

FRANCISCUS WILLEM ANTONIUS MARIA VAN DE WIEL

**TRABALHO E MALANDRAGEM
COMO REPRESSÃO E TRANSGRESSÃO
NAS CANÇÕES DA 'ÓPERA DO MALANDRO' DE CHICO BUARQUE**

[Tese de doutorado apresentada como exigência parcial para obtenção do título de DOUTOR EM CIÊNCIAS (Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) à Comissão Julgadora da PUC-SP]

ORIENTAÇÃO:

PROF^A D^{RA} MARIA CECÍLIA PÉREZ DE SOUZA-E-SILVA

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

SÃO PAULO
2003

COMISSÃO JULGADORA

São Paulo, ____ de _____ de 2003

Dedicatória

a

Anna

e

Antonius

meus pais

AGRADECIMENTOS A

PUC-SP, onde trabalho e estudo, pela possibilidade de concretização deste trabalho.

Professores do LAEL cujos ensinamentos e amizade me foram / são muito úteis.

Prof^a Dra. Maria Cecília Peres de Souza e Silva por ter-me orientado paciente e zelosamente.

Professoras Dras. Beth Brait, Anna Rachel Machado, Helena H. Nagamine Brandão, Maria Del Carmem Daher, Cibele Mara Dugaich, que, laboriosamente, emprestaram seus serviços durante o período de qualificação deste trabalho.

Cibele, interlocutora de muitos de meus trabalhos acadêmicos desde o mestrado.

Professores do Departamento de Letras da PUC-SP pela sua paciência e incentivo.

Amigas Marisa Kimie Morita, Márcia Mathias Pinto e Ângela, nossa chefe de Departamento, pelo estímulo.

Meus irmãos pela paciência e incentivo, principalmente Kathy e Álvaro.

Universidade de Mogi das Cruzes, onde trabalho, pelo estímulo e compreensão nos momentos difíceis.

Coordenadores / gestores do Curso que acompanharam minhas lamúrias e reclamações pessoais – Cleide, Mirian e Vera Lúcia.

Márcia de Azevedo Arouca, amiga e grande incentivadora minha, principalmente durante os momentos mais difíceis.

Elizabeth Éboli de Melo, amiga e colega que pacientemente leu meu trabalho da área complementar, fazendo oportunas observações.

Todos os atores da EE “Prof. José Carlos Prestes”, de Biritiba Mirim, que souberam respeitar minhas fraquezas nesses anos todos em que me dedico a este trabalho, em especial o pessoal da Secretaria – M. Lúcia, Cidinha, Jurandir, Zuleika, Célia, Sônia, Marlene, D. Ruth, Gabriela, Diola –, e, particularmente, os co-gestores M. Francisca, Denilson, Rose e Ezequias.

Aqueles que direta ou indiretamente têm a ver com o resultado deste trabalho – alunos, colegas, colaboradores, professores primários, secundários, do curso superior.

Deus.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar como as imagens construídas no discurso das canções da *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, sobre trabalho e malandragem, refratam e refletem o discurso fundador brasileiro. Esse discurso se opõe à concepção de que nossos primeiros habitantes, segundo os tomos de História do Brasil que lemos na escola tradicional, não teriam lastro cultural para conviver com o elemento branco europeu, e, conseqüentemente, trabalhar para ele. Os silvícolas brasileiros, e, posteriormente, os brasileiros em geral, na verdade, assumem uma postura passiva, silenciosa, ou ainda aquela de não trabalhar, fato que se apóia na rede tecida pelo discurso do colonizador de que são incompetentes e de que nada sabem sem a interferência do discurso dominante, o que, por sua vez, inconscientemente, segundo o nosso ponto de vista, constitui um discurso de resistência.

Metodologicamente, empreendemos no nosso trabalho um vaivém dialético entre a história das formações ideológica e discursiva de nosso povo e as canções que analisamos. Em vista disso, empreendemos um levantamento da situação de enunciação constituinte do discurso sobre o corpus que examinamos. Essa historicidade fundamenta o aparecimento de imagens que se perpetuam na práxis social e encontram-se nas canções da *Ópera*, de Chico, não mais em forma de clichês, mas modificadas discursivamente pelo viés da *ironia*, base da *carnevalização* de seu discurso.

Como suporte teórico, trabalhamos com as noções de *ironia*, *paratopia de personagem e de espaço*, *discurso fundador*, amarrados dentro da *cenografia* de Dominique Maingueneau. Os resultados colhidos, ou sejam, as imagens pesquisadas nas canções, refletem, sim, as imagens formadas no seio de nossa sociedade, nas suas mais variadas formas de expressão, porém modificadas, metamorfoseadas, invertidas pelos *mecanismos discursivos da carnevalização*, propostos por Bakhtin.

ABSTRACT

This study aims at verifying how the images built up in the discourse of the *Opera do Malandro*, by Chico Buarque, on labor and roguery, refract and reflect the original Brazilian founding discourse. This discourse is opposed to the concept, learnt in our elementary school, that our first inhabitants had no cultural background to cohabit with the white settlers, and, consequently, work for them. The Brazilian Indians, and later, the Brazilians in general, might have assumed a passive and silent attitude towards labor, which may be interpreted as incompetence, and that they are not able to do anything without the guidance and interference of the dominant discourse, which, according to our view point, constitutes a discourse of resistance, unconscious, though.

Our methodological procedure has included a dialectic coming back and forth between the ideological and discursive formation of the Brazilian people and the songs we meant to analyze. Therefore, we have made a general survey of the enunciation process component of the discourse of the corpus selected for this research. This historicity founds the uprising of images that endure quasi-indefinitely by means of social usage. These images may be found in the *Opera* songs, by Chico Buarque, not as clichés any longer but discursively modified by the composer's *irony*, fundamental principal of the *carnivalization* of his discourse.

In order to reach our goals we have worked with the concepts of *irony*, *isotope of characters and of space setting*, the *founding discourse*, woven in what Dominique Maingueneau states as *scenography*. The results obtained, i. e., the images collected in Buarque's songs do reflect the same images built up at the core of our society, in their most diverse forms of expressions; however, they have already undergone deep changes, have been modified by means of *discursive mechanisms of carnivalization*, the principle worked out by Bakhtin.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
0.1. O cerne do Problema	1
0.2. História Pessoal	2
0.3. O Grupo Atelier	4
0.4. Objetivos	5
0.5. Hipótese	6
0.6. O corpus	9
0.7. Pressuposições	14
0.8. Metodologia	15
0.9. Fundamentação teórica	20
1. CAPÍTULO I - Imagens que o Brasil constrói sobre trabalho e malandragem	22
1.1. O Trabalho	23
1.1.1. O dicionário	23
1.1.2. A evolução do conceito de trabalho – Algumas considerações	27
1.1.3. A História do Brasil e o Trabalho	37
1.1.3.1. A Carta de Caminha	37
1.1.3.2. Da Colônia à República	41
1.2. A Malandragem	53
1.2.1. O dicionário	53
1.2.2. Uma visão antropológica de nossa malandragem	55
1.2.3. A práxis social e a formação dos conseqüentes estereótipos	66
1.3. O vaivém dialético	67

1.4. A Literatura Nacional	68
2. CAPÍTULO II – Em direção ao mundo carnavalesco	73
2.1. A cenografia	74
2.1.1. A tripla interpelação	76
2.1.1.1. A cena englobante	77
2.1.1.2. A cena genérica	78
2.1.1.3. A cenografia	79
2.1.2. A situação de enunciação – A narração literária	80
2.2. O Ethos	88
2.2.1. A mitificação do bem e do mal	90
2.2.2. Em busca do conceito de ‘paratopia’	95
2.2.2.1. A Embreagem paratópica Da hierarquia dos sentidos à embreagem	95
2.2.2.1.1. Paratopia de personagem	96
2.2.2.1.2. O espaço paratópico	97
2.3. O dialogismo	98
2.4. A Polifonia	98
2.5. Heterogeneidade(s) Enunciativa(s)	99
2.6. A sátira menipéia	102
2.6.1. A ironia	103
2.6.2. A designação	105

3. CAPÍTULO III – Do dialogismo à carnavalização	109
3.1. Peculiaridades da sátira-menipéia	110
3.1.01. O elemento cômico	110
3.1.02. Liberdade de invenção	111
3.1.03. Criação de situações extraordinárias	113
3.1.04. O fantástico livre e o seu decorrente simbolismo	115
3.1.05. O cotidiano e os grandes problemas filosóficos	117
3.1.06. O universalismo filosófico	118
3.1.07. O fantástico experimental	119
3.1.08. Infração às regras do bom-tom	120
3.1.09. A representação de estados psíquicos anormais	120
3.1.10. Grandes oposições e jogos de oxímoros	121
3.1.11. A presença de elementos de utopia social	123
3.1.12. O uso abundante de gêneros intercalares	124
3.1.13. A pluritonalidade	125
3.1.14. A focalização no contraste entre problemas atuais e do passado	125
3.2. A carnavalização do discurso e o curso da carnavalização no Brasil	127

4. CAPÍTULO IV – Embreagem e paratopia na ‘Ópera’	132
4.1. Contextualização do Corpus	132
4.2. O espaço paratópico	134
4.3. As personagens paratópicas	135
4.3.1. As personagens masculinas	136
4.3.1.1. O malandro romântico	136
4.3.1.2. O malandro nas raias da contravenção	137
4.3.1.3. O malandro socialmente marcado	141
4.3.1.4. Os perfis que se sobrepõem	145
4.3.2. As personagens femininas	148
4.3.2.1. A esposa cordata	148
4.3.2.2. A mulher na relação amorosa atravessada pelo ideário	150
4.3.2.3. A mulher racional	152
4.3.2.4. A mulher/criança como imagem de(a) mulher/mãe	154
4.3.2.5. A mulher companheira do malandro – A mímesis	156
4.3.2.6. A paratopia da mulher profissionalizada	158
4.3.3. A personagem redentora	163
CONCLUSÕES	169
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	185
ANEXOS	190

Comment promettre comme s'il y
avait encore en moi quelque chose
encore qui m'appartint?
(C Claudel, *Le soulier de satin*)

INTRODUÇÃO

0.1. O cerne do Problema

Embora sejamos frutos de uma sociedade mergulhada em valores perpassados por uma visão maniqueísta cindida entre o 'bem' e o 'mal', fato reiterado por toda uma fruição de obras infanto-juvenis, vamos, aos poucos, nos apercebendo que a vida não é tão simples assim como os contos populares poderiam fazer crer.

O 'bem' e o 'mal' se amalgamam dentro de nossas 'almas', evidenciando a nossa formação como seres heterogêneos. O diálogo interior, e até mesmo o embate entre aquilo que eu 'quero' fazer e aquilo que eu 'devo ou não' fazer é o exemplo mais concreto da existência do 'outro' dentro de nós mesmos (o 'ego' e o 'alter-ego'), supervisionados por um 'superego' policalesco. Constituem os sujeitos clivados¹ já que o bem e o mal se configuram e se intercambiam entre o 'eu' e 'o outro do eu', travam lutas ferozes, constroem linguagens (verbais e não-verbais), e, finalmente, elaboram seus discursos por meio dos quais perpassam vozes das mais diversas naturezas, fato assegurado pelo 'dialogismo'.²

Esse embate entre o 'bem' e o 'mal' e a nossa constituição heterogênea – somos universos habitados pelo bem e pelo mal – acabaram marcando toda a nossa vida acadêmica; daí, o nosso interesse maior pela Literatura, ou, ao menos, pelo corpus literário, principalmente quando essa problemática (luta do bem contra o mal) perpassa discursivamente pela obra. É o caso, por exemplo, da grande maior parte das tragédias shakespearianas – Hamlet, Othelo, Macbeth.

¹ A existência do ego e do alter-ego segundo Freud (s/d, 1975) em releitura feita por Lacan (1966).

² Princípio constitutivo da linguagem que Bakhtin (1929.a/1997) desenvolve em *Problemas da poética de Dostoievski*.

0.2. História Pessoal

Isto posto, fica mais fácil entender como, no plano pessoal, fomos nos interessar, por exemplo pelo herói dos quadrinhos – Flash Gordon. Durante muito tempo pesquisamos a respeito de visões ideológicas que perpassam no discurso dos quadrinhos desse herói.³

Os anos loucos, a era do jazz, os anos frívolos decadentes, felizes e dourados da década de 20, do século passado, foram apenas alguns adjetivos encontrados para descrever uma época entre o último tiro de canhão disparado na Primeira Guerra Mundial e o colapso da Wall Street em 1929. Depois de tanto horror e destruição, o mundo queria esquecer.

Flash Gordon, assim, já vivia no espaço do inconsciente coletivo. O herói assume a fala do imaginário. Flash Gordon é o porta-voz ideológico de tudo aquilo a que o americano aspira, lembrando seus valores, resgatando-os e garantindo a sua perpetuação. É o mito do eterno retorno aos valores herdados de seus ancestrais. A máscara muda a aparência, mas o herói é o mesmo. É aquele que garante ao ‘povo escolhido’ os seus direitos inalienáveis na terra de todas as possibilidades cujo acesso é legitimado aos descendentes da Doutrina Monroe.⁴

Assim, o herói, representante-símbolo da nossa raça (humana, e sobretudo branca, ariana) despe-se de todas as vicissitudes humanas, abandona o plano terreno, parte para o espaço sideral, em nossa mente localizado em plano superior, e, em atitude heróica, impede que o mal, representado pelo imperador Ming⁵, que, de alguma forma, ameaça o equilíbrio universal, chegue ao nosso planeta. E, a história, novamente, ilumina a questão.

O povo norte-americano, mergulhado na depressão econômica do início do

³ Alex Raymond é o autor e criador das histórias de Flash Gordon, cuja série - Flash Gordon no Planeta Mongo - serviram de corpus para nossa dissertação de mestrado, concluída em 1993, sob o título - *Uma leitura dialógica da ideologia que perpassa os quadrinhos do discurso de Flash Gordon*.

⁴ O Presidente norte-americano James Monroe reafirmava a disposição dos Estados Unidos de evitar qualquer envolvimento nos conflitos europeus no início do século XIX. Por outro lado, estabelecia sua oposição a qualquer tentativa de recolonizar os países da América Latina tornados independentes, sintetizando a posição norte-americana na frase: “A América para os americanos”.

⁵ Ming, imperador implacável, carrasco do Planeta Mongo, não desenvolveu a própria humanidade. Ele é o arquétipo do ‘mal’. De características completamente estereotipadas na

século passado, cria condições favoráveis, por meio de seu imaginário, que lá já está a solicitar o resgate de suas crenças na importância do 'povo escolhido por Deus', legitimado pela Doutrina Monroe⁶ e pelo Destino Manifesto⁷, para instaurar a chave (o herói), o Moisés que lhes mostrará o caminho para frente (o futuro) e para o alto (abstração de um concreto terreno que não lhes é favorável, naquele momento). Flash Gordon encaixa-se exatamente nesse 'vão' que se formara no imaginário, preenchendo-o plenamente.

Ao dar continuidade aos nossos trabalhos de pesquisa, deparamo-nos com o conceito de 'malandragem' e a 'figura do malandro' e, por analogia, colocamos tal binômio no 'vão' que se forma entre o pensar dicotômico-maniqueísta do 'bem' e do 'mal'. Ora, no imaginário, a figura do malandro vive no limiar desses dois princípios pressupostamente antitéticos e, por vezes, paradoxais. De uma feita, o malandro se aproxima de uma imagem mais romântica da qual perpassam características genericamente atribuídas e conectadas ao 'bem'; de outras, desliza suas ações para o campo da contravenção, maculando sua imagem por meio de características pré-rotuladas e vinculadas ao 'mal'.

Encontrávamos, assim, um outro tipo de 'herói'. Um que relativizava o 'bem' e o 'mal'; que os juntava. Um 'eu' que convive com o 'outro do eu', sem que com isso invalide esse ser clivado por meio de paradoxos advindos de paradigmas estreitos, antagônicos, calcados numa sociedade de valores maniqueístas.

No final dos anos 90, do século passado, iniciamos nossos estudos de pós-graduação no Programa de Lingüística Aplicada e Estudos da Linguagem (LAEL) da PUC-SP. Logo começamos a fazer parte do grupo que se dedica à Análise de Discurso (de Linha Francesa), coordenada pela professora Dra. Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. Na época, essa equipe que se intitula 'Grupo Atelier' atendia uma demanda cujo cerne era a análise de um jornal interno de uma

figura do oriental, constituiu-se em lídimo representante-símbolo do 'perigo amarelo'.
⁶ Política enunciada pelo Presidente James Monroe dos Estados Unidos da América do Norte em sua mensagem no Congresso em 2 de dezembro de 1823, cujas raízes se plantavam no princípio geral que a Europa e os Estados Unidos formavam duas esferas separadas e distintas de atividade política.
⁷ Os americanos começaram a se expandir para oeste desde o período colonial. Essa expansão, um dos traços mais importantes da história dos Estados Unidos durante o século XIX, foi denominada *Destino Manifesto* e culminou com a chegada ao litoral do Pacífico.

empresa de autopeças.

0.3. Grupo Atelier

Este grupo⁸ é formado por pesquisadores⁹, docentes e discentes – doutorandos e mestrandos dos programas de pós-graduação em Lingüística Aplicada e Estudos da Linguagem – LAEL –, da PUC-SP e do programa de pós-graduação em Letras (Lingüística) da UERJ, interessados pela relação linguagem / trabalho, enfocada sob dois eixos: a) o estudo dos discursos produzidos por diferentes interlocutores nos quais o tema trabalho é relevante; e b) a análise das práticas de linguagem em situação de trabalho *stricto sensu*.¹⁰

Enumero algumas das pesquisas realizadas pelo grupo: os discursos em circulação na empresa (Souza-e-Silva et al., 1998), no mundo da política (Daher, 2000), na voz da imprensa (Sant'Anna, 2000; Marine, 2002), em representações sindicais (Anjos, 2002), o discurso da lei na Educação (Arouca, 2002); em situação de trabalho *stricto sensu*: na área do telemarketing (Algodoal, 2002), da delegacia da mulher (Melo, 2001), das líderes trabalhistas (di Fanti, 2002), do universo hospitalar (França, 2002; Vieira, 2002), da escola de deficientes auditivos (Harrison, 2002).

A nossa ligação ao Grupo Atelier fez com que acoplássemos aos nossos interesses os conceitos de trabalho, nascendo, assim, o objetivo geral desta pesquisa.

0.4. Objetivos

Verificar como as imagens construídas no discurso das canções da 'Ópera do Malandro', de Chico Buarque, sobre trabalho e malandragem, refratam e

⁸ O grupo Atelier está sob a coordenação e subcoordenação, respectivamente, dos Professores Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva (LAEL-PUCSP) e Décio Rocha (UERJ).

⁹ Entre os pesquisadores, participam, do Programa de Pós-Graduação em Letras (Lingüística) da UERJ, as professoras M. Del Carmen Daher e Vera Lúcia Sant'Anna e, do LAEL-PUCSP, as professoras Beth Brait e Anna Rachel Machado, esta última ligada ao grupo do professor Jean-Paul Bronkart, da Universidade de Genebra. Em trabalho recente, a professora faz reflexão sobre a crise de identidade do professor inserido numa situação de trabalho na qual ocorrem interações das mais diversas ordens (Machado, 2002).

¹⁰ Há ainda um terceiro eixo que contempla o estudo dos discursos que remetem à atividade de

refletem o discurso fundador brasileiro.

Para que pudéssemos verificar como a refração e o reflexo do discurso fundador se atualizam no discurso das canções, dois objetivos operatórios teriam que ser traçados, quer sejam –

- o detectar os momentos de embate, de conflito, de resistência que o discurso das canções de Chico Buarque estabelece com a memória discursiva em que o brasileiro, ilusoriamente, se constrói como um ser que homogeneamente se inscreve no discurso dominante (do colonizador português); e
- o remeter e estabelecer vínculos entre o modo como o brasileiro é falado na nossa 'memória discursiva', como ele se inscreve nesse imaginário e como isso perpassa na obra em si.

Assim, acreditamos ser de suma importância o objetivo específico que emerge em nossa pesquisa, ou seja, observar como os elementos lingüísticos da 'Ópera do Malandro', por intermédio da materialidade histórica que nela se reflete, constituem mecanismos discursivos que perpetuam as relações de dominação instauradas pelo discurso fundador. Em outras palavras, as relações de poder continuam as mesmas, i. e., sem um discurso dominante, o trabalhador brasileiro pouco tem a desenvolver a partir de si mesmo.

Na verdade, as circunstâncias da enunciação favorecem o emergir dessa resistência. Na relação do colonizador português com o elemento indígena, já temos instauradas algumas relações que sustentarão a nossa tese.

Embora o discurso histórico sustente que as diferenças culturais tenham feito o elemento indígena não se submeter ao trabalho que o colonizador português lhe queria impor, pode-se enxergar essa questão por meio de outra visão que sustentaremos neste trabalho.

0.5. Hipótese

O silvícola brasileiro, nosso primeiro habitante, depois o trabalhador

linguagem em diferentes contextos.

brasileiro em geral, servem-se, no plano inconsciente, do próprio discurso dominante que postula a teoria de que o indígena não tem lastro cultural para conviver com o elemento branco europeu, para dar a sua resposta negativa ao trabalho imposto pelo colonizador. Temos aí, discursivamente, – para que é que eu vou trabalhar? eu não sou nada, nada sei... – o que constitui um discurso de resistência, evidentemente. Veste-se a carapuça do elemento dominador, carapuça que serve, posteriormente, para sua defesa, rebeldia, ainda que inconsciente.

Essa rebeldia, por outro lado, por meio do olhar dominador, pode ser entendida como sendo uma rebeldia manifestada malandramente. E, se não pode se insurgir diretamente, pois apanha, é submetido ao discurso doutrinário dos jesuítas. Frise-se que se a rebeldia do sujeito brasileiro é inconsciente, a malandragem lhe é imputada pelo discurso dominante também é inconsciente, já que entra no jogo discursivo da dominação.

Assim, o seu silêncio diante do discurso dominante, seja como escravo, num primeiro momento, seja como empregado em momentos posteriores, já significa resistência per se, na medida em que faz o jogo discursivo do dominador, mas não se submete a ele, ou seja, toma para si o rótulo, mas não se deixa escravizar.

O discurso enunciado pelos portugueses de que a nossa terra teria sido descoberta por acaso¹¹ favorecia e ocultava as verdadeiras intenções dos portugueses, ou seja, de exploração no sentido pleno, o de usar a nossa terra como caminho para o transporte de especiarias vindas das Índias e de explorar o que ela tivesse a oferecer.

Ao mesmo tempo, esse mesmo acaso favorece o aparecimento de um brasileiro passivo, aquele que trabalha de acordo com os critérios estabelecidos pelo patrão. E, evidentemente, quando isso não ocorre, é chamado de preguiçoso, indolente, que não tem preparo para trabalhar, fato evidenciado pelo discurso do colonizador que, pela sua presença, marca o discurso, ou seja, aquele em que se tem o colonizador que veio ao Brasil e, por conta disso, graças

¹¹ A intencionalidade ou o acaso é uma das questões mais polêmicas entre os historiadores

a Deus, o silvícola existe, tem acesso ao trabalho! Afinal de contas, sem a presença do descobridor, os primeiros habitantes do Brasil / de Pindorama não existiriam, não seriam absolutamente nada.

Essa questão é constitutiva do discurso fundador do colonizador. É como se fosse um rótulo que define o sujeito – indolente, incompetente, preguiçoso –, neste lugar. Esse discurso fundador opõe-se, diagonalmente, daquele discurso do colonizador que vai à terra descoberta para trabalhá-la, gerar frutos, gerar trabalho, como direito adquirido. É o princípio que fundamenta a formação do povo americano – a terra prometida ao povo escolhido. É a seleção que estabelece que, ao trabalhar, o sujeito que se inscreve nessa formação discursiva, cresce e se faz como cidadão – o ‘self-made man’, em cuja base se tem um – Eu hei de vencer. Eu sou plenamente capaz.

