)- Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ccl/images/PANTALE%C3%83O_D%C3%A9bora_Gil.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2015.

PINHEIRO, Nicolle Lemos de Almeida. **Cinema, Literatura e Dialogismo**: As relações entre a obra shakesperiana Romeu e Julieta e o filme Cartas para Julieta. Acesso em 01/05/2015. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/5739>

ROCHA, Fabrícia Aparecida Lopes de Oliveira; RICARDO, Magalhães Bulhões. **A percepção carnavalesca do mundo na peça Lisbela e o prisioneiro**. Eutomia: Revista de Literatura e Linguística da UFPE, Recife, v. 1, n. 13, p. 415-431, jul 2014. Disponível em: <<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/525/465>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

ROCHA, Gilmar. **“Eis o malandro na praça outra vez”**: a fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70. Acesso em: 27/09/2015. Disponível em: http://www4.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20070621145500.pdf

_____. **A cultura da linguagem na obra de Chico Buarque**. Acesso em: 27/09/2015. Disponível em: [http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu%2018_artigo%2010%20\(pp131%20a%20147\).pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu%2018_artigo%2010%20(pp131%20a%20147).pdf)

RODRIGUES, Rauer Ribeiro; MACHADO, Karina Torres. **Carnavalização e grotesco em dois contos de Luiz Vilela**. Acesso em 03/05/2015. Disponível em: <http://cielli2014.com.br/media/doc/f33a696ccebdaae2aa350d01257f02c1.pdf>

SACRAMENTO, Igor. **A carnavalização na teledramaturgia de Dias Gomes**: a presença do realismo grotesco na modernização da telenovela. Acesso em 06/05/2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1809-58442014000100008&script=sci_arttext

SANTOS, Éverton de Jesus. **Bebedeira e carnavalização: O cômico em Quincas Berro D'Água**. Gestão de Trabalhos para o Ensino de Linguagens e suas Tecnologias, São Cristóvão, v. 12, p. 86-95, 2012. Disponível em: <<http://led-ufs.net/gestra/II/11-Everton-de-Jesus-Santos.pdf>>. Acesso em: 21 mar. 2015.

SILVA, Bruno Santoro da. **A poesia da ironia e a política do riso: humores e rumores de Brecht e(m) Mia Couto**. Acesso em: 12/05/2015. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/SilvaBS.pdf>

SILVA, Erminia. **Histórias do aqui e agora: cabaré e teatralidade circense**. Repertório: teatro & dança. Salvador, ano 13, n. 15, 2010.2. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5213/3763>>. Acesso em: 17mai. 2015.

SILVA, Leonor Demétrio da. **O riso pícaro: entre a denúncia, a lição e a mera diversão**. Acesso em 01/05/2015. Disponível em: http://issuu.com/lucienelages/docs/a_palo_seco_n.6

SOERENSEN, Claudiana. **A profusão temática em Mikhail Bakhtin: dialogismo, polifonia e carnavalização**. Revista Travessias, Cascavel, v. 3, n. 1, 2009. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3299>>. Acesso em: 11 mar. 2015.

SOUZA, Irene Ferreira de. **Lendo filmes: A intersemiose literatura/cinema, e um "cult movie"**. Acesso em: 12/05/2015. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/anais_estudos_romanicos/issue/view/433

TEIXEIRA, César Mota. **Narração, dialogismo e carnavalização: uma leitura de A Hora da Estrela, de Clarice Lispector**. 2006. 269 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-05102007-145251/en.php>>. Acesso em: 03 mar. 2015.

WIEL, Franciscus Willem Antonius Maria Van de. **Trabalho e malandragem como repressão e transgressão nas canções da 'Ópera do malandro' de Chico Buarque**. 2003. 206 f. Tese (Doutorado em Ciências (Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/LinguaPortuguesa/FranciscusWiel.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2015.