O brasileiro, ao contrário, se inscreve noutra formação discursiva. É passivo. Não é participativo. É mero expectador. É a voz da autoridade, que sustenta o poder, que decide por ele. Não tem poder de decisão. Isso garante a sustentação do poder já que o brasileiro não se sente representado.

Isso tudo está na base de nossa formação. Em outras palavras, ele não se inscreve na história do país como sujeito cidadão, que tem os seus direitos assegurados e cumpre seus deveres à risca. É essa enfim, a nossa hipótese, ou seja, a de um brasileiro que pensa e por isso mesmo passa a saber que não é nada sem a voz condutora do sujeito dominador.

Talvez a ‘Carta de Caminha’, documento tomado como primeiro registro de posse e certificado de batismo das terras ‘brasileiras’, descobertas pelos portugueses, seja o discurso fundador¹² das imagens paradisíacas brasileiras. É importante observar que ao se mencionar imagens paradisíacas, estamos falando do Éden bíblico (que por sua vez alimenta o ‘imaginário’ por meio do qual se

quanto à descoberta do Brasil.

¹² Para Maingueneau (1987/1993), o discurso deve ser visto como o processo de produção de sentidos provenientes do confronto de forças analisáveis segundo coordenadas históricas de tempo, espaço e posições de poder. Essas coordenadas, enquanto componentes de um quadro de enunciação, constituem a dêixis fundadora, o cenário no qual se define o caráter polêmico do discurso.

veicula a idéia de que num espaço em que a terra tudo dá, não é preciso se esforçar, trabalhar)¹³, conceito que também deve circular por outras veredas do mundo, mas que, seguramente, fazem parte da formação discursiva¹⁴ e da formação ideológica¹⁵ dos Estados Unidos da América, para onde os primeiros pioneiros, protestantes, brancos, se dirigiram para tomar posse da 'terra prometida'. As canções de exílio (Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu e muitos outros), O Guarani, de Alencar, o Hino Nacional, as inúmeras 'aquarelas do brasil', que, indubitavelmente, asseveram que nossa mata 'é mais verde', nosso país é maior', nosso céu é 'mais azul e mais estrelado', nossos pássaros cantam 'mais maviosamente', formam um grande intertexto¹⁶ com a 'Carta de Caminha'. Portanto, aos poucos, se imprime, discursivamente, que nesse 'pa-ra-í-so' 'não é necessário trabalhar, porque nele tudo dá'. Nasce, assim, nossos 'jeca-tatus', nossos 'macunaímas', nossos 'chico-bentos'.

E, paralelamente, em nossos caracteres, pasteurizados pela mídia circundante, em meio a rumbas, bananas, cubas, charutos, rum, maracas, e outros que-tais, nascem, em Hollywood, para nosso rigozijo ou não, nossas 'chiquitas bacanas', nossas 'carmem-mirandas' e nossos 'zé-cariocas', impregnados, por certo, de muitos estigmas e estereótipos, mas que, seguramente, favorecem a perpetuação desses elementos todos.

0.6. O corpus

O reflexo que se tem desse discurso fundador se estende a todas as

¹³ Advém daí a idéia de que do trabalho como 'tripalium', ou seja, ao serem expulsos do Jardim do Éden, Adão e Eva tiveram que começar a trabalhar como castigo da 'ira do Senhor'.

¹⁴ Conceito inicialmente desenvolvido por Foucault (1969/1972). Na AD, o conceito aparece revisto por Pêcheux (1975/1988), que, ao conceito, introduz o termo - pré-construído. Naquilo que Maingueneau (1984) chama de 'Escola Francesa', este autor afirma que o 'discurso' é uma dispersão de textos cuja maneira de se inscrever, historicamente, acaba por definir um espaço de regularidades enunciativas que chama de 'formação discursiva'.

¹⁵ Por outro lado, fala-se de formação ideológica para caracterizar um elemento suscetível de intervir como uma força de confronto com outras forças na conjuntura ideológica característica de uma formação social em determinado momento. Desse modo, para Pêcheux e Fuchs (1975), cada formação ideológica constitui um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem individuais nem universais, mas se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classes em conflito uma com as outras. É nesse sentido que os autores relacionam ideologia a discurso.

¹⁶ O intertexto se forma graças ao princípio da intertextualidade que nos permite trazer para o texto que examinamos outros textos por correlações [o plano do significante (e ou +) o plano do significado] por meio de operações baseadas em comparações, contrastes, analogias.

atividades humanas, necessariamente. Diante do que já expusemos quanto aos nossos interesses pessoais e ao grupo ao qual pertencemos, estabelecemos, nesta pesquisa, trabalharmos com as noções de trabalho e malandragem¹⁷, afetadas por todo um discurso que as funda (fundante), que perpassam o discurso das canções populares brasileiras.

Trabalhar com exemplares do cancionário popular brasileiro (doravante CPB) sempre foi algo que me chamou a atenção. E várias indagações me intrigavam – Como é que essas questões amarradas ao nosso discurso fundador se manifestavam no cenário da música popular brasileira? A música estaria a serviço desse discurso fundador do colonizador, perpetuando as imagens que se faz sobre trabalho e malandragem? Isso instauraria um vaivém dialético em que o discurso fundador, ao ser refletido e refratado nas canções, instauraria efeitos de sentido no discurso do colonizador, ao mesmo tempo, que por definição, imobiliza o sujeito brasileiro.

De qualquer maneira era preciso delimitar o corpus das canções da música popular brasileira¹⁸ para que a pesquisa fosse exequível. Historicamente, a música brasileira se amarra com essas questões. Trabalhar com Noel Rosa e Ismael Silva parecia-nos extremamente estimulante já que a obra desses dois compositores é perpassada pela figura do ‘malandro’. No entanto, havia o enorme perigo de que a pesquisa fosse ‘morrer’ num ponto histórico do passado. Chico Buarque de Holanda, que durante muito tempo recebeu a perífrase de “sucessor de Noel”, pareceu-nos a melhor opção. Ademais, além de, sabidamente, sua obra lidar com os conceitos de trabalho e malandragem, Chico, como é alcunhado, carinhosamente por todo o mercado, é tido como um dos grandes baluartes da resistência ao ‘regime militar’.¹⁹ Assim, faltava-me, ainda, selecionar as canções com as quais trabalharia para a execução desta pesquisa.

Da primeira leitura que realizamos das canções do Chico, observamos que

¹⁷ A manutenção da principal característica desse sujeito brasileiro, o Malandro, é também uma forma de significar a sua resistência ao discurso dominante. Já que ‘não trabalha’, é vagabundo, no seu silêncio. Na sua forma de se vestir e de agir se encontram a resposta ao poder dominante.

¹⁸ A respeito do gênero canção, leia-se o artigo de Barros (2002) “As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária”.

¹⁹ De acordo com Werneck (1989/1997), Chico se viu transformado num símbolo da resistência à ditadura. “Um Errol Flynn brasileiro, do qual esperamos que se transforme numa espécie de paladino da democracia”, disse certa vez Gláuber Rocha.

conceitos de 'trabalho' e 'mandragem' estão amalgamados em toda a sua obra, até mesmo as canções lírico-amorosas lidam com essas questões. O machismo-malandro, o amor-egoísta, o amor-bandido, o amor atravessado pela prostituição de um dos parceiros, o problema do amor vendido (a prostituição em si) são temas que circulam na obra do compositor. Novamente, o conflito de forças entre dominado e dominador podem ser facilmente lido em toda a sua obra.

Assim, esse primeiro critério que estabelece a relação entre mandragem e canção se tornou inócuo, já que se estende por quase a obra toda do autor. O critério que escolhemos para a constituição do corpus acabou sendo o do título da obra, que nos remeteu, de imediato, para a 'Ópera do Malandro'.

Muitos compositores tiveram problemas seriíssimos com a censura da época da dita 'ditadura militar', de tristes recordações e que de maneira bastante acentuada marcaram a nossa juventude.

As canções da 'Ópera do Malandro', datada de 1977/78, favorecidas pelo próprio título e pelo fato de terem sido compostas no auge da repressão militar, o início da década (o Presidente Médici), em meados (Presidente Geisel) e no final (Presidente Figueiredo), sem dúvida, constituíam-se numa boa escolha.²⁰

Na realidade, qualquer canção da 'Ópera do Malandro' constitui não apenas o *corpus* deste trabalho, como também o ponto de partida de nossa análise. Não podemos esquecer, no entanto, que a obra dialoga e se completa com outras cantigas do próprio autor ou de outras cantigas de outros autores da CPB. Por outro lado, a materialidade histórica levantada permite o estabelecimento de um "interdiscurso" com a obra de autores da Era Vargas, como é o caso da obra de Noel Rosa. A 'Ópera do Malandro' tem como pano de fundo o Brasil da época de Getúlio Vargas. Devemos-nos lembrar, que Getúlio,

²⁰ Humberto Werneck (1989/1997), em seu *Chico Buarque - Letra e Música 1*, comenta que na década de 1970 era imprevisível o que aconteceria a uma canção enviada à Polícia Federal - e todas, evidentemente, tinham que passar por lá. Quase sempre era necessário argumentar e negociar com os censores. No caso de Chico, isso era feito por meio dos advogados da gravadora, já que ele, por princípio, se recusava a dialogar com a Censura. Às vezes provocava a Censura, fazendo-lhe, por exemplo, irônicos elogios, que se via então forçada a proibir também os comentários a favor. Em lugar de *Cálice*, que Chico escrevera em parceria com Gilberto Gil, vetadíssima, por sinal, escrevia *Pai* na relação de músicas que obrigatoriamente era apresentada à Polícia Federal antes dos shows, havia sempre a chance de o funcionário bobear, e em alguns casos isso acontecia. Nem sempre, porém, os problemas eram apenas com a Censura, como ficou demonstrado no caso de *Cálice*.

num ato considerado completamente despótico, assinava decreto que rezava importante proibição. Na década de 30, os sambistas brasileiros amavam a figura mítica e romântica do malandro e a utilizavam em suas canções. O Rio era a capital federal e a cidade mais importante, e ditava a moda para o país; e o malandro pontificava, para as pessoas de baixa-renda, principalmente, como a arte de viver “comodamente”.

Da mesma forma que a ‘Ópera do Malandro’ remete às canções de Ismael Silva e Noel Rosa (principalmente por a peça se passar na época de Getúlio), o compositor Chico (muito vetado pela censura) também remete de imediato aos compositores da época de Getúlio. Veiculava-se que os termos ‘malandro’ e ‘malandragem’ irritavam ao presidente da época e, segundo Sérgio Cabral (1996), o primeiro veto ocorreu no dia 10 de outubro de 1933, quando ficou decidido que as emissoras de rádio não poderiam executar o samba ‘Lenço no pescoço’, de Wilson Batista, gravado por Sílvio Caldas, cuja letra dizia o seguinte –

Meu chapéu de lado,
Tamanco arrastando,
Lenço no pescoço,
Navalha no bolso,
Eu passo gingando.
Provoco e desafio,
Eu tenho orgulho
De ser **vadio**.

Sei que eles falam
Deste meu proceder.
Eu vejo quem trabalha
Andar no miserê.
Eu sou **vadio**
Porque tive inclinação.
Eu me lembro, era criança,
Tirava samba-canção.

A canção, por sinal atualíssima de acordo com algumas das idéias que se fazem sobre ‘malandragem’ que estão em circulação na sociedade e que fazem parte do nosso ‘imaginário’, é uma verdadeira pintura do malandro com a

designação²¹ de 'vadio', ligada à figura do compositor que desde criança já compunha seu samba-canção.

Quinze dias depois, ainda de acordo com Cabral (1996), a comissão de censura da Confederação Brasileira de Radiodifusão determinava, a todas as estações de rádio filiadas, que não tocassem mais o samba *No Morro de São Carlos*, de Hervê Cordovil e Orestes Barbosa, gravado por Moreira da Silva. Noel Rosa, provavelmente influenciado por Orestes Barbosa, o letrista do samba, resolveu responder a Wilson Batista com outro samba, gerando o que seria uma famosa polêmica entre os dois compositores. A resposta de Noel, 'Rapaz Folgado' (outra designação para malandro), permaneceu conhecida apenas pelos ouvintes do 'Programa Casé', em que o autor a apresentava. Seria gravada apenas cinco anos mais tarde por Araci de Almeida. A letra do samba, na verdade, parecia desmentir tudo aquilo que Noel Rosa tinha escrito sobre a figura do malandro –

Deixa de arrastar o seu tamanco,
Pois tamanco nunca foi sandália.
E tira do pescoço o lenço branco,
Compra sapato e gravata,
Joga fora essa navalha
Que te atrapalha.
Com chapéu de lado deste rata,
Da polícia quero que te escapes
Fazendo um samba-canção.
Já te dei papel e lápis,
Arranja um amor e um violão.

Malandro é palavra derrotista
Que só serve pra tirar
Todo o valor do sambista.
Proponho ao povo civilizado
Não te chamarem de **malandro**
E sim de **rapaz folgado**.

²¹ Designação é a estratégia de se utilizar um determinado conceito por meio de um sinônimo. Já que o termo 'malandro' ou 'malandragem' estavam proibidos, os compositores lançaram mão de conservar o conceito usando do subterfúgio da designação, ou seja, outro termo que pudesse significar a mesma coisa.

Noel, que, até a época, nunca escondera sua simpatia pela figura do 'malandro', certamente ironizava toda a questão quando, ao desprezar o termo 'malandro', designa-o de 'rapaz folgado'.

Certamente, esta pesquisa não preencherá apenas interesses pessoais, como contribuirá, também, de alguma forma, com a comunidade acadêmica, já que o trabalho terá como passos intermediários para a consecução de seu objetivo geral levantar conceitos de malandragem e trabalho constituídos no âmbito de obras de referência – dicionários; na área da sociologia e antropologia; na coleta, embora rarefeita, do imaginário; na própria historicidade material dos termos; em algumas obras literárias em cujo cerne estão envolvidos esses conceitos; antes de, finalmente, investigar essas formações discursivas no corpus a ser analisado.

0.7. Pressuposições

São pressupostos nossos imagens que foram se estabelecendo advindas do discurso fundador de nossa brasilidade, algumas imagens que fazemos sobre trabalho, quais sejam: *o trabalho é um fardo* (o preconceito em relação ao trabalho mais pesado); *é coisa para gente simples* (típico de 'classes sociais menos favorecidas'); *é feio trabalhar* (já que se aplica apenas às classes sociais 'inferiores'; não fica bem para as classes mais favorecidas); *maneira de vencer na vida* (o trabalho não é bom, mas é o fardo que se tem de carregar para derrotar a vida sofrida); *o trabalho dignifica o homem* (ideologia capitalista-burguesa – dignifica o trabalhador e enriquece o patrão); *o melhor trabalho é um cargo público, procura-se emprego e não trabalho propriamente dito* (cabide de empregos – sinecura); *vamos para o jogo, que o trabalho é um roubo* (o lazer é sempre muito melhor que o trabalho); *eu quero é sossego; eu quero sombra e água fresca* (o humor brasileiro); *o puxa-saquismo* (maneira de vencer na vida apoiada em cordialidade²² de cultura lusitana, segundo Sérgio Buarque de

²² Sérgio Buarque de Hollanda (1936/1973) desenvolve o princípio do 'homem cordial' ou da 'cordialidade' como um dos traços que caracterizam o brasileiro. Essa característica advém, segundo o autor, do tipo de nossa colonização. O homem que trabalha (de início, como escravo, paternalizado, depois, como empregado, muitas vezes semi-escravizado) é grato ao seu patrão que o emprega como se estivesse fazendo um grande favor a ele. Daí, o empregado desenvolver essa 'cordialidade' exagerada, confundida com 'puxa-saquismo'.

Hollanda) –, ou sejam, discursos que circulam pela sociedade e que constituem o nosso imaginário.

É nesse sentido, ademais, que se pode dizer que todo juízo de valor acaba sendo conformado pelas formações ideológicas a que o sujeito está submetido. É a maneira pela qual se lerá o mundo: a ideologia o interpela em sujeito de seu próprio discurso. Mitos e arquétipos, que para Freud (s/d/1975) fazem parte dos resíduos arcaicos do indivíduo, acabam, destarte, desviando para estereótipos, conduzidos que são por corredores isotópicos, ou sejam, os óculos através dos quais se enxergam os objetos que compõem a nossa práxis social.

É sob essa ótica que poderemos averiguar ‘se’ e ‘como’ a CPB refrata, transforma e reflete essas imagens. Para tanto, ter-se-ia um material incomensurável de pesquisa. A prosa, por meio de obras literárias, pelo menos para aquilo que conhecemos de nosso acervo, parece-nos um enorme oceano, bastante disperso e atravessado por / em diversas personagens.

Para Buarque de Hollanda (1936)²³, essas mesmas imagens em estado embrionário, ainda, foram responsáveis, em parte, pelo nosso tipo de colonização, ou seja, a exploração da terra. Novamente, causa e efeito se confundem. Toda nossa imigração vem marcada por esse traço – explorar para enriquecer. A divisão da terra em grandes latifúndios enfatiza todo o processo histórico – paternalismo, coronelismo. Quebrada parte dessa estrutura, quebrado o paternalismo em vários setores da economia brasileira, abre-se um vão onde se inscrevem aqueles que têm ‘jogo-de-cintura’, que conseguem, de um jeito ou de outro, ‘tirar a sua casquinha’. É a famosa ‘ginga’, um jogo-de-cintura, uma maleabilidade, própria e tão propalada da ‘malandragem brasileira’, ou do ‘jeitinho brasileiro’, necessários para a sobrevivência dos menos favorecidos e que não afeitos ao trabalho bruto e pesado, ou preparados para serviços que demandam experiência e preparo específico passam a viver de pequenos ‘biscates’, agradando a ricos e poderosos. Isso tudo pode estar ligado à idéia do homem cordial até chegar, por vezes, às vias da contravenção.

²³ Nesse ano, Sérgio Buarque de Hollanda escreve seu *Raízes do Brasil*, cuja observação central é que a formação histórica brasileira, no processo de colonização lusitana, contra-reformista, criou uma estrutura social em que um ingrediente civilizatório fundamental em outros países não

0.8. Metodologia

A malandragem se constitui como elemento organizador deste trabalho de pesquisa. É o desejo inconsciente de transgredir (do índio, inicialmente, do negro, de seus descendentes, do imigrante que vinha ao Brasil para se estabelecer). Esse mecanismo discursivo de transgressão acabou se inscrevendo numa relação de dominador X dominado pelo fato de os escravos trabalharem nas terras do patrão, terem abrigo (casa e comida) na / da terra do patrão; mais tarde, pela mesma relação que os imigrantes tiveram com a terra e seus proprietários, por consumirem os produtos (por meio da vendinha / armazém do patrão), de seus descendentes, enfim, do brasileiro.

A brasilidade, nacionalidade que começa a emergir a partir dos meados do século XIX e que quer se libertar, (in)conscientemente, dos grilhões que inscrevem o brasileiro no discurso dominante, também se manifesta primordialmente por apresentar um discurso transgressor, conflituoso, rebelde, insurgindo-se contra o domínio do discurso do colonizador.

Assim, empreendemos no nosso trabalho um vaivém dialético entre a história da formação de nosso povo e os vários discursos nos quais o brasileiro se inscreve.

Primordial, para a nossa análise, é a noção de discurso fundador, trabalhado por Orlandi, via Pêcheux, tanto como uma resposta discursiva concreta como pelo silêncio por parte do colonizado que não obedece às ordens que lhe fazem. Afinal, é o colonizador que lhe impõe a idéia que não pode fazer o que lhe mandam fazer já que não sabe executá-lo, daí o seu silêncio, a sua resposta negativa inconsciente, vista como resistência ao trabalho.

Assim sendo, fazemos um levantamento da situação de enunciação constituinte do discurso sobre os textos que nos propomos a analisar – as canções da 'Ópera do Malandro', além dos mecanismos discursivos que fundam o modo de ser brasileiro, com a finalidade de constatar como o colonizado se inscreve nele.

teve o mesmo teor: "a ideologia do liberalismo".

Nessa busca, chega-se à Carta de Caminha (discurso fundador) e aos outros discursos que remetem sucessivamente a esse discurso. Numa leitura, bastante equivocada, distorcem-se os sentidos do texto, e criam-se, no imaginário, que neste reino abençoado por Deus e já que Este é brasileiro, esta terra é a melhor, maior, nossos bosques são mais verdes, aqui o sabiá canta tão bem como em nenhum outro lugar e nela tudo dá, basta jogar a semente ao vento.

O discurso fundante de que o brasileiro é preguiçoso, indolente, vagabundo também constrói o imaginário. A baixa auto-estima do brasileiro é patente nacional e o dominante é sempre o outro.

Metodologicamente, então, o trabalho se verte em direção ao seguinte percurso: a) verificar se as imagens veiculadas sobre trabalho e malandragem em alguns dicionários brasileiros de língua portuguesa manifestam direta ou indiretamente o discurso fundador que explicitamos em nosso objetivo; b) como algumas obras literárias trabalham com as imagens que se faz sobre esse ser brasileiro indolente, preguiçoso, malandro; c) se essa mesma formação discursiva é detectável no discurso da História do Brasil; d) verificar em algumas obras de cunho sociológico e / ou antropológico os reflexos desse mesmo discurso fundador; e, finalmente, e) pegar em mãos as canções da Ópera do Malandro, de Chico Buarque, tendo em mente o nosso objetivo central.

Assim, para investigar as imagens que o brasileiro faz sobre o trabalho, “as entradas” serão múltiplas, quer sejam, - a) o verbete “trabalho” em dicionários brasileiros de língua portuguesa em suas várias acepções; b) a evolução desse conceito através dos tempos; c) a ‘historicidade’ do ‘trabalho’ do Brasil-Colônia aos nossos dias. Por outro lado, levantamos, também, as imagens que fazemos sobre malandragem, percorrendo, dentro do possível, o mesmo caminho, quer seja, - a) consulta do verbete ‘malandragem’ (e malandro); b) levantamento da visão antropológica / social de ‘nossa malandragem’; e c) considerações sobre o processo da estereotipagem cunhada e veiculada na práxis social brasileira. Como malandragem, numa certa acepção, pode ser vista como o outro lado da medalha de trabalho, muitas vezes quando se está falando de uma, denuncia-se a outra. Portanto, certos paradigmas - identificação de figuras nacionais típicas que assumem em seu bojo características amplamente discutidas (a indolência, a

preguiça e outras fraquezas humanas) como sendo próprias de nossa gente, ou pelo menos, de parte dela, acabam se constituindo em metonímias, em série, de estereotipados jeca-tatus ou macunaímas.

Para buscar a historicidade que fundamenta o aparecimento de tais imagens, esta pesquisa lança mão de algumas obras de cunho histórico, sociológico e / ou antropológico, como a obra de Sérgio Buarque de Holanda (1936), a de Antônio Cândido (1970), e as de Lilia Schwarcz (1995) e Roberto DaMatta (1978/1990 e 1984/1997), cujos estudos poderão ratificar, ou não, as imagens colhidas em outras fontes.

A figura do malandro nas canções brasileiras que serviram de matéria-prima para nossa pesquisa chega a ganhar o status de herói, opondo-se àquilo que na Era Vargas se tentou fazer, i. e., apagar, embaçar a figura do malandro, já que se considerava a malandragem como uma marca negativa do povo brasileiro. Muito espertos, os sambistas entraram com seu jogo-de-cintura.

Nesse período, passávamos por um período de afirmação de nacionalidade. Gilberto Freyre (1933/1976)²⁴, muito a propósito, enaltecia o povo brasileiro como uma combinação única do que negros, índios e portugueses tinham de melhor. Era, praticamente, a defesa do 'melting-pot' de que falaria, mais tarde, Swartz (19), na constatação de que somos um país mestiço.

Chega-se, atualmente, à descoberta de que a figura do malandro despencou daquele patamar de celebração romântica do passado para um lugar que todo brasileiro de hoje sabe muito bem onde está. O malandro hodierno é aquele camarada que está no Código Penal com a denominação *homem do colarinho branco*, ou seja, um verme.

Isso tudo, na verdade, pode ser encontrado na *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque. Como se estivesse exemplificando o que Ezra Pound prega em seu *ABC da Literatura* – o artista como 'antena da raça humana' –, Chico canta em 1978 aquilo que seria um fenômeno amplo nos tempos de Fernando Collor e dos anões do Orçamento, mais de dez anos depois da gravação de sua *Ópera*, em que se ouve:

²⁴ Notável sociólogo pernambucano, é também prosador. A história social do Brasil consagrou seu *Casa Grande e Senzala* (1933/1976), obra elaborada com abundante pesquisa.

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.

É esse, justamente, o ponto de partida deste trabalho. Baseado em *Die Dreigroschenoper* (Ópera dos Três Vinténs), de Bertolt Brecht em parceria com Kurt Weill, por sua vez, uma transposição de *The Beggar's Opera* – 1728 (A Ópera do Mendigo), de John Gay, Chico Buarque, em 1977/78, em plena repressão militar, malandramente, escrevia sua 'Ópera do Malandro'. Nesse período, do final da década de 1970, o presidente brasileiro era Ernesto Geisel, o general da vez, e a crise do petróleo faziam cair por terra as ilusões do então chamado *milagre brasileiro*.

Na verdade, Chico se dedicava a um projeto antigo. A 'Ópera do Malandro' resgatava um pouco do Rio antigo, do Rio de Noel Rosa, dos anos de ouro da Lapa, um Rio apaixonante que já tinha fisgado o autor havia muito tempo. A ópera se desenvolve localizando sua ação em fins do Estado Novo (mais um canal que nos remete de imediato ao binômio Getúlio-Noel). Faz uma clara analogia entre o banditismo e os grandes negócios (os verdadeiramente grandes), apagando as fronteiras que os separariam. É o fim paulatino de uma malandragem amadora, comum no Rio Janeiro, que vai dando lugar à malandragem em escala industrial.

Trata-se, assim, de uma peça sobre o capitalismo, em que se evidencia seu aspecto sedutor, e que destrincha a engrenagem do sistema social – o chefe de polícia é amigo do dono de um bordel e padrinho de casamento de um contrabandista. O que a ópera salienta é que é preso apenas aquele que burla a lei de uma forma *ilegal*; o que burla a lei *legalmente* não será preso. No final da ópera, a quadrilha de contrabandistas se vê transformada numa firma de exportação, chegando-se ao tradicional *happy ending* típico das operetas norte-americanas.

Tudo isso transcorre num clima de muita ironia e sarcasmo. Aliás, a

própria palavra *ópera*, no caso, já é uma ironia, já que vem do latim *opus* = trabalho, obra (pl. *opera*), ou seja, é o trabalho artístico que fala do trabalho-malandro. Em se tratando de uma ópera-bufa²⁵ há muita coisa que poderíamos estar considerando; entretanto, a ironia²⁶ é levada, obviamente, às suas últimas conseqüências, ou seja, no caso da Ópera do Malandro' "é o *trabalho* que canta ironicamente o *trabalho* realizado por contraventores".

0.9. Fundamentação teórica

O aparato teórico escolhido para a análise do *corpus* faz parte do arsenal da Análise de Discurso de linha francesa. A noção de cenografia, tendo como referente a obra literária²⁷, assume enorme relevância no trabalho. Assim, também, a noção de enunciador e co-enunciador, a noção de pessoa, dos dêiticos espaciais e temporais recebem apoio da obra de Maingueneau, 1986, revisitados em Maingueneau, 1990 e 1993, ampliados com a noção de ethos, cultura e posições literárias (Maingueneau, 1993/1995).

Então, a categoria maior, que é o da cenografia (Maingueneau), será primordial para situar o nosso trabalho e enxergá-lo dentro de um viés social. Os conceitos de paratopia de personagem e de espaço completarão essa categoria maior, já que são situações discursivas de marginalização, de descentralização do malandro e do seu habitat.

Para reconhecer a malandragem como fator de resistência serão importantes categorias menores como a ironia (a própria vestimenta e a ginga do malandro são irônicas em relação ao comportamento prestigiado pelo meio social do dominante, do poder central) e, finalmente, a carnavalização (inversão de valores).

Destarte, o **Capítulo I** discute as várias concepções de trabalho e

²⁵ Em Nascentes, 1981:1180, encontramos – “ópera inteiramente cantada, de assunto jocoso, surgida na Itália em fins do século XVII, como desenvolvimento dos intermédios dos melodramas, na qual tomam parte personagens burlescos”.

²⁶ Conceito que desenvolvemos no Capítulo II deste corrente trabalho. Em voz corrente, circula como maneira de se exprimir que consiste em se dizer o contrário do que se está pensando ou sentindo, geralmente com intenção depreciativa e sarcástica, em relação a outrem que deve entender o que se pretende.

²⁷ No caso da ‘Ópera do Malandro’, entende-se ‘obra literária’, a produção literária, realizada por Chico Buarque de Hollanda. Literária, entendida como relativo às letras ou à literatura, feita do

malandragem, binômio fulcro de nosso trabalho, que formam e estão em circulação em nossa sociedade, sujeitas a sofrer alterações e exercendo modificações nas imagens apreendidas no imaginário; o **Capítulo II** é dedicado à discussão de alguns pressupostos teóricos que servem de esteira para o desenvolvimento de todo o trabalho. As questões mais específicas serão formuladas e / ou aprofundadas pari passo durante a análise do corpus, realizada nos dois capítulos que se seguem; o **Capítulo III** dedica-se a analisar a obra como um todo usando para tanto principalmente o viés teórico de Bakhtin (1929.a/1997 e 1965/1996), tendo como fundamento principal o princípio da 'carnavalização' e mais especificamente os conceitos de 'ironia' e as quatorze principais características da sátira menipéia; e no **Capítulo IV** detemo-nos na análise das personagens e do espaço que surgem nas canções da 'Ópera do Malandro', utilizando-se para tanto as noções de paratopia de personagem e paratopia de espaço, desenvolvidas por Maingueneau (1993/1995). Finalmente, passamos para nossas Conclusões em que estaremos alinhavando os recortes enunciativos da própria tese elaborada e fazendo alguns considerandos para dar um fecho provisório a esta pesquisa.

Le monde ne marche que par le malentendu. C'est pour le malentendu universel que tout le monde s'accorde.

CAR SI, PAR MALHEUR, ON SE COMPRENAIT, ON NE POURRAIT JAMAIS IS S'ACCORDER.

(Baudelaire)

1. CAPÍTULO I

IMAGENS CONSTRUÍDAS SOBRE TRABALHO E MALANDRAGEM

Este capítulo se propõe a fazer algumas incursões sobre as imagens construídas para o brasileiro, através dos tempos, sobre trabalho e malandragem. Para tanto, serão consideradas, primordialmente, algumas fontes, quer sejam: a) os próprios verbetes 'trabalho' e 'malandragem' em alguns dicionários brasileiros de língua portuguesa em suas várias acepções; b) o acesso às imagens representativas por meio de algumas obras que se consideram chave para a formação discursiva das imagens que se faz sobre o trabalho, no Brasil; c) a identificação de figuras nacionais típicas que assumem em seu bojo características amplamente discutidas no seio da sociedade brasileira (a indolência, a preguiça e outras fraquezas humanas) como sendo características de nossa gente, ou pelo menos, de parte dela, genuínos jeca-tatus ou macunaímas; d) por vezes, a investigação em documentos históricos; e, finalmente, e) a recorrência aos estudos de alguns teóricos sobre 'trabalho'.

A pesquisa sobre os conceitos que circulam sobre 'trabalho' e 'malandragem' serão apresentados, de início, separadamente, embora reconheçamos que, no caso do Brasil, especificamente, e quiçá no caso de outros / todos os outros lugares, esses conceitos não são necessariamente antagônicos. Eles se permeiam, se completam, se entrelaçam.

1.1. Trabalho

Iniciamos, assim, nossa pesquisa, buscando a possível formação de imagens que o brasileiro, em geral, possa ter construído sobre o trabalho. O primeiro passo tem como mola propulsora a investigação sobre o verbete em alguns dicionários brasileiros de língua portuguesa.

1.1.1. O dicionário

O primeiro dicionário a que recorreremos é o 'Dicionário Brasileiro Contemporâneo', de Fernandes, Francisco, no qual encontramos o que segue –

s.m. Aplicação da atividade física ou intelectual; **esforço**; tarefa; serviço; obra feita ou que está em via de execução; **fadiga**; **labutação**; ação mecânica dos agentes naturais; **luta**; **lida**; (sociol.) a atividade humana aplicada à produção da riqueza; exercício; esmero; estudo ou escrito sobre algum assunto; (fisiol.) fenômeno orgânico no interior dos tecidos; pl. discussões ou deliberações de uma corporação; **cuidados**; **penas**; **aflições**; **trabalhos forçados**: a pena dos trabalhos públicos (Do lat. tripaliu).²⁸

Como podemos verificar, o vocábulo 'trabalho', descrito por esse dicionário brasileiro, se refere tanto a uma ação (mais) humana, que se depreende em relação a alguma investida, como a uma ação mecânica (automatizada pela própria função do viver biológico) não necessariamente humana, mas orgânica, própria dos seres vivos. Os grifos, nossos por sinal, reforçam uma visão que poderíamos chamar de negativa que a palavra às vezes pode assumir em relação ao verbebo evidenciada pelo próprio dicionário. Interessante também é notar que – esforço, fadiga, labutação, luta, lida, cuidados, penas, aflições, trabalhos forçados – considerados por nós como tendo traços negativos vêm mesclados a conceitos mais neutros sobre o trabalho. Fácil é concluir que as imagens que se começam a construir sobre trabalho tenham como contra-peso uma carga negativa. É bom salientarmos que tais traços negativos podem ser válidos para outros países que possuem outras falas com outras práxis sociais, mas, sobre as

quais, no entanto, não poderíamos afirmar nada. Podemos, isso sim, hipotetizar que esses traços negativos e / ou positivos que verbetes diversos adquirem com o passar do tempo, submetidos que são a estereótipos cunhados na vida social, é uma tendência universal.

Na tentativa de verificar se o mesmo ocorre em outros dicionários, verificamos, a seguir, o mesmo verbete, no Dicionário Ilustrado da Língua Portuguesa – Academia Brasileira de Letras, e eis o que colhemos –

s.m. Resultado da ação de uma máquina; aplicação da atividade física ou da intelectual na feitura de uma coisa, na consecução de um fim; serviço; **fadiga**; **sofrimento**; esmero num serviço; **aflição**; **inquietação**; obra por fazer ou em vias de execução; fenômeno orgânico no recesso dos tecidos: trabalho da digestão. || (bras.) **Feitiço**; **atividade de ladrão**. || s.m.pl. Empreendimentos gloriosos e **fatigantes**; **cuidados**, preocupações que se encontram nas **lidas** da vida; deliberações de uma corporação (de trabalhar).

Adicionam-se, no caso, novas acepções ao verbete, quer sejam, a) 'o resultado da ação de uma máquina', uma ação, desta feita, contendo um sema (menos) humano; b) trabalho como 'feitiço' – acepção, certamente associada a ações feitas em terreiros de umbanda / quimbanda, com determinados fins, normalmente, malévolos; e c) 'atividade de ladrão' – este dicionário reconhece a ação do ladrão como atividade de trabalho, o que, de certa forma, aproximaria o verbete 'trabalho' do verbete 'malandragem', este último a ser verificado mais adiante nesta pesquisa. Novamente, o verbete vem salpicado de significados por nós considerados 'negativos' sobre o trabalho, que negritamos também, e, que, certamente, refletem, de alguma forma, o amálgama em que se incrusta o verbete no imaginário popular.

No 'Novo Dicionário Básico da Língua Portuguesa', publicado pela Folha de São Paulo, tendo como modelo o dicionário do Aurélio, encontramos –

s.m. 1. aplicação das forças e faculdades humanas para alcançar um determinado fim; 2. atividade coordenada de caráter físico e / ou intelectual necessária à realização de qualquer tarefa, serviço ou

²⁸ Do latim: refere-se a castigos corporais aplicados em função de delitos cometidos.

empreendimento; 3. o exercício dessa atividade como ocupação, ofício, profissão, etc; 4. trabalho remunerado ou assalariado, serviço; 5. local onde se exerce essa atividade; 6. qualquer obra realizada; 7. maneira de trabalhar a matéria com manejo ou utilização dos instrumentos de trabalho; 8. **esforço incomum, luta, faina, lida, lide**; 9. tarefa para ser cumprida, serviço; 10. fatura, feitura, labor; 11. atividade que se destina ao aprimoramento ou ao treinamento físico, artístico, intelectual etc; 12. ação contínua e progressiva de uma força natural e o resultado dessa ação; 13. resultado útil do funcionamento de qualquer máquina; 14. tarefa, obrigação, responsabilidade; 15. biologia: fenômeno ou conjunto de fenômenos que ocorrem num organismo e de algum modo lhe alteram a natureza ou a forma; 16. economia: atividade humana realizada ou não com auxílio de máquinas e destinada à produção de bens e serviços; 17. esp. bras: **bruxaria, conspiração** ou **ação oculta** contra alguém; 18. no plural: discussões ou deliberações (de uma corporação); empresas, empreendimentos; **aflições, cuidados**.

Desta feita, os significados dos outros dicionários se repetem. Na verdade, este apresenta um somatório dos outros dois dicionários. Da mesma forma, são imprimidas ao vocábulo acepções 'negativas', além de outras ligadas a 'trabalhos realizados em terreiros de candomblé', que, no caso, são acepções que estão ligadas ao uso específico da palavra no português do Brasil.

No 'Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa', de Caldas Aulete, colhemos o seguinte –

– s.m. ocupação em alguma obra ou ministério; exercício material ou intelectual para fazer ou conseguir alguma coisa. **Luta, lida, esforço, labutação**. Aplicação das forças e faculdades do homem à produção. Esmero, cuidado que se emprega na confecção de uma obra. A confecção ou composição de uma obra. A própria obra que se compõe ou confecciona. (P.Excel.) obra literária ou artística. Maneira por que alguém trabalha. Ação dos agentes naturais. (Física) Produto do valor de uma força pela distância percorrida pelo seu ponto de aplicação. (Patol.) Fenômeno orgânico que se opera no âmago dos tecidos. Trabalho livre (em oposição ao **trabalho servil**, que é executado por escravos). Trabalho manual: serviço

feito principalmente com as mãos e sem o auxílio da máquina. Trabalho braçal: serviço feito principalmente com o auxílio dos braços, como o de carregar, descarregar, etc. Trabalho mecânico ou material: o que não depende de esforço, de inteligência. Animais de trabalho: os que se empregam em serviços domésticos e agrícolas como bois, cavalos, etc. Empreender um trabalho: dar princípio a uma obra, a uma empresa. Crise de trabalho: complicação ou embaraço nas relações sociais provenientes da falta de serviço em que se empregam as classes menos abastadas. Casa de trabalho: oficina, escritório. Sem trabalho: pessoa que não acha ocupação embora a procure. (Pl.) Os exames, discussões e deliberações de uma corporação, repartição, uma oficina ou um escritório. (Fig.) **Cuidados, aflições, dificuldades, sarilhos.** (Viaç.) Trabalho de arte: pontes e viadutos. Trabalho de campo: o conjunto dos misteres agrícolas. **Trabalhos forçados. Penas de trabalhos públicos:** a que obrigava o réu aos trabalhos mais pesados como **correntes de ferro no pé ou com cadeia presa a outro companheiro** e podia ser perpétua ou desde 3 até 15 anos (Cód. Penal Português, art 33) F. Lat. **Tripalium.**

Neste verbete, como podemos observar no final das acepções listadas, há uma ênfase maior a 'tripalium' (trabalhos forçados / penas de trabalhos públicos / correntes de ferro no pé ou com cadeia presa a outro companheiro, que podia ser perpétua ou de 3 a 15 anos). Tenta recuperar, assim, por meio da etimologia da palavra, a sua existência inicial na formação da língua, ou seja, o trabalho visto como castigo, que, por sua vez, nos remete à Bíblia, ou seja, Adão e Eva, ao serem expulsos do Éden, que maravilhosamente tudo lhes fornecia, têm que começar a trabalhar para poder colher, como se fosse uma punição advinda da ira divina.

Não é demais enfatizarmos a recorrência do termo latino 'tripalium' do qual o vocábulo 'trabalho' se origina, que já carrega em seu bojo toda uma carga negativa. Novamente, neste dicionário estão todas as acepções negativas (negritadas por nós) que o termo assume, entrelaçadas a uma visão mais etimológica do verbete, como já dissemos.

1.1.2. A evolução do conceito de 'trabalho' através dos tempos – Algumas Considerações

O HOMEM, NO PASSADO, SONHAVA COM A 'IDADE DE OURO' QUANDO O MUNDO ERA 'JOVEM' E TUDO AQUILO QUE ERA NECESSÁRIO PARA A SUSTENTAÇÃO DA VIDA EXISTIA EM PROFUSÃO.²⁹

Esse antigo mito de uma 'idade de ouro' toma, às vezes, a forma, como em Rousseau (1755/1924)³⁰ de uma idealização de vida primitiva, ainda não corrompida pela sociedade, na qual uma existência fácil, quase sem-esforço correspondia à simplicidade das necessidades do homem. Rousseau (1755/1924) pinta uma situação em que o produto da terra fornecia ao homem tudo o que queria, e o instinto contava-lhe como usá-lo, de tal sorte que cantar e dançar, o verdadeiro fruto do amor e do ócio, tornaram-se diversão, ou melhor ainda, a ocupação dos homens e mulheres reunidos em volta do não ter mais nada o que fazer.

Mais recentemente, as utopias industriais foram projetadas em direção a um futuro livre do trabalho pesado pela adequação de máquinas ou pela eficiência da energia atômica. Bem antes da era industrial, Aristóteles (séc. IV a.c./1982) previa, como suposição contrária aos fatos, uma sociedade construída sobre máquinas que poupavam esforço humano (trabalho). Se todo instrumento pudesse cumprir seu próprio trabalho, escreve ele, se pudesse obedecer ou antecipar comandos, se a 'máquina de costura' pudesse costurar... sem u'a mão para guiá-la, os trabalhadores no comando não iam querer criados, nem supervisores de trabalho.

EM TODAS ESSAS CONCEPÇÕES DE UMA VIDA MELHOR, O TRABALHO É ELIMINADO OU, NO MÍNIMO, REDUZIDO. A IMPLICAÇÃO PARECE SER QUE O TRABALHO REQUERIDO PARA A MANUTENÇÃO DE TODAS AS SOCIEDADES HISTÓRICAS É UMA AFLIÇÃO, UM TRABALHO PENOSO, UM FARDO PESADO QUE DEFORMA A VIDA DE MUITOS, SE NÃO DE TODOS. AS DORES DO TRABALHO FORÇADO NÃO PERTENCEM À VIDA HUMANA POR NENHUMA NECESSIDADE DE NATUREZA HUMANA, MAS ANTES PELO ACIDENTE PROVOCADO POR CIRCUNSTÂNCIAS EXTERNAS A ELAS. O TRABALHO TORNOU-SE INDISPENSÁVEL, DE ACORDO COM ROUSSEAU (1755/1924), SOMENTE QUANDO A NOÇÃO DE PROPRIEDADE FOI INTRODUZIDA, E AÍ, COMO DIZ ELE, DENSAS

²⁹ (Titus Lucretius, De Rerum Natura translated by Rolfe Humphries. Copyright 1968 by Indiana University Press - The Way Things Are, Book II)

³⁰ Em 1755 J. J. Rousseau publicava – 'Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes', V.2 de 'Correspondence générale de J. J. Rousseau: collectionnée sur les originaux annotés et commentés, par Théophile Dufours.

FLORESTAS TORNARAM-SE CAMPOS SORRIDENTES, A TAL PONTO QUE OS HOMENS TIVERAM QUE AGUÁ-LOS COM O SUOR DE SEUS ROSTOS. FOI O RESULTADO DE ALGUM ACIDENTE FATAL, QUE, PELO BEM PÚBLICO, JAMAIS DEVERIA TER ACONTECIDO. O HOMEM PODERIA ATÉ TER PERCEBIDO SUA NATUREZA COM MAIS CERTEZA E DE MANEIRA MAIS RICA SE, COMO OS LÍRIOS DO CAMPO, ELE NÃO SE EXAURISSE EM SEU TRABALHO NEM SE TORTURASSE.

A visão contrária defenderia o ponto de vista de que o trabalho não é uma maldição mas uma bênção, preenchendo as horas do homem de uma maneira útil, dedicando ao serviço energias que seriam, de outra maneira, desperdiçadas ou mal utilizadas em ócio ou desajustes. A propensão para o pecado da indolência implica a virtude do trabalho. O princípio de atividade, de acordo com Hegel (1821/1976), pelo qual o trabalhador tem de agir para sua subsistência, dá ao homem uma dignidade que consiste em sua inteira dependência de sua diligência, conduta e inteligência para o suprimento de suas vontades. Em contravenção direta deste princípio estão a indigência, a preguiça e a inatividade.

Sugere-se, inclusive, que ocupações úteis poupem o homem do enfado que temem mais do que a dor do trabalho, como se pode verificar pela variedade de distrações e divertimentos que inventa ou persegue desvairadamente para se ocupar quando o trabalho se encerra. As satisfações do trabalho são tão peculiarmente humanas quanto seus fardos. Não meramente para se manter vivo, mas para manter seu respeito próprio, o homem é obrigado a trabalhar.

As perspectivas da mitologia dão, ademais, uma outra visão sobre o trabalho. Não é um infortúnio acidental que o homem possa algum dia ser capaz de corrigir. Mas, ao mesmo tempo, não é uma bênção nem a causa pela qual o homem foi criado.

Quando a idade de ouro de Saturno chegou ao seu fim, e Júpiter o substituiu no trono dos céus, como Virgílio³¹ narra, o trabalho foi introduzido, pela primeira vez, no mundo. Nessa visão, enquanto o trabalho pode ser visto, de alguma maneira, como punição, ou pelo menos como uma queda da idade de ouro, mesmo assim tem-se resultados benéficos. Esse poeta latino afirma em sua égloga que o Pai da agricultura enviava suas preocupações para aguçar nossas sabedorias mortais, e não permitiria que seu reino crescesse indiferente da letargia, resultando daí, o fato de numerosas artes nasceram.

³¹ Em forma de versos, é o que narra Virgílio, em sua 'Écloga IV'.

De acordo com a doutrina judaico-cristã, o trabalho é uma consequência inevitável da perda do homem da graça divina, uma punição pela desobediência de Adão, tal qual a doença e a morte. No paraíso terrestre do Éden, os filhos de Adão teriam vivido sem trabalho ou servidão de qualquer espécie. No entanto, quando Adão pecou, o Senhor Deus disse a ele: “Maldita seja a terra por sua causa, em trabalhos forçados comerás dela todos os dias de sua vida... Do suor de seu rosto, comerás o pão, até que à terra retornes.”

Nessas diversas concepções da relação com a vida humana, o trabalho parece ter vários significados diferentes. De qualquer maneira, sempre envolve atividade e / ou empenho. Seu oposto mais óbvio é o sono. Mas outras coisas também estão em oposição ao trabalho – brincar ou divertir-se, lazer, ócio. Quando o lazer não está identificado com o ócio, ele envolve tanta atividade quanto o trabalho. Dessa forma, também, muitas das formas de brincadeiras exigem empenho intenso do corpo ou da mente. A diferença, portanto, deve alojar-se na natureza ou finalidade da atividade.

De qualquer maneira, a aceção generalizada de trabalho parece associada, em primeiro lugar, ao de atividade dirigida para um fim além de si mesma e, em segundo lugar, como produto, por satisfazer as necessidades que ‘sustentam’ a vida em vez de responder aos bens pelos quais a vida é melhorada. A atividade política ou especulativa que Aristóteles (séc. IV a.c./1982) considera a própria ocupação do lazer é intrinsecamente boa ou agradável. Para que se possa participar de tais atividades, o lazer – no sentido de tempo livre do trabalho – é uma exigência, mas desde que a boa vida não pode ser vivida a menos que a própria vida seja sustentada, o trabalho também acaba sendo um pré-requisito.

Define-se, portanto, trabalho por prosperidade como seu fim intermediário – a produção dos bens externos, econômicos ou de consumo que suportam a vida. O sentido econômico que conecta atividade e trabalho com prosperidade parece ser o sentido primário, porém não único, no qual esses termos são usados. Existe o sentido mais genérico do trabalho humano como qualquer atividade produtiva na qual os homens exercem alguma arte ou habilidade. A distinção comum entre trabalho qualificado (que envolve certas habilidades) ou não-qualificado talvez seja apenas uma distinção de grau se é que realmente se exija

alguma habilidade para produzir as tarefas mais simples para as mãos e / ou os olhos.

Na verdade, a caracterização do trabalho como produto ou não, e do trabalho como útil ou não, se baseia, estritamente, em critérios econômicos em considerações de bem-estar social. O sentido de que o trabalho não pode estar divorciado da produção de algum efeito extrínseco não está violado pela concepção de trabalho não-produtivo que de maneira alguma aumenta a riqueza das nações. Há um tipo de trabalho que acrescenta ao sujeito sobre o qual é aplicado; e há um outro que não tem tal efeito. O primeiro, assevera Adam Smith (1776/1981), poder ser chamado produtivo; o segundo, trabalho improdutivo. O trabalho de algumas ordens mais respeitáveis na sociedade é destituída de qualquer valor. O soberano, por exemplo, com todos seus funcionários tanto da justiça quanto da guerra que servem, sob suas ordens, a todo o exército e a marinha, são trabalhadores improdutivos. Como a declamação do ator, o discurso do orador, ou o tom do músico, o trabalho de todos eles perece no mesmo instante de sua produção.

O padrão pelo qual Marx (1867/1982-83) julga a utilidade do trabalho também implica a noção econômica de uma mercadoria. Nada pode ter valor, diz ele, sem ser um objeto de utilidade. Se a coisa é inútil, da mesma forma será o trabalho implicado por ela. Entretanto o autor também apõe um critério de utilidade social. Ele assevera que aquele indivíduo, que diretamente satisfaz suas próprias vontades, cria, na verdade, valores de uso, e não mercadorias. Com a finalidade de produzir estas últimas, precisa-se não só produzir valores de uso, mas valores de uso para outros, ou sejam, valores de uso sociais. É por meio deste último critério que Marx (1867/1982-83) critica a economia capitalista pelo alto grau de desperdício esbanjador da força de trabalho em produção, socialmente inútil ou supérflua. Essas distinções, deve-se dizer, desapareceram em larga escala do uso e da literatura econômica moderna.

O princípio da divisão de trabalho, por outro lado, não depende de nenhuma classificação específica de trabalho ou trabalhadores. Nem pertence a um ou outro sistema de economia. Ao contrário, os povos antigos, preocupados com suas provisões e safras, e com o desenvolvimento do estado, viam a divisão do trabalho essencialmente como sendo de significância política; enquanto os

povos modernos estão mais preocupados com suas causas e conseqüências econômicas.

O efeito da divisão de trabalho na estrutura social do estado parece não ser problema de discórdia tanto nas sociedades antigas quanto nas modernas. Os homens são divididos em classes sociais de acordo com o tipo de trabalho que executam – e não apenas em referência ao tipo de trabalho economicamente produtivo, como, também, em termos da distinção entre trabalho e lazer, ou entre funções econômicas e outras, na sociedade.

Não são todos, entretanto, que concordam que tais distinções de classe sejam tão benéficas para a sociedade quanto o aumento e riqueza ou opulência que a divisão de trabalho favorece. Elas não só ameaçam a unidade e a paz da sociedade, mas tendem a degradar a condição de trabalho ao reduzir o trabalhador individual a um dente da engrenagem da máquina. A divisão de trabalho freqüentemente o restringe a uma tarefa de pouca importância, desempenhada repetitivamente, fazendo com que seja impossível para ele desenvolver sua habilidade ou a sentir algum orgulho pela destreza e arte que o seu trabalho exige.

De um ponto de vista puramente econômico, Smith (1776/1981) defende a grande intensificação da divisão de trabalho. Mas do ponto de vista humano, assevera que esse método de maximização de riqueza ao dividir os homens em grupos funcionais – para cada homem, uma tarefa – conduz a empobrecimento mental dos homens, que demandam uma multiplicidade de funções para seu desenvolvimento.

É nesse sentido que se poderia afirmar que as grandes questões concernentes a trabalho parecem produzir mais danos morais e políticos do que econômicos. A consideração da divisão de trabalho a partir do ponto de vista da eficiência quanto à produção permanece puramente econômica apenas quando for divorciada de qualquer preocupação com o efeito sobre o trabalhador. A análise dos fatores que afetam a produtividade do trabalho deixa de ser meramente econômica quando as horas, as condições e a organização de trabalho são vistas em termos dos trabalhadores.

Marx (1867/1982-83) se ocupa em explicar como a diferença de superfície

entre trabalho escravo e trabalho 'pago' oculta uma certa analogia. No trabalho escravo, até mesmo a parte do dia de trabalho na qual o escravo está apenas 'substituindo' o valor de seu próprio meio de subsistência, em que, por isso, trabalha para si mesmo, resulta como trabalho para seu patrão. Todo o trabalho do escravo resulta, na verdade, como trabalho não pago. No trabalho assalariado, ao contrário, mesmo o trabalho extra, ou o trabalho 'não-pago', aparece como 'pago'. Lá a relação de propriedade oculta o trabalho do escravo para si-mesmo; aqui a relação de dinheiro oculta o trabalho não-reconhecido do trabalhador assalariado.

Dois sintagmas aqui – 'trabalho não-pago' e 'trabalho não-reconhecido' – indicam que Marx (1876/1982-83) está pensando em termos de justiça. Em outros trechos ele chama o proletariado industrial de 'escravos-assalariados' para enfatizar a presença de uma economia aparentemente livre da mesma exploração injusta que a palavra 'escravo' conota quando se refere ao uso dos homens como bens móveis.

Em 'Animal Farm', Orwell (1945/1967) ilustra como tal exploração de trabalhadores é análoga ao abuso de animais pelo homem. Old Major, o porco profetizador que simboliza Marx (1867/1982-83), ataca o homem como Marx atacava os proprietários dos meios de produção: "O homem é a única criatura que consome sem produzir... Contudo ele é o senhor de todos os animais. Ele os põe para trabalhar, dá-lhes de volta o mínimo essencial para que não morram de fome, e o resto ele guarda para si mesmo."³²

A teoria do trabalho enquanto valor levanta uma questão ulterior do valor do trabalho em si. O que determina seu preço natural ou real, em oposição a seu mercado ou preço nominal? Sobre isso Marx (1867/1982-83) e Smith (1776/1981) parecem convergir quanto a suas opiniões, o que faz repercutir numa divergência adicional quando Marx (1867/1982-83) declara que o valor real do trabalho é o custo de sua produção, não o preço médio que o determina no mercado; e vai mais adiante, inclusive, para explicar como um valor excedente é determinado pelo capitalista que paga pela força do trabalho tomando como base o custo de produção e sustentação do próprio trabalhador, mas usa sua força de

³² Tradução nossa.

trabalho para produzir um valor real em mercadorias que excede o preço real do próprio trabalho.

Smith (1776/1981), por sua vez, assevera que a produção toda do trabalho pertence ao trabalhador apenas no estado original das coisas, o que precede tanto a apropriação de terras como o acúmulo de estoque.

É possível, logicamente, que a diferença entre as conclusões de Smith (1776/1981) e Marx (1867/1982-83) a partir de uma simples premissa possam ser explicadas pelas diferentes direções que suas análises percorrem. Pode ser que elas não representem uma oposição direta de fato. A proposição de que o valor deriva do trabalho parece incitar inúmeras conseqüências teóricas.

Que outras conclusões derivam da propriedade privada como direito fundado sobre o trabalho? Como é que o direito original à propriedade é entendida como um direito de herança? Como é que a concepção da origem de propriedade se manifesta na concepção da origem do proletariado – os trabalhadores sem propriedade que nada têm senão sua força de trabalho para vender?

É nesse ponto que o direito tanto ao trabalho quanto o direito original à propriedade nos interessa discutir. Essas duas questões ainda não foram amplamente discutidas no seio da sociedade brasileira. Constituem-se problemas seriíssimos e cuja solução é premente para que as imagens que se façam, genericamente, sobre trabalho possam ser melhoradas. É com um povo a quem se garanta esses dois direitos que os estereótipos negativos construídos através dos tempos podem desaparecer.

Em contrapartida, Marx (1867/1982-83) declara que o desenvolvimento do capitalismo industrial, até uma grande extensão, já destruiu e continua destruindo o direito à propriedade.

Os direitos ao trabalho parecem ser centrais em qualquer formulação do problema de justa distribuição de bens. Entretanto, quando outros direitos são levados em consideração, o problema de justiça econômica torna-se mais complexo. J. S. Mill (1844/1981), por exemplo, observa que alguns críticos ao sistema comunista acham injusto que a produção do trabalho da comunidade deva ser compartilhado sob qualquer princípio senão o da igualdade exata; outros

acham que aqueles cujas vontades forem maiores deveriam receber mais. Para aferir os méritos dessas possíveis soluções, assim como para chegar a um racionamento adequado, o problema, a discussão sobre trabalho precisa estar ligada com a discussão de justiça, revolução de idéias e riqueza.

A conexão histórica de democracia com um movimento dirigido à justiça política das classes operárias sugere vigorosamente que a democracia política deve vir acompanhada de democracia econômica para que possa alcançar plena realização.

Uma visão mais recente de trabalho enfatiza não o emprego mas o contexto social do trabalhador e sua relação a bem-estar e realização pessoal. Tawney (1926/1971) trata do assunto pondo uma carga pesada sobre o trabalho que contribui com os componentes públicos do padrão de vida comum, ou quer seja, atividade produtiva devotada a educação, facilidades de recreação pública, saúde pública, bibliotecas, a manutenção da lei e da ordem, e outros que tais. Concede-se um prêmio moral a qualquer esforço privado que sirva à economia de mercado. Esta, por sua vez, penaliza aqueles que dependem de serviços públicos, tais como escolas ou bibliotecas, e favorece àqueles que podem partir para uma alternativa privada.

Com os anos da Grande Depressão³³, houve uma mudança grande quanto à discussão da posição do trabalho na moderna sociedade industrial. Nos Estados Unidos o poder como consequência da barganha coletiva e o papel da união de comércio na política (antigas questões européias) ainda estava em baila. No entanto, essas questões todas a que nos referimos passaram a desempenhar apenas um papel de pano-de-fundo. No mundo industrial a questão de primordial importância sobre o trabalho passava a ser o emprego. A vida pode não ser perfeita quando se está numa folha de pagamento, mas, com certeza, ela será marcadamente imperfeita quando não se tem um emprego. Nos anos 30 do

³³ No auge da prosperidade norte-americana nasceu a crise - a Grande Depressão -, em consequência da superprodução e das especulações. A crise agrícola persistia, endividando os agricultores e reduzindo sua capacidade de consumo de manufaturados. Os mercados urbanos, lentamente, ficavam saturados, apesar das vendas a crédito. Os proventos realizados pelas sociedades possuidoras de ações continuaram a crescer, encorajando a especulação da Bolsa; assim, entre 1925 e 1929, as cotações na Wall Street tinham crescido duas vezes mais que a produção industrial, que por sua vez, continuava sem um igual crescimento no consumo (cf Rothbard, 1963, apud van-de-Wiel, 1993).

século XX o desemprego tornou-se praticamente o problema universal do capitalismo.

Ressalte-se, por fim, uma das vozes mais ouvidas sobre o assunto – a de Keynes (1936/1983). Sua “General Theory of Employment, Interest and Money”, publicada em 1936, não só transformou o desemprego no maior tópico da discussão econômica, mas, por um tempo, calou qualquer outro tópico relacionado a trabalho. Da análise que o autor faz, advém a prescrição de um remédio. O estado deve intervir, e por meio de empréstimo e gastos – provocando até mesmo um déficit deliberado no orçamento público – compensar a deficiência de demanda da economia privada ou de mercado. O gasto do déficit deliberado aumenta o emprego, algo do qual não se tinha notícia na época. É desta época que se chega a uma conclusão ainda maior, o que valeu plenamente para a política pública nos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial: o estado assumiria a responsabilidade pelo nível da atividade econômica na economia e pelo seu índice de expansão.

O índice de crescimento econômico viria a ser medida primeira para aferir o sucesso da política pública.

Em suma, são essas concepções sobre trabalho, e conseqüentes derivações advindas dessas concepções, como lazer, dinheiro, moral, dignidade, que vêm se alternando, ora com a balança pendendo para um lado mais econômico, em que se apagam lutas de direitos dos trabalhadores, ora deixando transparecer, um pouco, essa luta pelos direitos naturais do homem em que o trabalhador, por vezes mais, por vezes menos, tem seus direitos mais assegurados e deixa de ser visto como mero dente da engrenagem de trabalho.

De qualquer maneira, acentua-se, no panorama mundial uma luta cada vez mais renhida entre patrões e empregados – um dificultando a existência do outro.

Os direitos adquiridos pelos trabalhadores inviabilizam a continuidade ou mesmo a existência de determinadas sociedades de trabalho que não conseguem sobreviver e vice-versa, a tal ponto, que cada vez mais, se configura, no plano geral, uma diminuição gradativa de emprego para um aumento crescente da terceirização, de contratos provisórios por tempo determinado, em que o direito dos trabalhadores brasileiros, garantidos pela CLT, tendem a se apagar.

A economia informal (aquele que comumente chamamos de fundo de quintal), o aumento do número do de trabalhador ambulante tem alterado toda a vida das grandes cidades brasileiras e, com certeza, de todo o mundo, mas, mais acentuadamente, nos países considerados pobres e / ou emergentes, o que tem motivado atenção especial para esse tipo de trabalhador.

Essas questões levantadas refletem um panorama universal, o que leva a questionar e refletir sobre suas conseqüências, imediatas ou não no Brasil, e, que, nos aproxima da antiga figura do malandro, que, obviamente, não deixa de ser um trabalhador à margem das leis trabalhistas e, que, de alguma forma, o protegeriam.

1.1.3. A História do Brasil e o Trabalho

Vimos, assim, entre as questões de trabalho como o termo vai adquirindo imagens diferentes, através dos tempos, das quais ressaltamos, principalmente, duas questões. Primeiramente, a imagem do trabalho-escravo que, especificamente, no caso do Brasil, teve primordial importância, já que fomos o último país das Américas a declararmos o fim da escravatura. Em segundo lugar, o elo que, com o tempo se estabeleceu, nas formações discursiva e ideológica entre trabalho e emprego. Ainda, hoje, quando o mundo e inclusive o Brasil se encaminha para modelos de trabalho bastante diferenciados em que a economia informal assume papel de suma importância, em nossa memória discursiva³⁴, o emprego ainda está imagetivamente ligado a uma 'bengala' que nos garantiria o futuro de nossa subsistência.³⁵

De qualquer maneira, depois de examinar o que 'trabalho' passou a significar no correr do tempo no âmbito mundial, voltamos a nossa vista para a historicidade do significado de 'trabalho' no Brasil.

1.1.3.1. A Carta de Caminha

³⁴ Memória discursiva, segundo Maingueneau (1996/1998:96), é uma interação verbal que se desenvolve no tempo e, desse fato, constrói-se progressivamente uma memória intratextual: a cada momento, o discurso pode enviar a um enunciado precedente.

³⁵ Sobre a questão do 'emprego' no Brasil ainda nos deteremos em diversos pontos deste trabalho.

A Certidão de existência ocidental-setentrional do Brasil é a 'Carta de Caminha', que, em seu cunho, além de conter o embrião de muitas das imagens cunhadas em nosso imaginário, o modo de viver nessa terra, traz, também, as imagens que se possam fazer sobre o trabalho, pondo em circulação, além disso, as idéias de nossos colonizadores e o que buscavam com suas viagens ao Novo Mundo.

Quanto à questão de relacionarmos um documento histórico ao discurso fundador de um povo, diz Orlandi

"... enunciados, como os dos discursos fundadores, aqueles que vão-nos inventando um passado inequívoco e empurrando um futuro pela frente e que nos dão a sensação de estarmos dentro de uma história de um mundo conhecido: diga ao povo que eu fico, quem for brasileiro, siga-me, *libertas quae sera tamen*, independência ou morte, em se plantando tudo dá etc." (1993:12)

Embora tenha ficado inédita até 1817, quando Manuel Aires do Casal a inseriu na Corografia Brasílica, a Carta, para Sodré (1958) teve grande repercussão na época e foi de suma importância para a estética literária, o Romantismo Brasileiro, que se iniciaria, praticamente, duas décadas depois. O Romantismo, como se sabe, é um movimento literário que tem como característica a busca do caráter nacional. Sob influência européia, lá se pretendia valorizar as raízes buscando heróis nacionais situados na Idade Média, daí a importância das Canções de Gesta, de heróis como Carlos Magno, das Cruzadas. O Brasil, sem história de raiz, já que o Movimento Romântico se opunha ao português e, por consequência, ao elemento branco, fixou-se no índio para cunhar o seu 'herói'.

Orlandi (1990/1990)³⁶ assevera que os discursos fundadores são aqueles que funcionam como referência básica no imaginário constitutivo do país. Nesse sentido, as idéias não teriam um lugar, porém muitos, já que veiculam efeitos diferentes de sentido. Seus lugares, assim, não seriam absolutos, sempre relativos. Nesse sentido, afirma que, na realidade, assimilamos os sentidos produzidos pelas muitas vozes que nos definem e os incorporamos ao

³⁶ Segundo Orlandi (1993), compreende-se 'discurso fundador' como aquele que 'funda' (inaugura)

funcionamento imaginário da sociedade.

“Nem índios, nem europeus, somos produzidos por uma fala que não tem lugar, mas muitos. E ‘muitos’ aqui é igual a ‘nenhum’. Desse lugar vazio fazemos falar as outras vozes que nos dão uma identidade...” (p. 19).

Já temos, pelo menos embrionariamente na Carta, dois grandes temas genuinamente brasileiros: ‘a canção do exílio’ (tudo aqui dá, tudo aqui é mais belo, mais verde, mais...) e que, por isso mesmo, origina o segundo tema: ‘já que aqui é tão bom, não é necessário trabalhar, basta pegar, colher o que a natureza se incumbiu de ‘fazer’³⁷. Em outras palavras, isso favorece o espírito do aventureiro que aqui vinha ou vem para explorar a terra e os seus bens e à política da pilhagem³⁸.

Na verdade, o fruto que se propões nela plantar, segundo Orlandi (1993) é a catequese. É a formulação do enunciado – querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo –, que no curso da memória pode ter perdido seu sotaque português e se abrasileirado, mantém seu tom de discurso formal, como convém a uma frase da história: “em se plantando tudo dá”. Esse enunciado repercute, na verdade, sentidos diversos no sentimento de brasilidade – terra pródiga – gigante pela própria natureza – mal administrada, no entanto – pilhada durante séculos – cuja riqueza natural não se esgota, embora continuamente pilhada. São essas variante, precisamente, que, segundo a autora (1993) desenham o complicado perfil ideológico do “ser brasileiro”.

Como Caminha descreve em sua carta, numa determinada noite, Afonso Lopes levou dois homens da terra até a nau do capitão. Quando (os nativos) chegaram a bordo, o capitão estava sentado em uma cadeira, bem vestido, com um colar muito grande no pescoço. Tinha aos pés um grande tapete. Sancho de Tovar, Simão Miranda, Nicolau Coelho, Aires Correa e todos os demais ficaram sentados no chão, pelo tapete. Acenderam-se tochas. E eles entraram sem qualquer sinal de cortesia ou desejo de se dirigir ao capitão ou a alguém em especial. Um deles fixou o olhar no colar do capitão e começou a acenar para a

uma nova ordem discursiva e que demarca a fundação do país como nação.

³⁷ Recorrência ao Jardim do Éden bíblico.

³⁸ Modo de encarar a ‘nossa colonização’, implantada pelo colonizador português que aqui vinha

terra e, logo em seguida, para o colar, como querendo dizer que na terra havia ouro. Fixou, igualmente, o olhar em um castiçal de prata e, da mesma maneira, acenava para a terra como se quisesse dizer que ali havia prata. Os portugueses assim o entenderam, porque este era o seu maior desejo, obviamente. Eis, aí, então uma das 'imagens fundadoras' de nossa formação discursiva.

Pero Vaz de Caminha, no finalzinho de sua carta histórica, sem dúvida, fundadora do nosso modo de pensar, depois de dar ao rei as maravilhosas notícias da terra brasileira, arrisca, 'malandramente', o seguinte: 'E nesta maneira, Senhor, dou aqui a Vossa Alteza conta do que nesta terra vi. E, se algum pouco me alonguei, Ela me perdoe, pois o desejo que tinha de tudo vos dizer, mo fez por assim pelo miúdo. E pois que, Senhor, é certo que, assim neste cargo que levo, como em outra qualquer coisa que de Vosso serviço for, Vossa Alteza há de ser de mim muito bem servida, a Ela peço que, por me fazer graça especial, mande vir da Ilha de São Tomé a Jorge de Osório, meu genro – o que dela receberei em muita mercê.'

E conclui Caminha, como até hoje manda o nosso figurino de malandragem: 'Beijo as mãos de Vossa Alteza. Deste Porto Seguro de Vossa Ilha de Vera Cruz, hoje, sexta-feira, primeiro dia de maio de 1500. Pero Vaz de Caminha.' Não é que o escrivão aproveitava o 'ensejo' para 'ajeitar' um 'empreguinho' para o genro?

Têm-se, aí, embrionicamente já marcadas, mais duas características do que viriam a ser traços cunhados em nosso imaginário, que participariam da formação da imaginário social quanto ao caráter nacional, o 'nepotismo'³⁹ e o 'puxa-saquismo'⁴⁰, segundo Buarque de Hollanda (1936).

Muitas das coisas brasileiras de cunho histórico acabam servindo de chacota neste país, usando-se para tanto de muita ironia. Aliás, sobre a Carta de Caminha, há duas cartas-paródia realizadas por Paiva e Schwarcz (1982/1989:11 - 87), que dialogicamente são atravessadas pela 'Canção do Exílio', de Gonçalves Dias, e valem à pena serem apresentadas.

para explorar a terra e dela enriquecer, antes de voltar para sua 'terrinha'.

³⁹ Emprego a parentes próximos. Um dos problemas mais atuais da 'famigerada corrupção' da política brasileira.

⁴⁰ Proveniente do 'homem cordial' (Buarque de Hollanda, 1936), a que já nos aludimos.

Na primeira o eu-enunciador mistura-se ao ‘jeito de ser’ do português, estereotipado pelo ‘jeitinho brasileiro’; no segundo, o eu-enunciador mescla-se ao estereótipo inglês, que, de qualquer maneira, ilustram imagens que nós, brasileiros, temos a respeito de nossa terra e gente.

Esses enunciados ficam para sempre enunciados em nossa história. Isso constitui sua especificidade, ganhando foro de um discurso, o discurso fundador. São esses fatos lingüísticos que reclamam sentidos, advindo, daí, sua historicidade.

O PORTUGUÊS	O INGLÊS
Ai Jesus que beleza nessa terra tudo dá! Tem palmeiras, sabiás, cana e maracujá Ouro muito ouro e produtos tropicais Mulatas à vontade, ai Jesus que perdição Padarias pra que as quero Vou viver de exportação (Paiva e Schwarcz, 1982/1989:11)	Oh my God que beleza nessa terra tudo dá! Tem palmeiras, sabiás, cana e maracujá Ouro muito ouro e produtos tropicais Mulatas à vontade, Oh God que material Mercados como os quero Viva o lucro comercial (Paiva e Schwarcz, 1982/1989:87)

Embora a linha diacrônica do tempo esteja quebrada (as padarias e as mulatas se misturam ao ciclo do ouro no mesmo nível), a característica da pilhagem está entranhada no perfil estereotipado do português – o de juntar riquezas naturais e exportá-las. No segundo quadro, a transformação de bens em lucro comercial evidenciam o perfil bem burguês que o inglês (figura nacional de John Bull) vendeu a todo o mundo se faz notar. Mais uma vez discursivamente essas figuras se misturam às idéias já cunhadas em nossa memória discursiva.

1.1.3.2. Da Colônia à República

Para buscar a materialidade histórica que fundamenta o aparecimento dessas imagens construídas sobre trabalho (e malandragem), esta pesquisa lança mão de algumas obras de cunho histórico, sociológico e / ou antropológico, cujos estudos, podem ou não, ratificar as nossas primeiras observações.

Faz-se, portanto, necessário um pequeno passeio pela formação histórica do Brasil e de sua gente, pelo menos, no que tange ao nascimento dessa formação discursiva. As referências escolhidas (recortes) podem estabelecer, a

nosso ver, direta ou indiretamente, analogias com a formação discursiva do que vem significar trabalho para o brasileiro, e, como conseqüências das condições sociais, o aparecimento da figura do malandro.

Não é nossa intenção cobrir toda a HB, mas acompanhar a mão-de-obra utilizada no Brasil, as formações que esse tipo de mão-de-obra vão se cunhando no imaginário popular até, justamente, o nascimento concretizado da figura do malandro (pré-existente em nossa formação discursiva e ideológica) que se reveste de todas as características que o não-trabalho, como forma de oposição ao colonizador, foi instaurando no imaginário do brasileiro, ou seja, o não-trabalho como forma de resistência ao colonizador, ao discurso dominante.

Como sabemos, quando os portugueses chegaram ao Brasil, em 1500, encontraram a terra habitada por numerosas tribos indígenas. Os índios eram primitivos, não tinham como enfrentar os invasores portugueses. Segundo Sodré (1960), foram dominados e em muitos casos 'escravizados', embora, de maneira geral, poder-se-ia dizer que os índios foram bastante resistentes à escravidão, por diversas razões, entre as quais se destaca seu estado muito diverso (muitas vezes considerado primitivo) de trabalho, o que acarreta, sem dúvida, em hábitos de vida muito diferentes em relação ao trabalho. Muitas vezes, por essa mesma razão, o índio era / é visto como indolente, característica que a história do país, contada pelo dominador / colonizador / catequizador, fez com que fosse assimilada, o que, por sua vez, foi veiculada e assimilada também como forma de oposição, por meio de seu silêncio, pelo homem brasileiro. A indolência (ou a preguiça) é atribuída, principalmente, ao homem nordestino e ao caipira, talvez pela sua postura física e a sua origem mais amarrada e próxima do gentio brasileiro.⁴¹

É, assim, essa característica que se constitui em discurso fundador de toda uma formação discursiva do brasileiro. O não-trabalhar por parte do silvícola brasileiro foi, sem dúvida, para Orlandi (1993/1993) forma de resistência ao discurso dominador que os queria açambarcar em sua formação discursiva e

⁴¹ Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha escrevia, em 1902, seus 'Sertões'. Na obra há uma descrição minuciosa da terra, do homem e da luta (Canudos). O homem, o sertanejo nordestino, para o autor é 'antes um forte' em vez da imagem de doente, preguiçoso, indolente que adquirira como homem interiorano em contraste ao homem do litoral brasileiro. Os Sertões constituem-se numa obra de análise e protesto. Alternam-se, no livro, a certeza do fim das 'raças retrógradadas'

ideológica. Mais tarde, houve, por conseqüência, a importação do negro que começou por causa do desenvolvimento da cultura de cana-de-açúcar no Brasil, já que suas terras e clima eram propícios a esse plantio. Além disso, o açúcar, segundo Sodré (1958), nessa época, era um produto muito procurado na Europa e tinha grande valor comercial.

No entanto, esse tipo de cultura agrícola, assevera Sodré (1958) só daria lucro se fosse plantado em grande escala. Para tanto, eram necessárias duas coisas: muita terra e grande quantidade de mão-de-obra. Terra havia muita. Mas, em relação aos braços para a lavoura, o problema não era tão simples. No começo, como já dissemos, os portugueses tentaram escravizar o índio, obrigando-os a trabalhar nas lavouras e nos engenhos de açúcar. Não deu certo. O discurso utilizado pelos historiadores nos garante que o indígena brasileiro, apesar de forte e saudável, não estava habituado ao trabalho pesado e monótono na terra. Acostumado à vida nômade, ele rendia muito pouco nessa atividade. Além disso, havia os jesuítas, que tinham vindo para o Brasil com o intuito de catequizar os índios e não queriam que os portugueses os escravizassem.

Diante disso, os portugueses apelaram para o negro africano, que possuía um grau de cultura mais avançado do que os nossos índios (conheciam instrumentos de metal e praticavam a agricultura). Provavelmente, por essa razão, conformavam-se, aparentemente, com mais facilidade à escravidão.

A essa altura, faz-se necessário, no entanto, uma retrospectiva histórica, alcançando o negro quando da sua chegada como mão-de-obra essencial à estrutura econômica brasileira, então vigente.

Ora, a Europa, de acordo com Sodré (1958) saía do feudalismo e entrava numa sociedade de classes. Essa nova sociedade, de cunho expansionista e imperialista foi buscar no negro a fonte principal de seu rendimento econômico. Referindo-se ao Brasil, foram os portugueses buscar na África a mão-de-obra exigida pela então nascente indústria açucareira.

À medida que a produção de açúcar se expandia, aumentava também o tráfico negreiro. No fim do século XVI, já havia cerca de 20 mil escravos no Brasil, para uma população de 60 mil pessoas. O número de negros cativos

e a denúncia do crime que a carnificina de Canudos representou.

subiria para mais de 3 milhões durante os três séculos de escravatura. Os números nos dão uma idéia muito clara do que o trabalho braçal passou a configurar no imaginário popular brasileiro, e, conseqüentemente, o preconceito que esse tipo de trabalho acarretava.

Paiva e Schwarcz (1982/1989:12–13), que ao decorrer sobre esses fatores sócio-políticos da formação do Brasil, chamam-nos de verdadeiros ingredientes de um grande 'bolo' cujos principais itens são os elementos que citamos a seguir. O primeiro ingrediente é a **monocultura**: desenvolvia-se um só produto que tinha grande demanda e aceitação no mercado europeu e desenvolvia-se o mesmo em todo o território nacional. A ele, deve-se acrescentar o segundo ingrediente básico – o **latifúndio**: as melhores terras e riquezas tinham de estar concentradas nas mãos de poucos senhores. Necessário se fazia introduzir, em seguida, o terceiro ingrediente – a **exportação**, juntando-se, assim, os dois itens anteriores e adicionando-se grandes doses de exportação. Não se deve esquecer que toda a produção colonial teria de ser exportada e vendida pela metrópole, já que o que interessava era a acumulação de capital nas mãos das metrópoles européias.

No entretanto, o bolo murcharia se não fosse adicionado o quarto e último ingrediente básico: a **mão-de-obra escrava**. O 'trabalho compulsório', ao mesmo tempo que garantia o acúmulo de capital nas mãos da metrópole (em virtude do controle do tráfico de escravos), impedia que a produção se organizasse em pequenas propriedades, já que o trabalhador assalariado tenderia a transformar-se em pequeno proprietário, o que poderia prejudicar o bom funcionamento da receita colonial.

Mais tarde, segundo Sodré (1958), entramos no setor da mineração: o ouro só foi descoberto no final do século XVII, depois de quase 150 anos de buscas pelos bandeirantes. Com a descoberta das jazidas, a região de Minas Gerais tornou-se a mais populosa do país. Para controlar a exportação do ouro, o governo criou a Intendência das Minas, encarregada de aplicar a legislação sobre a mineração. Os funcionários do governo faziam a divisão das 'datas' e cobravam 'o quinto'.

Em 1729, foram descobertos diamantes na região de Tijuco, Minas Gerais. A exploração intensa e a falta de técnica levaram as jazidas de ouro e diamantes

a se esgotarem rapidamente. Na época da mineração, surgiu em MG uma sociedade muito rica e que, hoje, poderíamos chamar de relativamente democrática.

Mais tarde, relata Sodré (1958), na primeira década do reinado de D. Pedro II (1840 a 1850), várias rebeliões políticas tiveram de ser debeladas: a Balaiada, no Maranhão; a Guerra dos Farrapos, no Rio Grande do Sul; a Revolução Liberal de 1842, em São Paulo e Minas Gerais; e a Praieira, em Pernambuco.

Conseguida a pacificação interna, o Brasil atingiu uma fase de apogeu econômico, com o grande desenvolvimento da cafeicultura. Em 1870, surge o Partido Republicano, que desequilibraria o jogo político do Segundo Reinado. A partir de então, começa a lenta e progressiva queda do governo de Pedro II e, com ela, o fim do regime imperial no Brasil.

Para Azevedo (_____/1958), no campo das relações internacionais, os acontecimentos que mais marcaram época durante o Segundo Reinado foram as questões diplomáticas com a Inglaterra e as intervenções brasileiras na região do rio da Prata.

As pressões inglesas, longe do que se esperava, não foram bem aceitas no Brasil. Nossa economia baseava-se, primordialmente, na mão-de-obra escrava, sendo que qualquer tentativa de mudança desse aspecto encontrava sempre uma brava oposição da aristocracia rural.

O escravo estava totalmente inserido na realidade local. Desempenhava inúmeros papéis. Existiam desde os escravos domésticos (pajens, mucamas...), convivendo lado a lado com seus senhores, até escravos agrícolas que permaneciam no campo, e ainda os cativos urbanos que na cidade tinham seu trânsito um pouco mais livre. O negro era, nessa sociedade, considerado 'um bem'.

Como tal, segundo Angeli e Schwarcz (1983/1987: 22), podia ser vendido, alugado, hipotecado, penhorado, conforme os desejos do senhor branco. Essa historicidade endossa as formações ideológica e discursiva que o termo 'trabalho' encerra no país. Como gostar de trabalhar se isso poderia implicar a noção de que o sujeito trabalhador passaria a ser visto como 'mercadoria'? Enfim, como diz

o velho provérbio: 'Trabalho é negócio de preto'. E os grandes proprietários não abriam mão dessa situação privilegiada.

No início das rebeliões que resultaram na abolição dos escravos, houve a extinção do tráfico negreiro, que estancou em menos de 2 anos. Foram medidas que não significavam o fruto de uma consciência nacional. Eram, sim, o resultado das pesadas investidas britânicas. Estava abolido o tráfico, mas não a escravidão. A partir daí, o preço do escravo duplicou e intensificou-se o comércio interno. Os cativos iam das decadentes regiões açucareiras do Nordeste às terras do café, em São Paulo. No entanto, mais tarde, a lei Euzébio Queirós repercutiu não só na mão-de-obra escrava em si, mas liberou também uma grande soma de capital, deslocada para outros setores da economia (transportes, finanças) dinamizando-a, de acordo com Angeli e Schwarcz (1983/1987: 28/29).

De qualquer maneira as conseqüências foram de grande envergadura, e assim começaram a ocorrer os empréstimos ingleses, o que fomentou o advento do ciclo do café, e o domínio no extrato do látex e do cacau.

Na metade do século XIX, de acordo com Sodré (1958), a principal força de trabalho do país ainda era uma massa de escravos, 'paus para toda obra'⁴², que desempenhavam toda e qualquer função. Na visão do senhor branco, a escravidão era facilmente justificável: 'É um ato de caridade!'⁴³, já que consideravam o negro uma raça dependente e inferior na hierarquia das raças humanas. A sociedade escravocrata brasileira, baseada nesses argumentos, tentou traçar uma imagem idílica, com cativos dóceis e serviçais ao lado de 'senhores severos', porém 'paternais'.

Assim, tendo sido destruída a economia agrária tradicional, à custa da confiscação e expropriação de terras, facilitadas por uma legislação tributária, espúria, viram-se os nativos relegados às áreas improdutivas. Isso gera uma mão-de-obra barata e aviltada, impedindo o florescimento de uma vital economia.

No entanto, esta visão paradisíaca, de acordo com Angeli e Schwarcz (1983/1987: 43), tem sido revisada, mostrando, por um lado, as diretrizes

⁴² Imagem que o trabalhador não-especializado tem até os dias de hoje.

⁴³ Constitui mais um conceito estereotipado incrustado no ideário popular brasileiro. A idéia do - 'Coitadinho', estou lhe fazendo um grande favor dando-lhe 'trabalho'.

econômicas que definiam a instituição e a própria violência inerente a ela e, por outro lado, como o negro, na verdade, não era um indivíduo passivo que abaixava as orelhas num simples bater de botas.

Inexistia, na realidade, no povo negro, base cultural ou econômica que pudesse competir com a nova sociedade que passou a integrar. Ao mesmo tempo, ele não estava preparado, historicamente, para o trabalho livre e não era consumidor. Nessas condições, cria-se o conceito de 'raça inferior', que servia plenamente ao espírito imperialista ocidental da época. Foi com este estigma que iniciou o negro a sua interação na sociedade brasileira.

Durante todo o período que se segue até a abolição da escravatura, de acordo com Torres (1965), sentia-se tacitamente sua rebeldia. Ele sabia o que não queria. Até o início do século XIX, esta foi sua situação. Quando a aristocracia cede o seu lugar no processo histórico ao pequeno proprietário rural, o negro passa a ser fator preponderante nessa passagem.

A escravidão não poderia existir, já que isso continuaria a fortalecer a economia aristocrática. E uma vez mais se vê o negro transformado socialmente, por imposição de uma nova classe em ascensão.

De escravo a liberto, segundo Torres (1965), ele não sabe muito bem o que fazer com a nova situação. Os antigos patrões preocupam-se consigo mesmos, e a nova economia dos pequenos proprietários se inicia sem o trabalho escravo. Veio, portanto, a mudança da lei sem a mudança da realidade negra. O liberto é obrigado a entrar na competição econômica.

Assevera Torres (1965) que o negro não é 'rebelde' (já não há razão) e não é 'protegido' pelas famílias patriarcais. Além disso, sente-se deslocado. De uma sociedade de castas é jogado, abruptamente, numa sociedade de classes. Sua reação nessas condições é um tanto complexa de se estudar, já que se nota uma certa inquietude em seu comportamento. Pode-se notar que o discurso dos historiadores vem atravessado pela atitude transgressora do negro ao silenciar-se, a não comungar os princípios catequéticos do elemento dominador.

Foi em 1840 que se iniciou um projeto pioneiro: trazer elementos europeus para cultivarem as terras do café. Os imigrantes teriam a metade na repartição dos lucros e a chance de se tornarem pequenos proprietários. A notícia desta

boa nova espalhou-se pela Europa através de pomposos e prometedores anúncios veiculados em jornais de grande circulação.

Lá se foram em direção 'à terra do tesouro, do trabalho, dos papagaios e tucanos e toda sorte de riquezas naturais' que só do lado de baixo do Equador uma família da fria Europa poderia encontrar, sem saber que, cá embaixo, a visão do brasileiro sobre o seu lócus no mundo, tinha-se deslocado, como Chico, muito a propósito, expõe, em uma de suas canções, valendo-se de mais um estereótipo sobre o brasileiro e sua terra.

Não existe pecado do lado de baixo do equador
Vamos fazer um pecado rasgado, suado, a todo vapor
(Vamos fazer um pecado safado debaixo do meu cobertor) ⁴⁴
Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho
Um riacho de amor
Quando é lição de esculacho, olha aí, sai de baixo
Que eu sou professor.
(...) Quando é missão de esculacho, olha aí, sai de baixo
Eu sou embaixador.

O 'eu-poético', no caso, representa o homem do hemisfério sul (abaixo do equador), ou seja, o brasileiro que, em relação a lição e a missão de esculacho, é, respectivamente, 'professor' e 'embaixador'.

A esperança reinava nos corações desta e de muitas outras famílias que atravessaram o oceano em busca de um punhado de terra. Porém, os obstáculos, como analisa Buarque de Hollanda (1936) começam a surgir. As terras prometidas eram da pior qualidade e pouco produtivas. Mesmo assim, os imigrantes foram em frente até toparem com o caderninho de anotações e com a consciência escravocrata arraigada no senhor das terras. Sua ligação com o patrão se estendia à medida que eram obrigados a comprar seus gêneros no armazém do 'patrão', que as colheitas também eram pesadas por empregados do patrão, que de quilo em quilo se enriquecia. Enfim, muitos dentre essa pobre gente tinham caído num belo 'conto-do-vigário'⁴⁵.

⁴⁴ Verso original vetado pela Censura.

⁴⁵ Expressão ligada à prática do estelionato. No Brasil, mesmo o de hoje, muita gente cai no 'conto-do-vigário' ao comprar terras inexistentes, ou terras que de acordo com o mapa estariam 'afundadas' no mar, ou dentro de praças públicas.

As divergências não tardaram a aparecer entre os 'sócios'. Os colonos reclamavam seus direitos prometidos. O fazendeiro, por sua vez, acusava-os de 'preguiçosos', 'baderneiros', 'indolentes'... Entre muitas rebeliões, fracassa o sistema de parceria. A situação tornou-se insustentável para ambos os lados. Houve evasão dos colonos para as cidades e o governo de alguns países europeus proibem a emigração para o Brasil.

Depois de tantos desaforos, asseveram Angeli e Schwarcz (1983/1987: 45 – 47), surge o colonato, um sistema misto de pagamento e de renda: um salário fixo, pelo trabalho de um determinado número de cafeeiros e um variável, pela colheita e o direito de criação de animais dentro das propriedades. Além disso, a vinda do imigrante passou a ser subvencionada pelo governo. A partir de 1870, acentua-se cada vez mais a decadência do escravismo como instituição.

O escravo, segundo Angeli e Schwarcz (1983/1987: 48), era um investimento que não podia ser desgastado. O imigrante, com toda razão, não aceitava 'serviços marginais' e, na maioria das vezes, 'perigosos'. Então o que fazer? Jogar tudo isso pra cima do 'trabalhador nacional' que, desconsolado, arriscava-se derrubando matas e mais matas. Sempre matas!⁴⁶

É importante lembrarmos, de acordo ainda com os mesmos autores (1983/1987:52), que a década de 1870 significou uma nova etapa para o capitalismo mundial. A Grã-Bretanha, que até então era o grande centro do imperialismo mundial, com fortes bases no mercado consumidor, teve de dividir esse até-então estável e tranqüilo posto com outras pretensiosas nações como: Alemanha, Estados Unidos, Bélgica, França, Japão..., abalando a hegemonia inglesa no mercado internacional.

Segundo Sodré (1960), a semente estava mais do que lançada. Começou, então, a grande disputa pelos mercados mundiais. Para isso surgiu uma ideologia do imperialismo que visava, sobretudo, justificar esse tipo de dominação. Algumas teorias científicas surgiam para tentar explicar o domínio branco, a mais famosa delas foi o 'darwinismo', que pressupunha a imposição do mais forte sobre o mais fraco.

⁴⁶ Essa gente, por falta de informação e estudo, até hoje, se encontra nas matas brasileira (Acre, Rondônia, Amazonas, Pará) se 'empregando' ou se arriscando a fazer 'trabalho ilícito'.

Essa violência, a partir daí, afirmam Angeli e Schwarcz (1983/1987: 53), sempre era descrita com frases magnânimas que ressaltavam a 'pesada carga' do homem branco em sua 'missão civilizadora' e a 'natural incapacidade' dos povos 'atrasados' de se autogerirem. Desse momento em diante, a fragilidade do Império torna-se evidente. O monarca centralizava, em torno de si mesmo, toda a política, mas, aos poucos, foi perdendo suas bases de sustentação.

Com isso, vieram as contradições internas, que não eram poucas. As forças produtivas se desenvolveram não por causa do Império, mas apesar dele e muitas vezes contra ele. Ou seja, as cidades cresciam, as transformações ocorriam... E o Império era um obstáculo a isso tudo. Começavam cada vez mais a serem postos em questão os velhos valores, partidos, elites (Angeli e Schwarcz, 1983/1987: 54).

O capitalismo industrial e a escravidão incompatibilizavam-se. O escravo, por excelência, não consumia, impedindo a formação de grandes mercados consumidores. Por isso, países, como a Inglaterra, sempre lançando seus argumentos humanitários, tentavam patrocinar a emancipação do negro escravo. Mas difícil mesmo, segundo Angeli e Schwarcz (1983/1987: 55), era acabar com a escravidão sem esbarrar no Império, que tinha o escravismo como um poderoso sustentáculo.

De qualquer maneira, na procura do trabalho livre, o negro não acata ordens do seu patrão, como faziam, então, os imigrantes recém chegados. Seu problema estava mais ligado a uma auto-afirmação de liberdade do que de ascensão econômica, único fito dos imigrantes ao se aventurarem no 'novo continente'.

Numa sociedade em que o maior rendimento econômico é a mola-mestra, não cabia um entendimento humano do problema efetivo vivido pelo ex-escravo, de acordo com Torres (1965). Eram exigentes quanto às condições de trabalho (mais do que os brancos), exigências provenientes mais de sua falta de preparo à nova realidade histórica. Suas atitudes emocionais diminuía sua força produtiva numa razão de 3 : 1 em relação ao branco, preferindo o patrão, preocupado tão somente com a maior produtividade, a mão-de-obra branca.

Aos poucos, criou-se uma resposta a esse posicionamento negativo sobre

os negros: inúteis, irresponsáveis..., e foram sendo repelidos, de acordo com Florestan Fernandes (1974), por não possuírem os atributos psicossociais, requeridos para a organização do horizonte cultural e do comportamento social do homem livre. Os negros não tinham força bastante para se unirem e combaterem sua própria fraqueza. A marginalização, desta sorte, era inevitável.

A sociedade de classe formulava e reformulava seus conceitos e o negro, para Torres (1965) estratificava-se na antiga sociedade de castas. A distância era cada vez mais marcante. Pouca diferença havia na época do jugo do senhor feudal. A competição não tinha sido escolhida como imposição econômica, mas como imposição de sua cor. Seus padrões culturais e econômicos eram baixos e não sofriam a dinamização da sociedade burguesa. Assim, a resposta inconsciente do elemento negro, tal qual fora a do indígena acabou sendo a do silêncio, criando, portanto, a ilusão da tendência do negro a fugir dessa realidade, uma certa tendência a esperar que o branco resolvesse seu problema, uma vez que o culpava por estar nessas condições.

Marginalizado, cultua sua marginalização, tende a constituir várias famílias, a ir contra os padrões morais que a sociedade cria, entrega-se a bebidas alcoólicas e ao suicídio. Atravava-se, na época, inclusive, o alto índice de suicídio na região paulista muito mais ao fator sociológico do que ao psíquico. Essa atitude de marginalização deliberada por parte do negro pode ser lida como a sua forma de contestar os valores religiosos, morais, éticos da sociedade dominadora branca. Esse pano de fundo ajuda a entender o nascimento da figura do malandro.

Na verdade, destruir a perspectiva histórica de que os escravos não lutaram contra o cativo é o mote fundamental do discurso de reação. Percebe-se, aia, a estratégia de transformar em mito a passividade do negro e estabelecer a resistência e o ativismo dos escravos como a verdade histórica.

Vários são os modos com os quais se pode instituir a verdade. No que diz respeito ao problema do negro no Brasil, o episódio das lutas de Palmares, vida e morte de Zumbi é o instrumento mais mobilizado com vistas à elaboração de uma subjetividade para toda a raça negra no Brasil.

A figura de Zé Pelintra, entidade do candomblé afro-brasileiro já é, de per

se, discurso que tem em seu cerne o nascimento da figura do malandro. Contam as lendas que Zé Pelintra nasceu José Gomes da Silva, negro forte e pobre, no interior de Pernambuco. Mudou-se para o Rio de Janeiro, onde levou uma vida de boêmio em meio ao ambiente da malandragem no bairro da Lapa no início do século XX.

De acordo com a Revistas dos Orixás – Origens e Lendas – Volume 6, Zé Pelintra é uma entidade de caráter zombeteiro, controvertida e uma das mais interessantes e peculiares que se pode encontrar nos terreiros de culto afro-brasileiro. Personifica a própria malandragem. Com um comportamento arruaceiro, briguento, mulherengo e beberrão, é tido como tendo o coração enorme de um guia que conhece as sarjetas da vida e a difícil lida da população pobre.

Caracteriza-se por ter um amor incondicional pela noite, o jogo e as mulheres da vida que trata como se fossem rainhas, o que dá a sua imagem as cores do malandro esperto e escolado nas falcatruas da cidade grande. Habilidoso com a faca, defrontar-se com ele significa prejuízo na certa, pois nem mesmo a polícia ousava enfrentá-lo sem um bom reforço.

Vivia na noite em meio a jogatina que era o seu sustento, 'limpando' aqueles que se achavam muito espertos nas cartas e nos dados. Apesar dos hábitos desregrados, demonstra grande compaixão pelas dificuldades do povo humilde e sofredor, que conhece por experiência própria.

Adaptando-se, culturalmente, a cada região em que se manifesta, esse guia – Zé Pelintra – rompe as barreiras do tempo e do espaço para disseminar a sua força espiritual e ajudar aqueles que, necessitados, o procuram nos terreiros do Brasil.

Talvez não haja melhor perfil do malandro dos morros cariocas no auge da vida boêmia do Bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, no início do século passado.

1.2. Malandragem

Da mesma forma como procedemos com o vocábulo 'trabalho', verificamos, agora, o que alguns dicionários têm a dizer sobre o termo

'malandragem'.

1.2.1. O dicionário

Para criar denominadores comuns, damos prosseguimento a nossa pesquisa, lançando mão dos mesmos dicionários para verificar as acepções correntes do verbete – malandragem –; e eis o que achamos.

O primeiro dicionário a que recorremos é o 'Dicionário Brasileiro Contemporâneo', de Fernandes, Francisco, no qual encontramos o que segue –

– s.f. Malandrice; súcia de malandros.

Como o termo 'malandragem' vem adicionado ao termo 'malandro', passamos a investigá-lo, também.

– malandro – s.m. Sujeito que não trabalha, que vive de expedientes; patife; gatuno; velhaco; adj. Madraço; vagabundo.

Verifica-se, que a primeira acepção entra em relativo contraste com a segunda, já que o malandro é alguém que não trabalha x (mas vive de 'expedientes', ou seja, faz algum 'tipo' de trabalho. Patife, velhaco e vagabundos carregam semas negativos que não o situam, necessariamente, na contravenção. Entretanto, o termo 'gatuno' (ladrão) joga-o para lá dessa fronteira, muitas vezes, nublada, que separaria os 'bons' dos 'maus'.

No segundo dicionário, o da Academia Brasileira de Letras, encontramos –

– malandragem s.f. Reunião ou conjunto de malandros; malandrice.

– malandro adj. E s.m. Vadio, tratante, patife, desavergonhado, vagabundo; que, ou indivíduo que não trabalha, vive de expedientes e costuma abusar da confiança dos outros.

As acepções se assemelham muito àquelas encontradas no primeiro dicionário. No entanto, desta vez, não aparece a acepção 'gatuno' ou 'ladrão'. De qualquer maneira permanece a antítese entre malandragem e trabalho.

No 'Novo Dicionário Básico da Língua Portuguesa', publicado pela Folha de São Paulo, tendo como modelo o dicionário do Aurélio, encontramos –

– malandragem – s.f. 1. Súcia de malandros. 2. Qualidade, ato, dito,

modos ou vida de malandro; malandrice.

– malandro – s.m. 1. Indivíduo dado a abusar da confiança dos outros, ou que não trabalha e vive de expedientes; velhaco, patife. 2. Indivíduo preguiçoso, madraço, mandrião. 3. Gatuno, ladrão. 4. Bras. Indivíduo esperto, vivo, astuto, matreiro. Adj. 5. Que é malandro.

É bom salientar que, mais uma vez, as expressões se referem a malandro ou a malandragem de maneira negativa, já que todos os termos carregam essa pecha. Talvez na acepção número quatro, quer seja, – 4. Bras. Indivíduo esperto, vivo, astuto, matreiro –, na verdade, poderíamos inferir certas qualidades positivas, que, no entanto, no contexto geral do verbete perderiam esse teor.

No ‘Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa’, de Caldas Aulete, colhemos o seguinte –

– malandragem – s.f. reunião ou conjunto de malandros: *No Vale das Donas, sim, procurara roubar com destreza e aviamento. Era a norma: toca a roubar, malandragem! Os outros não roubavam mais porque lhes faltara engenho e arte.* (Aq. Ribeiro, Volfrâmio, c.7, p.206, 4ª ed.) // Malandrice. // F. Malandro.

– Malandro. – s.m. (pleb.) vadio de baixa ralé. // Gatuno. // (P. est.) Tratante, patife, desavergonhado; que pratica ações vis e só próprias da mais baixa ralé: *Ainda rendia graças ao Criador e ao malandro do Calabaz ter-me levado a Solange.* (Aq. Ribeiro, Volfrâmio, c.14, p.425, 4ª ed.) // Sujeito que não trabalha, vive de expedientes e costuma abusar da confiança dos outros // (Bras.) Sujeito sabido, finório: *Malandro não estrila* (espr. pop. alusiva a esta acep.). // F. regressivo de Malandrino.

Desta feita, como ocorre com o verbete ‘trabalho’ não há necessidade de negritar as acepções negativas, já que todas, de alguma maneira, carregam esse sema. Como podemos observar o termo ‘malandragem’, na maior parte das vezes, vem acoplado ao termo ‘trabalho’, seja em termos de linguagem, seja em termos da própria práxis social e, conseqüentemente, na sua história.

1.2.2. Uma visão antropológica de ‘nossa malandragem’

Situamo-nos, na verdade, em uma perspectiva histórico-discursiva, em que os discursos anteriores sobre o Brasil apontam para tomadas de posição a partir das quais identidades nacionais são estabelecidas. Com o objetivo de analisar essas identificações, observamos o modo como se dia – nós brasileiros, no discurso, quer seja, o modo como se sustentam as posições enunciativas ao se falar quem somos, quais traços formam nosso perfil diante das formações discursivas em jogo quando se fala do brasileiro.

Na verdade, tem-se falado muito, ultimamente, das especificidades do assim chamado povo brasileiro. A primeira coisa que se deve comentar a esse respeito é que essa categoria – o povo brasileiro –, segundo Lília K. Schwarcz (1995), não existe, assim como não existe o povo americano, nem o povo norueguês. Existem várias diferenças, várias diversidades dentro de uma mesma unidade que é chamada nação.

Mas, por que é que se diz isso? Porque o Brasil é uma nação composta por várias nações dentro dele. O Brasil do Norte, segundo a autora, é um Brasil indígena, o Brasil do Nordeste é um Brasil quase que africano, o Brasil da Região sudeste é um Brasil misturado por muitos grupos e o Brasil da Região Sul é quase um Brasil alemão ‘se a gente não tomar cuidado’.

Por outro lado, o que haveria de comum entre essas unidades todas? Talvez a idéia que tem chamado mais a atenção dos estudiosos é a noção de mestiçagem. Esta é uma noção muito importante e que desde a nossa Independência (até mesmo antes da Descoberta de nossa Terra) tem chamado a atenção de todos. A nossa mestiçagem vai muito além da mestiçagem étnica; é, na verdade, uma mestiçagem cultural. A religião é um bom exemplo desse fenômeno: uma mistura de cultos; – nunca houve no Brasil um catolicismo ‘ortodoxo’. Neste país, o catolicismo, na verdade, se misturou com as religiões africanas, tanto que para cada santo cristão temos um equivalente orixá africano, o que mostra como havia um diálogo entre as religiões. A questão da mestiçagem também apareceu em outros setores.

Na época da Declaração da Independência, a mestiçagem foi exaltada

como visão muito romântica, ou seja, Portugal seria o grande rio e os pequenos afluentes seriam os mestiços. Essa visão da mestiçagem foi muito pacífica, inclusive o da escravidão, aspecto que sabemos que não é verdadeiro, porque esta foi muito rigorosa no Brasil.

Já no final do século XIX, a mestiçagem foi vista como nosso grande problema, ou seja, de acordo com as teorias científicas da época, não havia futuro para uma nação de raças mistas. Essa perspectiva foi mudada a partir dos anos trinta quando o mestiço se transformou numa espécie de símbolo nacional. Nessa época, o Estado Novo⁴⁷ preconizava construir novos símbolos e o que vai acontecer é que vários símbolos étnicos são transformados em símbolos nacionais.

Então, por exemplo, o Carnaval, que era proibido, se transforma numa grande festa nacional. A Capoeira, que era proibida até 1912, a partir do Estado Novo, vira o esporte brasileiro. O Candomblé, que era reprimido, se transforma num culto religioso aceito. Isso, para não falar da feijoada, que era um prato típico dos escravos, que se transforma na típica comida brasileira. Inclusive nos anos 30, a feijoada vai se folclorizar, dizendo-se que o branco do arroz era a cor do grupo branco; o negro, dos escravos; o verde, das nossas matas; enfim, uma folclorização de uma identidade nacional.

Começa-se, então, a construir toda uma imagem nacional a partir dessa idéia, primeiro a da mestiçagem e depois dos anos 30, a idéia da malandragem, ou seja, qual seria, afinal, o caráter nacional mais adaptado a essa mestiçagem? Seria o perfil do malandro? Quem seria o malandro? O malandro é o personagem que aparece em vários romances brasileiros como em 'Memórias de um Sargento de Milícias', do Almeida, ou 'Macunaíma', do Mário? O malandro é um herói? O herói é aquele que não faz nada de muito bom, mas também não faz nada de muito ruim, ou seja, o herói malandro é aquele que trabalha com a lógica nacional, com as leis que, por sua vez, passaram por uma mestiçagem. Na realidade, tem-se dito que nossas leis são muito avançadas, já que não existe o mínimo desejo de exeqüi-las, cumpri-las.

DaMatta (1978/1990) lança a tese de que o dilema brasileiro reside numa

⁴⁷ O 'Estado Novo foi criado por Getúlio Vargas. Eleito presidente em 1934, fez acontecer o Golpe

trágica oscilação entre um esqueleto nacional feito de leis universais cujo sujeito é o indivíduo e situações onde cada qual se salva e se despacha como pode, utilizando para isso seu sistema de relações pessoais. Haveria, assim, nessa colonização, um verdadeiro embate entre leis que devem valer para todos e relações que evidentemente só podem funcionar para quem as tem. O resultado é um sistema social dividido e até mesmo equilibrado entre duas unidades sociais básicas: o indivíduo (o sujeito das leis universais que modernizam a sociedade) e a pessoa (o sujeito das relações sociais, que conduz ao pólo tradicional do sistema). Entre os dois, o coração dos brasileiros balança. E no meio dos dois, a malandragem, o 'jeitinho' e o famoso e antipático 'sabe com quem está falando?' seriam modos de enfrentar essas contradições e paradoxos de modo tipicamente brasileiro. Ou seja, faz-se uma mediação também pessoal entre a lei, a situação onde ela deveria se aplicar e as pessoas nela implicadas, de tal sorte que nada se modifique, apenas ficando a lei um pouco desmoralizada – mas, como ela é insensível e não é gente como nós, todo mundo fica, como se diz, 'numa boa', e a vida retorna ao seu normal.

De fato, como é que aquela faixa média, à qual alude DaMatta, reage diante de um 'proibido estacionar', 'proibido fumar', ou diante de uma fila quilométrica? O que faz ela diante de um requerimento que está sempre errado? Ou diante de um prazo que já se esgotou e conduz a uma multa automática que não foi divulgada de modo apropriado pela autoridade pública? Ou de uma taxaçoão injusta e abusiva que o Governo novamente decidiu instituir de modo drástico e sem consulta?

Nos Estados Unidos, na França e na Inglaterra, DaMatta (1978/1990) cita que as regras ou são obedecidas ou não existem. Nessas sociedades, sabe-se que não há prazer algum em escrever normas que contrariam e, em alguns casos, aviltam o bom senso e as regras da própria sociedade, abrindo caminho para a corrupção burocrática e ampliando a desconfiança no poder público. Assim, diante dessa enorme coerência entre a regra jurídica e as práticas da vida diária, o inglês, o francês e o norte-americano param diante de uma placa de trânsito que ordena parar, o que, para muitos de nós, parece um absurdo lógico e social, pelas razões já indicadas. Ficamos, pois, sempre confundidos e, ao

em 1937, promulgando uma nova constituição que vigorou até 1945, ano em que é deposto.

mesmo tempo, fascinados com a chamada disciplina existente nesses países. Aliás, é curioso que a percepção dessa obediência às leis universais seja traduzida em termos de civilização e disciplina, educação e ordem, quando na realidade ela é decorrente de uma simples e direta adequação entre a prática social e o mundo constitucional e jurídico.

É isso que faz a obediência que tanto admiramos engendrar aquela confiança de que tanto sentimos falta. Porque, nessas sociedades, a lei não é feita para explorar ou submeter o cidadão, ou como instrumento para corrigir e reinventar a sociedade. Lá, a lei é um instrumento que faz a sociedade funcionar bem e isso, diga-se de passagem, já é muito. Claro está que um dos resultados dessa confiança é uma aplicação segura da lei que, por ser norma universal, não pode pactuar com o privilégio ou com a lei privada, aquela norma que se aplica diferencialmente se o crime ou a falta foi cometida por pessoas diferencialmente situadas na escala social. É isso que ocorre diariamente no Brasil, quando, digamos, um bacharel comete um assassinato e tem direito a prisão especial e um operário, diante da mesma lei, que não tem tal direito porque não é, obviamente bacharel. A destruição do privilégio engendrou uma justiça ágil e operativa na base do certo ou errado. Trata-se de uma justiça que não aceita o mais-ou-menos e as indefectíveis gradações e hierarquias que normalmente acompanham a ritualização legal brasileira, que para todos os delitos estabelece virtualmente um peso e uma escala.

Assim, aqui, todos podem ser primários ou não, e os crimes admitem graus de execução, estando de acordo com o princípio hierárquico que governa a sociedade. É precisamente essa possibilidade de gradação que, para DaMatta (1978/1990) permite a interferência das relações pessoais com a lei universal, dando-lhe, em cada caso, uma espécie de curvatura específica que impede sua aplicabilidade universal que tanto clamamos e reclamamos.

Por tudo isso, somos um país onde a lei sempre significa o 'não pode!' formal, capaz de tirar todos os prazeres e desmanchar todos os projetos e iniciativas. De fato, é alarmante constatar que a legislação diária do Brasil é uma regulamentação do 'não pode', a palavra 'não' que submete o cidadão ao Estado sendo usada de forma geral e constante. Ora, é precisamente por tudo isso que conseguimos descobrir e aperfeiçoar um modo, um jeito, um estilo de navegação

social que passa sempre nas entrelinhas desses decisivos e autoritários 'não pode!'. Assim, entre o 'pode' e o 'não pode', escolhemos, de uma maneira muito peculiar nossa, a junção do 'pode' com o 'não pode'. Sem dúvida, é nessa junção exatamente que se produzem todos os tipos de 'jeitinhos' e 'arranjos' que fazem com que possamos apenas operar um sistema legal que quase sempre nada tem a ver com a sua realidade social.

O 'jeito', para Barbosa (1992), é um modo e um estilo de realizar. É claro que ele indica algo importante. É, sobretudo, um modo simpático, desesperado ou humano de relacionar o impessoal com o pessoal. Em geral, o *jeito* é um modo pacífico e até mesmo legítimo de resolver tais problemas, provocando uma junção integralmente casuística da lei com a pessoa que a está utilizando.

De qualquer maneira, um 'jeito' é dado. Uma forma de resolução é obtida. E a ligação entre a lei e o caso concreto fica realizada satisfatoriamente para ambas as partes envolvidas. 'Jeitinho' e 'você sabe com quem está falando?' são dois pólos de uma mesma situação. Um é o modo harmonioso de resolver a disputa; o outro é um modo conflituoso e um tanto direto de realizar a mesma coisa. O 'jeito' tem muito de 'cantada', de harmonização de interesses aparentemente opostos. O 'sabe com quem está falando?', por outro lado, perfaz um estilo diferente, onde a autoridade é reafirmada, mas com a indicação de que o sistema é escalonado e não tem uma finalidade muito certa ou precisa. Há sempre outra autoridade, ainda mais alta, a quem se poderá recorrer.

A 'malandragem', assevera DaMatta (1984/1997), como outro nome para a forma de navegação social nacional, faz precisamente o mesmo. O malandro, assim, seria um profissional do 'jeitinho' e da arte de sobreviver nas situações mais difíceis. Aqui também temos esse relacionamento complexo e criativo entre o talento pessoal e as leis que engendram, no caso da malandragem, o uso de 'expedientes', de 'histórias' e de 'contos-do-vigário', artifícios pessoais que nada mais são que modos engenhosos de tirar partido de certas situações, igualmente usando o argumento da lei ou da norma que vale para todos, como ocorre no conto da venda do bilhete de loteria premiado. Aqui, o malandro, digamos, deseja vender um bilhete premiado pela quarta parte do seu preço justo e arma uma situação onde será fatalmente a vítima. A situação se arma precisamente pelo uso abusivo e desonesto das listas oficiais da loteria (que legitimam o prêmio) e

pelos deveres de parentesco, que obrigam, na história do malandro, a uma viagem inesperada de onde vem a necessidade de vender um bilhete premiado. Nessa estrutura típica de conto-do-vigário, nota-se a mesma contradição entre a impessoalidade da loteria e da sorte e a pessoalidade das relações sociais que se dão em vários níveis. O drama reside precisamente no modo especial de conjugar o pessoal com o impessoal.

Para DaMatta (1978/1990), não há no Brasil quem não conheça a malandragem, que não é um tipo de ação concreta situada entre a lei e a plena desonestidade, mas também, e sobretudo, é uma possibilidade de proceder socialmente, um modo tipicamente brasileiro de cumprir ordens absurdas, ou até mesmo impossíveis de serem cumpridas, e, também, um modo ambíguo de burlar as leis ou as normas sociais mais gerais.

A possibilidade de agir como malandro se dá em todos os lugares. Mas há uma área onde certamente ela é privilegiada, ou seja, aquela relacionada ao prazer e à sensualidade, zona em que o malandro é o concretizador da boêmia e o sujeito especial da boa vida. Aquela existência que permite desejar o máximo de prazer e bem-estar, com um mínimo de trabalho e esforço, o que nos remete a um dos princípios ergonômicos. O malandro, então, é um personagem nacional. É um papel social que está à nossa disposição para ser vivido no momento em que achamos que a lei pode ser esquecida ou até mesmo burlada com certa classe ou jeito. No Brasil, então, podemos ser 'caxias'⁴⁸, como personagens típicos do mundo das leis e da ordem; podemos ser renunciadores e beatos que querem estar fora deste mundo, quando somos religiosos e pretendemos fundar um modo de existência paralelo, e podemos também ser 'malandros' e 'jeitosos', políticos hábeis e sagazes, quando não enfrentamos a lei com a sua modificação ou rejeição frontal, mas apenas passamos por cima dela.

Tal como acontece com seu modo de andar, o malandro é aquele que – como todos nós – sempre escolhe ficar no meio do caminho, juntando, de maneira quase sempre humana, a lei, impessoal e impossível, com a amizade e a relação pessoal. Afinal, cada homem é um caso e cada caso deve ser tratado de modo especial.

⁴⁸ Diz-se 'caxias' o sujeito que faz todos os seus deveres e os faz pontualmente.

A malandragem, portanto, não é simplesmente uma singularidade inconseqüente de todos nós, brasileiros, ou uma revelação de cinismo e gosto pelo grosseiro e pelo desonesto. Na realidade, trata-se mesmo de um modo, jeito ou estilo profundamente original e brasileiro de se viver, e às vezes sobreviver, num sistema em que a casa nem sempre fala com a rua e as leis formais da vida pública nada têm a ver com as boas regras da moralidade costumeira que governam a nossa honra, o respeito e, principalmente, a lealdade que devemos aos amigos, aos parentes. Num mundo tão profundamente dividido, a 'malandragem' e o 'jeitinho' promovem uma esperança de tudo juntar numa totalidade harmoniosa e concreta. Essa é a sua importância, esse é o seu aceno. Aí está a sua razão de existir como valor social. A malandragem, antes de tudo, é um modo possível de ser. Algo muito sério, segundo DaMatta (1978/1990), contendo suas regras, espaços e paradoxos.

Na prática, o que é que ocorre? Ocorre aquilo muito bem resumido por um provérbio que todos conhecem – 'No Brasil, para os amigos, nada; para os inimigos, a lei.' Esse é o provérbio da malandragem política nacional brasileira, ou seja, usa-se a lei em determinados momentos a seu favor e, quando não interessa mais, é como se a lei não existisse.

O outro lado disso, também, é uma convivência racial mais fácil do que aquela que se pode perceber em outros países de clara miscigenação, segundo Azevedo (_____/1958). Essa é de fato uma grande vantagem nossa, por um lado, já que nós, brasileiros, sabemos e que o estrangeiro logo percebe, nossa maior facilidade de comunicação. Isso, obviamente, não elimina a existência do racismo.

Mais uma vez, o que há é um 'racismo malandro'. Por exemplo, fez-se uma pesquisa na USP, em 1988, quando se comemorava o Centenário da Abolição dos Escravos – a Lei Áurea. À primeira pergunta – Você tem preconceito? –, 98% das pessoas entrevistadas responderam que não. Contraditoriamente, à segunda pergunta – Você conhece alguém que tenha preconceito? –, 99% dos entrevistados responderam que sim. A pergunta seguinte (para aqueles que tinham respondido que sim) era – Qual é o grau de relação com essa pessoa? – à qual os entrevistados responderam: irmão, mãe, pai, tio, namorado. Isso prova que cada brasileiro se sente como uma ilha de

democracia racial, cercado de racistas por todos os lados. Chama-se a isso, na realidade, de 'preconceito retroativo', ou ainda, o 'preconceito de ter preconceito'.

Finalmente, chega-se à conclusão de que a mestiçagem é um traço do caráter nacional brasileiro, mas não é o caráter nacional brasileiro. Esse perfil de nacionalidade tem um caráter de identidade bastante original que tem um lado positivo e outro negativo. Para Schwarcz (1995), é positivo no sentido que cria uma sociabilidade *sui generis*. E é negativo, porque em primeiro lugar abre um espaço para a contravenção e segundo para o enfraquecimento do Estado e de suas próprias instituições.

Nos anos 20, de acordo com Schwarcz (1995), os modernistas brasileiros responderam à situação mestiça, fazendo um apelo à 'antropofagia'.⁴⁹

Essa noção, na realidade, simplesmente aceita a presença inevitável do intercâmbio cultural entre a América Latina e a Metrópole. O artista não pode negar a presença da arte estrangeira, tem de engoli-la, carnavalizá-la e fazer uma reciclagem para objetivos nacionais. É o próprio conceito que Bakhtin (1929.a/1997) chama de 'dialogismo' e 'carnavalização'.

Entre a desordem carnavalesca, perguntam Pinsky e Eluf (1993), que permite e estimula o excesso, e a ordem, que requer a continência e a disciplina pela obediência estrita às leis, como é que nós, brasileiros, ficamos? Qual a nossa relação e a nossa atitude para com e diante de uma lei universal que teoricamente deve valer para todos? Como procedemos diante da lei geral, se fomos criados numa casa onde, desde a mais tenra idade, aprendemos que há sempre um modo de satisfazer nossas vontades e desejos, mesmo que isso vá de encontro às normas do bom senso e da coletividade geral?

Para o antropólogo DaMatta (1984/1997), a rua, no Brasil, é o espaço que permite a mediação pelo trabalho, ou seja, – o famoso 'batente', nome já indicativo de um obstáculo que temos que cruzar, ultrapassar ou tropeçar. Trabalho que no nosso sistema é concebido como castigo. E o nome, como já cogitamos, anteriormente, diz tudo, pois a palavra deriva do latim *tripaliare*, que significa castigar com o *tripalium*, instrumento que, na Roma Antiga, era um objeto

⁴⁹ Uma devoração crítica da técnica e da informação dos países metropolitanos, que utilizaria a força do 'inimigo' contra ele (princípio do canibalismo).

de tortura, consistindo numa espécie de canga usada para supliciar escravos. Entre a casa (onde não deve haver trabalho e, curiosa e erroneamente, não tomamos o trabalho doméstico como tal, mas como 'serviço' ou até mesmo como prazer ou favor...) e a rua, o trabalho duro é visto no Brasil como algo bíblico. Muito diferente da concepção anglo-saxã que equaciona trabalho (*work*) com agir e fazer, de acordo com sua concepção original.

Entre nós, porém, perdura a tradição católica romana e não a tradição reformadora de Calvino (_____/1990), que transformou o trabalho como castigo numa ação destinada à salvação. Mas nós, brasileiros, que não nos formamos nessa tradição calvinista e nos inscrevemos no discurso do colonizador de que nada sabemos e não temos gana para progredir, achamos que o trabalho é um horror. Não é à toa que o nosso panteão de heróis oscila entre uma imagem deificada do malandro (aquele que vive na rua sem trabalhar e ganha o máximo com um mínimo de esforço), o renunciador ou o santo (aquele que abandona o trabalho neste e deste mundo e vai trabalhar para o outro, como fazem os santos e líderes religiosos) e o 'caxias', que talvez não seja o trabalhador, mas o cumpridor de leis que devem obrigar os outros a trabalhar... O fato é que não temos a glorificação do trabalhador, nem a idéia de que a rua e o trabalho são locais onde se pode honestamente enriquecer e ganhar dignidade. Para nós, esses espaços e essa mediação entre casa e rua pelo trabalho é algo muito complexo.

Mas poderia ser de outro jeito numa sociedade em que até outro dia havia escravos e onde as pessoas decentes não saíam à rua nem podiam trabalhar com as mãos? É claro que não. No nosso sistema, tão fortemente marcado pelo trabalho escravo, as relações entre patrões e empregados foram ficando definitivamente confundidas, de acordo com Sodré (1958). Não era algo apenas econômico, mas também uma relação moral onde não só um tirava o trabalho do outro, mas era seu representante e dono perante a sociedade como um todo.

O patrão, num sistema escravocrata, é mais que um explorador de trabalho, por ser dono e até mesmo responsável moral pelo escravo. Essas relações são complicadas e, dizem os especialistas, muito difíceis de serem mantidas em nível produtivo. Pois aqui a relação vai do econômico ao moral, totalizando-se em muitas dimensões e atingindo diversas camadas sociais.

Acredita-se que isso tenha embebido de tal sorte as nossas concepções de trabalho e suas relações que até hoje misturamos uma relação puramente econômica com laços pessoais de simpatia e amizade, o que confunde o empregado e permite ao patrão exercer duplo controle da situação.

Ele, assim, pode governar o trabalho, assevera Barbosa (1992), pois é quem oferece o emprego, e pode controlar o trabalho, as reivindicações dos empregados, pois apela para a moralidade das relações pessoais que, em muitos casos, e, sobretudo nas pequenas empresas e no comércio, tende a ofuscar a relação patrão-empregado. O caso mais típico dessa engrenagem que continua valendo é o das empregadas domésticas, que são pessoas que, vivendo nas casas dos seus patrões, realizam aquilo que, em casa, está banido por definição: o trabalho. Nessa situação, elas repetem a mesma situação dos escravos da casa de antigamente, permitindo confundir relações morais de intimidade e simpatia com uma relação puramente econômica, quase sempre criando um conjunto de dramas que está associado a esse tipo de relação de trabalho onde o econômico está subordinado ao político e ao moral, ou neles embebido. Tal como deve ocorrer quando a casa se mistura com a rua.

O fato, de qualquer maneira, é que a concepção de trabalho fica confundida num sistema onde as mediações entre casa e rua são muito complexas. É onde, como vimos, casa e rua são mais que locais físicos. São também espaços de onde se pode julgar, classificar, medir, avaliar e decidir sobre ações, pessoas, relações e moralidades. Compensando-se mutuamente e sendo ambas complementadas pelo espaço do 'outro mundo', onde residem deuses e espíritos, casa e rua formam os espaços básicos através dos quais circulamos na nossa sociabilidade. Sobretudo porque o que falta na rua existe em abundância na casa. E ainda porque eles não devem ser confundidos sob pena de grandes confusões e desordens.

1.2.3. A práxis social e a formação de conseqüentes estereótipos

Algumas considerações

Pela enorme gama de diferentes concepções que circulam sobre 'trabalho', no Brasil, sobretudo por causa do longo período de nossa escravatura e conseqüente período de correntes migratórias para o exercício do trabalho neste

país, várias imagens negativas foram se formando e integrando os discursos que circulam em nossa sociedade, entre as quais coletamos as que se seguem – o *trabalho é um fardo* (o preconceito em relação ao trabalho mais pesado); o *trabalho é coisa para gente simples* (típico de ‘classes sociais menos favorecidas’, que obviamente não é o ‘meu’ caso); *é feio trabalhar* (advindo do mesmo estereótipo, ou seja de que só as classes econômicas desfavorecidas devem trabalhar para o seu sustento); o *trabalho atravessado pelo puxa-saquismo* (advindo da cordialidade, de cultura lusitana, segundo Sérgio Buarque de Hollanda (1936) *o trabalho como maneira de vencer na vida* (visto não como maneira de sobreviver e ganhar o seu sustento, mas como escala social); o *trabalho dignifica o homem* (fazendo parte da ideologia que garante o empregado ganhando pouco e o empregador enriquecendo muito); *procura-se emprego e não trabalho (cabide de empregos)*, ou dentro desse mesmo item, de preferência, tem-se que – *o melhor emprego é um cargo público*, (ou seja, – a sinecura); *eu quero é sossego; eu quero sombra e água fresca* (dizeres populares muito comumente ouvidos).

Assim, as imagens que o brasileiro construiu sobre ‘trabalho’ (e sobre malandragem, conseqüentemente), na verdade, atravessam um longo período de nossa história. Até hoje ainda é comum ouvirmos que determinadas tarefas, ou trabalho, não são próprias de camadas sociais mais ‘elevadas’, conceito associado ao trabalho escravo, típico de ‘classes sociais mais baixas’, gerando dialeticamente grande preconceito em relação ao trabalho mais pesado; portanto, associa-se trabalho a ‘fardo’. Essa imagem descende diretamente do fato de essas tarefas terem sido executadas pelos escravos. Até mesmo termos como mão-de-obra e trabalho braçal carregam em si esse estigma, causado pelo preconceito de que o trabalho mais pesado (braçal e menos intelectual) era exercido pelo elemento escravo.

Portanto, houve uma época no Brasil, principalmente nos dois primeiros séculos depois da descoberta, que a sociedade brasileira era composta quase que exclusivamente de duas classes – senhores rurais e escravos. Acentue-se que os negros eram os mais numerosos, depois de um certo período inicial, antes da importação da mão-de-obra negra.

Com o desenvolvimento econômico, foi surgindo aos poucos um outro

grupo social, dedicado principalmente à atividade de comprar e vender mercadorias – os comerciantes. Paralelamente, aumentava, a quantidade de negros libertos, ou seja, escravos que eram postos em liberdade por seus senhores. Esses antigos escravos passavam também a trabalhar em ofícios manuais nas vilas e cidades, aumentando o número daqueles que não pertenciam à classe dos proprietários rurais nem à dos escravos.

A questão da terra e suas relações de trabalho foram tão fortes na construção de nosso país que os esquemas da nossa vida rural nos grandes latifúndios gerou, segundo Sérgio Buarque de Hollanda (1936), o paternalismo e o coronelismo, advindo daí, uma série de conseqüências negativas – como a cordialidade, o puxa-saquismo, o jeitinho brasileiro, a Lei do Gerson e a dicotomia trabalho X emprego X ‘funcionário público’.⁵⁰

1.3. O vaivém dialético entre as imagens que se desenhavam no exterior e aquelas que aqui se formavam

Como já adiantamos, anteriormente, algumas das imagens que circulam em nossa sociedade são carregadas de teor bastante ‘negativo’ e refletem concepções caracteristicamente estereotipadas e carregam, portanto, um grande teor do que se poderia chamar de ‘mentira’, de acordo com Bonazzi e Eco (1972/1980).

Estereótipos construídos a partir de nossa práxis social, principalmente àquelas relacionadas a trabalho e malandragem, também percorreram caminhos de ida e volta – do mundo para o Brasil e vice-versa. Assim, Carmem Miranda e Hollywood tiveram forte influência sobre o aparecimento e reformulação desses estereótipos, que voltavam reciclados para o Brasil travestidos de rumba e de maracas. Hollywood, ainda, acabou criando o ‘Zé Carioca’, símbolo do ‘malandrinho’ que não queria trabalhar. Imagens revestidas de muita música (carnaval), e, mesmo dentro da fantasia do cinema e dos musicais, acabaram sempre forjando imagens que se perpetuam dentro do nosso inconsciente

⁵⁰ O ‘funcionalismo público’ foi aspiração durante muito tempo no Brasil e perdura ainda nos dias de hoje. Teve como sede principal a Capital Federal – o Rio de Janeiro, berço de compositores, como – Noel Rosa, Ismael Silva, entre outros –, que fizeram de suas canções terreno fértil de todas essas questões).

coletivo.

Segundo Lilia K. Schwarcz (1995), esse perfil de malandragem do brasileiro, que já tomou vários nomes, um deles a 'Lei de Gerson' (a de levar vantagem em tudo), tem vantagens e desvantagens, é óbvio. Quer dizer, a vantagem é por que essa malandragem é uma que foi idealizada por Walt Disney na década de 50, na figura do Zé Carioca, que é essa figura simpática do malandro boa praça, que é amigo de todos. No entanto, não se pode esquecer que a malandragem romântica dos anos 50 não é a malandragem da atualidade. A malandragem exagerada das últimas décadas, no Brasil, virou, segundo a autora, a malandragem da droga pesada, da contravenção, dos morros e das favelas das grandes cidades brasileiras, um tipo de malandragem que o próprio Estado tem dificuldade de controlar.

É evidente que as chanchadas da Atlântida contribuíram, e muito, para a construção dessa 'personagem malandra' que se vestia com uma camisa listrada e que, além de 'cantar', provavelmente 'não trabalhava'.

1.4. A Literatura Nacional

Foi por meio da literatura, na verdade, que os nossos intelectuais abolicionistas⁵¹ divulgaram as novas idéias correntes na época, que acabaram por abalar a estrutura política e social do Brasil, o que muito contribuiu para que a escravidão fosse abolida e para o advento da República.

Por outro lado, a Literatura é campo por onde circulam todas as imagens de que se fala neste trabalho. Como se hipotetiza para as canções da MPB, as obras literárias tanto refratam essas formações como as refletem, também, estabelecendo uma relação tautológica entre os dois pólos.

Em 'O Guarani', de Alencar, por exemplo, a descrição da natureza, vista como verdadeiro paraíso (talvez aquele perdido por Adão e Eva e não recuperado pelos seus descendentes, principalmente após o estigma aberto por Caim e Abel), serve de palco para o mais puro dos seres (porém esperto), Peri, o Guarani,

⁵¹ Partidários do abolicionismo (contra a escravatura no Brasil); também adversários da proibição de entrada de capitais estrangeiros ou da tributação elevada desses capitais.

encabeça um mito de grande significação nacional, o do 'bom selvagem': a pureza do americano em contraste com a rudeza e ambição desenfreada e sem escrúpulos do branco europeu. Encerra-se nessa relação, também, o mito do tesouro escondido, a lenda da fabulosa riqueza da terra descoberta, que arrastou para os sertões brasileiros as ondas de aventureiros e bandeirantes, a que se deve o seu povoamento.

Numa obra, menos romântica, beirando o 'realismo', e talvez uma das obras brasileiras que chegam mais perto de apresentar um herói 'picaresco', Manuel Antônio de Almeida, em 'Memórias de um Sargento de Milícias', nos apresenta o perfil do primeiro 'malandro brasileiro', pintado em nossa literatura. O enredo gira em torno de Leonardo, filho de Leonardo Pataca e de Maria da Hortaliça. Assume quase que um caráter de reportagem social, remontando na verdade à novela picaresca. Almeida cria um tipo de personagem que tem como característica principal o seu caráter escorregadio: dribla pai, padrinho, os amigos, os inimigos (a polícia) e até mesmo a namorada. Permeando mentirinhas e muito 'jogo de cintura', o herói picaresco vai enganado a todos e ao 'establishment', sobrevivendo a tudo e principalmente às barreiras que vão se interpondo em seu caminho.

Na realidade, em nossa Literatura, existem grandes arquétipos da malandragem, figuras que desenharam como ninguém o papel e o tipo. Gente como Pedro Malasartes⁵², que foi capaz de realizar uma série de transformações impossíveis ao homem comum. Superou a exploração econômica e política do seu trabalho, condenando o fazendeiro que o espoliava. Conseguiu também transformar a imobilidade da miséria numa venturosa vida de viajante sem teto, situação de onde pode sempre enxergar tudo e ganhar novas experiências. Pedro Malasartes foi também capaz de proezas incríveis, como explorar os ricos, vender 'merda' como se fosse riqueza e levar a honestidade ao meio de pessoas desonestas. Suas aventuras nos indicam que a vida contém sempre o 'bom' e o 'mau', o lado humano e o desumano estando misturados de modo irremediável em todos e tudo. Assim, ele, como todos os malandros, talvez nos digam que é preciso tomar consciência desses dois lados para poder escolher uma vida humanamente digna.

Por outro lado, o brasileiro também já foi tachado de mole e de atrasado. O escritor Mário de Andrade criou a figura de Macunaíma, o 'herói de nossa gente', cuja característica era a preguiça, ao mesmo tempo em que o escritor Monteiro Lobato cria personagem antológico a quem deu o nome de Jeca Tatu, metonímia do nosso caipira brasileiro.

'Macunaíma, o herói sem nenhum caráter' é uma obra escrita em 1928 por Mário de Andrade, que instaura um clima totalmente surreal. A intenção irônica já se marca no próprio subtítulo. O autor acopla ao personagem um constante poder de metamorfose, lançando mão de todo um imaginário pitoresco brasileiro com uso de provérbios, cantigas populares, adivinhações, lendas e tradições do folclore nacional. Macunaíma, assim, acaba sendo indefinível, indistinto. É uma figura sem contingências, morre para se reconstituir por simbiose. Mário acaba criando uma figura mítica, praticamente um anti-herói medieval. Entre outras, sua presença de espírito, por muita malandragem e um grande espírito sonhador, são características que acabam se destacando em seu Macunaíma.

Jeca Tatu, Pedro Malasartes e Macunaíma têm, em comum, forte presença de espírito. Estão sempre prestes a serem enganados, mas nunca o são, realmente. Na verdade, são espertos e têm muito do 'malandro' do qual se tem falado tanto.

No cinema, a figura do Jeca Tatu foi bastante explorada, principalmente pelo ator chamado Mazaroppi⁵³, cuja tônica na interpretação da personagem, deixa explícita a questão da resistência ao padrão social dominante, desde a sua fala, seu modo de se vestir até o seu modo de agir segundo pensamento próprio e rebelde. Seus filmes, e sua *persona* artística, o Jeca Tatu, são tão simplórios que parece até insulto analisá-los de outra forma que não pela repercussão popular. Ele atinge o fundo arcaico da sociedade brasileira e de cada um de nós. Tomou de Monteiro Lobato a figura triste do Jeca Tatu e deu-lhe outra feição – a de um caipira esperto, macunaímico, capaz, em sua falsa ingenuidade, de dar 'nó em pingo d'água', enganando os espertalhões que se aproximam dele. Esse tipo de sagacidade é a única com a qual o povo brasileiro realmente consegue se

⁵² Do livro em versos de Pedro Bandeira – 'Malasaventuras – safadezas do Malasarte'.

⁵³ Mario Moreno Cantinflas, ator mexicano, especialmente no início de sua carreira antes de ir a Hollywood, fez a mesma coisa. Explorou a figura nacional mexicana do homem simples, sem dinheiro, sem muita instrução, de cuja aparente inocência todos queriam aproveitar.

identificar, como se diz no *Auto da Compadecida*, “a esperteza é a coragem do pobre”.

Finalmente, vimos recentemente, depois de encenada várias vezes nos palcos brasileiros, o *Auto da Compadecida* tornar-se sucesso como minissérie da Rede Globo de televisão (João Grilo) e transformado, posteriormente, em filme, alcançando relativo sucesso internacional, pelo menos, no que tange a crítica especializada. Em sua trama, o endiabrado João Grilo, aparentemente inocente, bobo, interiorano, a todos engana, tinoso, astuto, malandro que é, inclusive, depois de morto, no seu julgamento no céu, recebendo a permissão para voltar à sua terra.

Como se vê não são raros os exemplos em que nossos heróis são revestidos pela pele da malandragem. De qualquer maneira, os dicionários têm de rever, com uma certa urgência, principalmente o verbete ‘malandragem’, que não é examinado como característica, além do fato de ver o ‘malandro’ sob uma perspectiva bastante negativa.

É com todas essas imagens em mente que analisaremos as personagens em canções da obra do compositor Chico Buarque.

Sganarelle: Vouz avez l'âme bien mécréante (...)
Est-il possible que vous ne croyiez point au Ciel? (...)
Mais encore faut-il croire quelque chose dans le monde. Qu'est-ce donc que vous croyez?
Don Juan: Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle; et que quatre et quatre sont huit.
Sganarelle: La belle croyance (...) que voilà! Votre religion, à ce que je vois, est donc l'arithmétique? (III, 1)

(Da Ponte / Mozart, *Don Juan*)

2. CAPÍTULO II

EM DIREÇÃO AO MUNDO CARNAVALESCO

Como vimos no Capítulo I, é voz corrente que o brasileiro, em geral, faz graça: tanto das coisas engraçadas de seu cotidiano, como também de suas infelicidades, inabilidades, despreparos. Como se diz por aí: "Ri de sua de sua própria desgraça", o que, na verdade, constitui um dos pilares da tragicomédia. Esta acentua o destino infeliz do homem, tratando do seu destino de maneira irônica, sarcástica.

Assim, sendo, neste capítulo, lidaremos, discursivamente, com os pressupostos teóricos que subjazem à questão do ser centrado na sociedade (o 'caxias' já mencionado, o burguês, a 'formiga'⁵⁴, enfim, o patrão, o empregador, o dominador), e daquele que vive marginalizado nessa mesma sociedade (o pária, o personagem paratópico⁵⁵, o dominado, a 'cigarra', o artista, enfim, o malandro). Como também vimos antes, tanto a música quanto a literatura 'zombam ironicamente' desses estereótipos com os quais convivemos, e, hipocritamente, fingimos ser paradigmas estanques, tanto que são 'colocados de forma maniqueísta pela sociedade dominante, como se houvesse uma identidade entre o que é 'bom' para o um e o outro. E se esse 'ser bom' fosse homogênea e integralmente bom e não tivesse máculas.

Discursivamente, esses dois seres, à primeira vista considerados paradoxais em sua convivência cotidiana, circulam, se antepõem e se cruzam no tecer das canções que analisaremos. Assim, teremos que levar em conta a cenografia (Maingueneau, 1998/2001), como as 'vozes sociais' emergem do discurso de Chico, ou seja, o princípio das heterogeneidade(s) enunciativa(s) (Authier-Revuz, 1984 e 1998), a embreagem dos enunciadores, principalmente os personagens paratópicos, e dos dêiticos discursivos, enfatizando os espaços paratópicos que emanam das canções (Maingueneau, 1986/1996 e 1993/1995). Além disso, embora tenhamos escolhido analisar apenas com as canções da peça, não podemos esquecer que se trata de teatro (ópera), daí, trabalharmos, também, com o conceito de 'arquienunciador' (Maingueneau, 1990/1996).⁵⁶

Perpassa pelas canções, da 'Ópera' principalmente, forte ironia por meio da constituição do texto, fazendo com que tenhamos de tecer considerações sobre como Chico ultrapassa, em sua obra, o princípio da 'dialogia bakhtiana' para entrar no 'mundo carnavalesco' (Bakhtin, 1965/1996), por meio do que este teórico chama de sátira menipéia.

⁵⁴ Estamos nos referindo à fábula 'A formiga e a cigarra', re-escrita por La Fontaine.

⁵⁵ O princípio de 'paratopia' se liga aos conceitos que envolvem o ser que vive marginalizado na sociedade, atravessados pelos valores do 'bem' e do 'mal'.

⁵⁶ A propósito disso, quando estivermos efetuando a análise do corpus em si, nós nos referiremos ao arquienunciador como sendo Chico Buarque. O autor Chico Buarque, responsável jurídico pela sua obra, entrará em cena quando estivermos falando da relação Chico, sua obra, e problemas com a censura da época.

2.1. A Cenografia

Maingueneau (1986/1996) afirma concordar, inicialmente, com a asserção de Benveniste (1974/1988:80) de que a enunciação seria 'o processo de funcionamento da língua por um ato individual de utilização'. Há que se considerar aí, no entanto, segundo o mesmo autor, dois aspectos importantes: um, dentro do escopo considerado lingüístico (as regras da língua que permitem cada ato de enunciação que o sistema estrutural da língua permite; o outro, fora de seu escopo, ou seja, naquilo que existe de peculiar em cada ato da enunciação.

Ao caracterizar *cenografia*, Maingueneau (1987/1993) aponta, como ponto de partida, uma perspectiva *pragmática*, acentuando o aspecto *performativo* de que o *ato de fala* necessariamente se impregna (Austin, 1962/1990). Nesse âmbito, o autor demarca o *território* do ato de fala dentro de uma referência à ordem jurídica (um contrato de fala); de uma analogia com o teatro (um elenco de papéis que o locutor pode selecionar para sua interação com seu destinatário e também à ordem do jogo). É dessa noção que se chega à idéia de uma *encenação*, inscrita dentro de uma *cenografia*, fazendo parte dela os próprios atos de fala, consubstanciados pelos enunciados lingüísticos, que, por sua vez, se atualizam como parte de toda uma linguagem corporal, circunscrita nos eixos do tempo e do espaço de seus interlocutores. A materialidade lingüística, outrossim, se subscreve dentro do sistema estrutural mais ou menos flexível do funcionamento da língua.

Dentro dessa instância, Maingueneau (1987/1993) tece considerações sobre algumas questões divergentes entre alguns conceitos da Pragmática e da AD, que apontam, fundamentalmente para as *intenções* dos falantes (objeto de estudo singular da pragmática, segundo o mesmo autor). Essa questão acaba constituindo verdadeiro *pomo-de-adão* da discórdia entre as duas tendências. A AD, na realidade, prefere demarcar as instâncias da enunciação em *termos de lugares*, no intuito de objetivar uma hegemonia e anterioridade da *topografia social* nos quais todos os interlocutores se inscreveriam.

Assim, é atribuída à enunciação o papel de estabelecer as relações entre a língua e o mundo. É necessário acrescentar, segundo Maingueneau (1993/1995),

que, embora ela represente os fatos, não deixa de constituir um fato em si mesma, um acontecimento único, definido no tempo e no espaço.

Mainqueneau (1987/1993) acaba atribuindo para *lugar* um ponto de suma importância para a AD, já que a *subjetividade enunciativa* (o sujeito que nasce da *instância de enunciação*) possui duas características indissolúveis e fundamentais, quais sejam: institui o sujeito em sujeito de seu discurso; e, paradoxalmente, ela mesma o assujeita.

É importante, ademais, não compreender a cenografia como uma *duplicação ilusória* de cenas retiradas da realidade social. O autor postula, na verdade, que a cenografia, por outro lado, não é uma *máscara* do real, mas 'uma de suas formas, estando este real investido pelo discurso. Aliás, se fosse diferente, a AD não teria razão de existir, ela seria apenas um anexo da sociologia ou da história, totalmente dedicada a mostrar como as conjunturas se traduzem em enunciados' (Mainqueneau, 1987/1993:34).

Para podermos visualizar as três cenas – englobante, genérica e discursiva, lembramos que as duas primeiras cenas formam o quadro cênico, ou seja, o tipo de discurso (linguagem poética cantada em um tipo popular de 'teatro') + o gênero do discurso (a ópera bufa, ou mais exatamente, a sátira menipéia, na qual narrador e narratário compartilham uma série de saberes calcados, principalmente, em valores sociais, por vezes, bastante 'estereotipados'.

Assim sendo, é importante não confundirmos a cenografia da 'Ópera do Malandro' que se constrói, discursivamente, na época de Getúlio Vargas com o tempo de Getúlio propriamente dito, ou seja, o plano empírico. Chico Buarque cria, discursivamente, um tempo e um espaço que dialogam, discursivamente, com a 'época de Getúlio Vargas' e por isso têm as 'duas realidades' muito a ver uma com a outra, mas, obviamente não são a mesma coisa.

Mainqueneau (1998/2001) assevera que o sujeito-leitor é interpelado pela materialidade discursiva da obra em três níveis diferentes, que, na verdade, se entrecruzam e ocorrem ao mesmo tempo.

2.1.1. A tripla interpelação

Como qualquer outro enunciado, no nosso caso, o texto das canções, a obra literária implica, como vimos, uma situação de enunciação. A 'Ópera do Malandro', de Chico Buarque, foi redigida no decorrer dos anos 1970, nos piores anos da Ditadura Militar, com várias de suas obras do autor não passando pela censura. Narrador e narratário vivem esses duros anos da Ditadura e têm em comum as metáforas usadas por Chico Buarque para 'ludibriar' a censura (Cf. Tinhorão, 1990/1998).

Maingueneau (1993/1995) assevera, ainda, que isso não é o bastante, pois não se deve apreender as obras em sua gênese, mas, acima de tudo, como 'dispositivos de comunicação', já que o perigo é reduzir a obra à sua data e ao local de publicação, e isso nos coloca apenas e tão-somente 'fora' do ato de comunicação literária.

PARA MELHOR EXPLICAR A CENOGRAFIA, MAINGUENEAU (1998/2001) DIDATIZA A QUESTÃO, APRESENTANDO ESSE CONCEITO EM UMA TRIPLA INTERPELAÇÃO. NO TRAJETO DO ENUNCIADO PARA A ENUNCIÇÃO E VICE-VERSA, EXPLICA QUE O TEXTO EM SI NÃO RETRATA A CENOGRAFIA POR VIA DIRETA. NA VERDADE, O ENUNCIADO CONTÉM PISTAS QUE INDIRETAMENTE PODEM LEVAR À RECONSTITUIÇÃO DAS CENAS. ANALOGICAMENTE, LEMBRAMO-NOS, AQUI, DE O. BRIK (1927/1970:132) QUE POR MEIO DE UMA BOA METÁFORA NOS LEVA A CONCRETIZAR MUITO BEM ESSA QUESTÃO. – "DEVEMOS DISTINGUIR RIGOROSAMENTE O MOVIMENTO E O RESULTADO DO MOVIMENTO. SE UMA PESSOA SALTA SOBRE UM TERRENO LAMACENTO DE UM PÂNTANO E NELE DEIXA SUAS PEGADAS, A SUCESSÃO DESSAS BUSCA EM VÃO SER REGULAR, NÃO É O RITMO EM SI." OU SEJA, O ENUNCIADO DE PER SE NOS DÁ APENAS PISTAS, PEGADAS NO TERRENO LAMACENTO OU 'NA NEVE' QUE VEICULAM A IMAGEM DO PROCESSO QUE AS IMPRIMIU.

ASSIM, NO CASO DA 'ÓPERA DO MALANDRO', DE CHICO BUARQUE, A CENOGRAFIA É, AO MESMO TEMPO – UM TEXTO TEATRAL (TIPO DE DISCURSO) E UMA COMÉDIA CANTADA (TIPO OPERETA), NOS QUAIS HÁ A RELATIVIZAÇÃO DO 'BEM' E DO 'MAL', DE FORMA IRÔNICA (A SÁTIRA), NO MUNDO DO TRABALHO.

2.1.1.1. A CENA ENGLOBANTE

O PRIMEIRO PLANO, QUER SEJA, O TIPO DE DISCURSO, DE ACORDO COM MAINGUENEAU (1998/2001), CORRESPONDE AO QUE ELE CHAMA DE 'CENA ENGLOBANTE'. O LEITOR ESPECTADOR, AO DIRIGIR-SE AO LOCAL DO ESPETÁCULO, SABE QUE 'VERÁ' UMA OBRA TEATRAL, NO CASO REPRESENTADA E CANTADA.

2.1.1.2. A CENA GENÉRICA

A CENA ENGLOBALANTE, OBVIAMENTE, NÃO É SUFICIENTE PARA ATRAIR O ESPECTADOR. ESTE, COM CERTEZA, IRÁ AO 'TEATRO' PARA ASSISTIR, NO NOSSO CASO, A UMA ÓPERA 'DO MALANDRO', FATO QUE CRIA UMA DIALÉTICA INTERESSANTE EM SUA MENTE: 'ÓPERA' SIGNIFICA TRABALHO; 'MALANDRO', DENTRO DO IMAGINÁRIO POPULAR, SIGNIFICA 'NÃO-TRABALHO'. ESSE ESTADO DE PROBABILIDADE DE CONFRONTO DE VALORES, ADICIONADO À QUESTÃO DE QUE SABE TRATAR-SE DE UM MUSICAL – UMA 'ÓPERA' DE CHICO BUARQUE –, FAZ COM QUE ELE CRIE UMA EXPECTATIVA DE OCORRÊNCIA DE IRONIA, DE ZOMBARIA, POR QUE NÃO DIZER DE 'CARNAVALIZAÇÃO'. O ESPECTADOR CONHECE TAMBÉM O ESTADO POLÍTICO QUE O PAÍS ATRAVESSA E O EMBATE QUE O COMPOSITOR SEMPRE TEM COM A CENSURA. É COM ISSO EM MENTE QUE 'VERÁ' A PEÇA MUSICAL. A ISSO, MAINGUENEAU (1998/2001) CHAMA DE 'CENA GENÉRICA'. A ESSES DOIS PLANOS IMBRICADOS, O ESTUDIOSO CHAMA DE 'QUADRO CÊNICO' DO TEXTO AO QUAL O ESPECTADOR É INTERPELADO.

ESSE QUADRO CÊNICO DO TEXTO, NO ENTANTO, NÃO É SUFICIENTE PARA FAZER A 'LEITURA ADEQUADA' DESSA OBRA DO CHICO. HÁ QUE SE ASSISTIR A TODA ELA, OU PELO MENOS A BOA PARTE DELA, PARA ENTENDER QUE SE TRATA DE UMA ESTRATÉGIA POR MEIO DA QUAL O AUTOR INVERTE VALORES CONSAGRADOS NA SOCIEDADE PARA QUE A 'PEÇA' ALCANCE SEUS OBJETIVOS. ELA CHOÇA, MEXE COM VALORES SOCIAIS, ELA APROXIMA O NARRATÁRIO DE SEUS PERSONAGENS, QUE VIVEM AFASTADOS DA SOCIEDADE, À BEIRA DA ILEGITIMIDADE, PARA NO FINAL, INVERTER VALORES. É POR ISSO QUE MAINGUENEAU (1998/2001:87) POSTULA –

“TODO DISCURSO, POR SUA MANIFESTAÇÃO MESMA, PRETENDE CONVENCER INSTITUINDO A CENA DE ENUNCIÇÃO QUE O LEGÍTIMA(...). DESSE MODO, A CENOGRAFIA É AO MESMO TEMPO A FONTE DO DISCURSO E AQUILO QUE ELE ENGENDRA; ELA LEGÍTIMA UM ENUNCIADO QUE, POR SUA VEZ, DEVE LEGITIMÁ-LA, ESTABELECENDO QUE ESSA CENOGRAFIA ONDE NASCE A FALA É PRECISAMENTE A CENOGRAFIA EXIGIDA PARA ENUNCIAR COMO CONVÉM (...).”

Em outras palavras, e recapitulando, diríamos que as canções do compositor Chico Buarque, em si, interpelam o leitor para que este as identifique como um tipo de discurso sócio-político. É justamente nesse sentido que se enuncia a cena englobante. É o cidadão interpellando os seus irmãos cidadãos. Embora o tempo cronológico não esteja claramente definido, essa cena englobante define o estatuto dos seus participantes: é um presente que se estica como resultado de uma situação histórico-brasileira.

2.1.1.3. A cenografia

Temos aí, em discurso, um sujeito brasileiro proveniente de uma sociedade que depois de escravizá-lo, entrega-o à vida social que emprega um capitalismo

cada vez mais selvagem e que, conseqüentemente, o marginaliza. Despreparado para o trabalho institucionalizado, sem escolaridade, sem preparo específico, vive de 'biscates' que tangenciam a contravenção, fenômeno que tão bem podemos notar em 'A Ópera do Malandro'. Chico Buarque faz um discurso político em que nos vemos interpelados a exercer, de uma maneira mais ou menos direta, os nossos direitos à cidadania. É nesse quadro cênico que se vê enredado o fruidor do discurso do Chico.

A cenografia, na verdade, é maior que o discurso do compositor. Ela entrelaça a situação sócio-política brasileira, fruto da história do povoamento de nossa terra, com a situação particular de cada sujeito que a palavra do poeta coloca em cena.

DA MESMA MANEIRA, TANTO A CENA ENGLOBANTE QUANTO A GENÉRICA NÃO SE FAZEM PURA E SIMPLEMENTE A PARTIR DE UMA DETERMINADA CANÇÃO. UM DOS DIÁLOGOS QUE O DISCURSO DE CHICO ESTABELECE É COM O DISCURSO SÓCIO-ANTROPOLÓGICO BRASILEIRO, NO CASO, PRINCIPALMENTE, COM A OBRA DE SÉRGIO BUARQUE DE HOLLANDA (1936). AS CENAS SÃO MAIORES QUE A CANÇÃO; ENGLOBAM, OUTROSSIM, TODA A OBRA DO COMPOSITOR, EM TODA A SUA CONSTRUÇÃO DISCURSIVA, O CANCEIRO POPULAR BRASILEIRO, PELO MENOS NO QUE DIZ RESPEITO A ESSE TIPO DE DISCURSO, JÁ QUE A OBRA DO CHICO DIALOGA, DE ACORDO COM TRAGTENBERG (1991), DE PERTO, COM GRANDE PARTE DA OBRA DE NOEL ROSA, ATAULFO ALVES, WILSON BATISTA, ISMAEL SILVA E NÍLTON BASTOS, COMO SE PODE VER NOS SEGUINTE VERSOS DESSES DOIS ÚLTIMOS AUTORES CITADOS:

Se eu precisar algum dia
De ir pro **batente**,
Não sei o que será
Pois vivo na **malandragem**,
E VIDA MELHOR NÃO HÁ.

É lugar comum, como se pode notar nesses versos, o eu-poético assumir a voz do malandro, além de exaltar a vida da malandragem em oposição ao trabalho (batente), forma de oposição ao discurso dominante, como já vimos anteriormente. Em conexão a essa exaltação, cf. Tinhorão (1990/1998), chega-se rapidamente ao início dos anos 40 em que ocorria franco e aberto combate à imagem de um brasileiro inclinado à malandragem.

Maingueneau (1986/1996), entretanto, adverte-nos que, no caso do corpus literário, alguns aspectos merecem ser observados. Passemos, assim, àquilo que

ele chama de situação de enunciação dentro da obra literária.

2.1.2. A situação de enunciação

A narração literária

Antes de tudo, é útil lembrarmos que, no caso da análise da obra literária, Maingueneau (1986/1996:17) afirma que a especificidade da linguagem literária afeta a noção de situação de enunciação nas suas três dimensões – pessoal, espacial e temporal -, ao construir seu cenário por meio de um jogo de relações internas ao próprio texto. Assim, não pode deixar de entender o narrador como um ser puramente textual, cujas características sejam definidas unicamente pela narrativa.

É nesse sentido que o autor estabelece três relações primordiais que caracterizam a situação de enunciação.

“Todo **enunciado**, antes de ser esse fragmento de língua natural que o lingüista procura analisar, é o produto de um acontecimento único, sua **enunciação**, que supõe um *enunciador*, um *destinatário*, um *momento* e um *lugar* particulares. Esse conjunto de elementos define **a situação de enunciação**. (1986/1996:5)

Por outro lado, para o mesmo teórico da Análise do Discurso, a narração literária (ou ficcional) instaura uma situação peculiar de enunciação. Antes, porém, é bom lembrarmos que uma das contribuições fundamentais de reflexão sobre a enunciação lingüística, para Maingueneau (1993/1995), foi a de colocar em proeminência a dimensão reflexiva da atividade lingüística – o enunciado refere-se, exclusivamente, ao mundo referido no ato de enunciação. Dessa forma, as personagens, o tempo e o espaço assinalados no enunciado ocorrem dentro da situação de enunciação. São os ‘embreantes’ dos quais nos ocuparemos no Capítulo IV deste trabalho. Em outras palavras, o enunciado assume o valor ilocutário por meio de sua enunciação [(atos de fala), Austin (1962/1990)].

Segundo Maingueneau (1987/1993), são os elementos dêiticos da língua que acabam por delimitar os eixos temporal e espacial do ato de enunciação, ou sejam, o aqui e o agora determinam a época na qual se inscrevem o eu e o tu

discursivos; em outras palavras, são elementos interacionais dessa dêixis o locutor e o destinatário discursivos, a cronografia e a topografia.

Não se pode esquecer, então, que existe uma *déixis discursiva*, que se inscreve numa formação discursiva que não se origina de um sujeito, nem de um determinado momento histórico relativo a um determinado espaço objetivo e empírico. Ao contrário, é a partir da enunciação que se pode depreender o tempo e o lugar da cena que os institui.

No caso do texto narrativo ficcional, a enunciação, segundo Maingueneau, perde o seu caráter imediato e simétrico da interlocução. O espectador de uma peça de teatro, por exemplo, não tem contato

“com o sujeito que escreveu o texto, a pessoa do autor. Não somente por razões materiais, mas sobretudo porque é da essência da literatura de não pôr em contato o autor e o público senão através da instituição literária e de seus rituais. Sendo o autor assim eclipsado, a comunicação literária anula qualquer possibilidade de resposta por parte do público. Nesse sentido, o texto literário aparece como um ‘pseudo-enunciado’, que só comunica pervertendo as regras do intercâmbio lingüístico” (1986/1996:16).

Acrescenta o autor que são de suma importância, neste caso, o tipo de momento, de lugar em que tais enunciados ditos, o papel social de seus protagonistas. Isso adquire uma significação mais relevante no campo literário, “que codifica essa necessidade sob a forma de rituais compulsórios, dos quais o **gênero** é a manifestação mais clara: ele não é somente um simples fragmento da língua materna que é consumido, mas uma comédia de boulevard, um romance policial, etc., e, ainda mais, a literatura” (1986/1996:17).

No caso do texto literário, assim, tem-se, mais fortemente, segundo Maingueneau (1986/1996), a imagem do **narrador**, que substitui e representa parcialmente o autor, e a figura do **narratório**, que seria o destinatário da narrativa, não os leitores ou espectadores da manifestação literária em si.

Assim, para Maingueneau (1993/1995), apreende-se o contexto da obra como um campo em que o ‘escritor’ se posiciona por meio do narrador. Como a enunciação é um fato em si mesma, a obra também implica um contexto. Assim,

'A Ópera do Malandro', de Chico Buarque, institui-se por um narrador inscrito num dado momento histórico e num espaço que compartilha com seus narratários. É indispensável, pois, de acordo com o teórico, levar em conta a situação de enunciação, a 'cenografia' que a obra pressupõe, validada pelos narratários. É só assim que se pode conceber um tempo, um espaço e personagens / pessoas, dentro e fora da obra.

No teatro, que é o caso da 'Ópera do Malandro', como afirma Maingueneau (1990/1996), é como se estivéssemos diante de uma série de interlocutores aparentemente autônomos, "mas cujo conjunto de enunciados, a peça, está relacionada a uma fonte enunciativa invisível que, com M. Issacharoff (sic), seria possível chamar de **arquienunciador** (1990/1996:160)." É assim que trataremos o grande 'enunciador' da 'Ópera'. No caso das canções, que constituem situações de enunciação particulares, estaremos trabalhando com a denominação de **narrador**.

Para Maingueneau (1993/1995), quando se fala em situação de enunciação, em termos lingüísticos, tem-se a finalidade de designar não as circunstâncias empíricas de produção do enunciado, mas o 'foco de coordenadas' que serve de referência à enunciação: os protagonistas da interação de linguagem, 'enunciador' e 'co-enunciador', assim como também deve acontecer com a sua ancoragem espacial e temporal (EU \leftrightarrow TU, AQUI e AGORA).

Maingueneau destaca que a co-enunciação exerce um papel de suma importância na produção e interpretação dos enunciados. Assevera, também, que, no caso do texto literário, 'a dissimetria entre posições de enunciação e de recepção desempenha um papel crucial' (1990/1996:31).

Destaca, ademais, que a fragilidade já é uma característica de qualquer comunicação escrita, porquanto o receptor não se insere na situação de enunciação do narrador.

Para que o texto possa ser decifrado, Maingueneau (1990/1996) enfatiza a importância de que o leitor instituído seja *cooperativo*, ou seja, um leitor que possa construir o universo ficcional por meio das indicações que lhe são dadas no texto. Essas indicações, por outro lado, não são elementos que determinam certos significados, mas apontam, antes de tudo, para um caminho narrativo que

deve ser percorrido para que a obra seja lida com sucesso.

Esse roteiro poderá estar mais ou menos explicitado na obra. Assim, o texto poderia ser entendido como um diretório que impõe ao leitor um conjunto de convenções que o tornam legível, de modo a produzir através dele um determinado *efeito pragmático*. Mesmo quando o narrador transgride essas convenções, o leitor pode depreender, por meio de dados explícitos ou implícitos, que essa transgressão é elemento constitutivo significativo do *jogo de leitura* do texto, às vezes exigido pelo próprio estatuto estético que a obra requer.

Para melhor visualizar essas questões todas referentes à situação de enunciação do caso do texto literário, examinamos, a seguir, a canção 'Homenagem ao Malandro' (primeira canção da 'Ópera do Malandro')⁵⁷, que é nitidamente constituída de três partes distintas. Essas partes podem ser visualmente notadas, quando separamos os versos que fazem alusão a cada um dos referentes⁵⁸ que o enunciador constrói discursivamente.

O Referente 1 se constrói entre os versos 2 e 8. A alusão é à 'nata da malandragem', existente na 'Lapa'⁵⁹. O narrador constrói, assim, uma certa ambientação e a alusão à uma 'malandragem que não necessariamente se refira a marginalizados, como das pessoas que vivem de 'biscates', pequenos serviços e favores, ou até mesmo de pequenos furtos ou de outros 'expedientes' do mundo da contravenção. Outra implicação que o narrador institui em seu discurso é o da 'nata' da malandragem em oposição a outra 'nata', ou seja, à nata social, aquela formada pela alta sociedade. Os marcadores de tempo 'que conheço de outros carnavais', que 'não existe mais' e 'Perdi a viagem' delimitam essa malandragem como algo do passado. É importante observar, também, que o narrador marca a

⁵⁷ Todas as canções aludidas no nosso texto encontram-se em sua totalidade no Apêndice deste trabalho em ordem alfabética do título.

⁵⁸ Para Benveniste (1974/1988), apenas o 'eu' e o 'tu' constituem pessoas. As terceiras pessoas são chamadas, pelo autor, de 'não-pessoas'. Para Maingueneau (1998/2001), além das terceiras pessoas constituírem 'referentes', esse recurso de utilização da 'não-pessoa' pode se um recurso de apagamento dos embreantes.

⁵⁹ Bairro carioca, a Lapa, foi palco, no início do século passado, da boêmia, tanto de artistas como de intelectuais. Embora se tenha, no nosso imaginário, a concepção de uma Lapa romântica, crimes que se inscreviam no mundo do contrabando eram comuns, assassinatos de ordem passional, de vingança e de discussões nos balcões dos botequins também, como se pode verificar no filme recentemente lançado no Brasil, 'Madame Satã, filme de Karim Ainouz, Br-Fr 2002, com Lázaro Ramos no papel principal, malandro homossexual mitológico, que não levava desafora para casa.

sua presença por meio do pronome pessoal 'eu' e da flexão da primeira pessoa verbal. Isso ocorre apenas nos versos de 1 a 6, o que aproxima o narrador dessa malandragem, observável na materialidade lingüística da canção, já que é aí que se forma discursivamente tanto no 'eu'-enunciador, como na 'nata da malandragem'. É a essa que ele dedica a sua homenagem por meio de seus versos na canção. Outro fato que associa o narrador a esse tipo de malandragem é o fato de ele ter ido 'trabalhar' (foi fazer seu samba, razão pela qual precisava ir à Lapa, cuja malandragem ele 'conhece' de outros carnavais - de há muito tempo), ou seja que 'não existe mais' e que encerra esse primeiro trecho da canção. O narrador, nesse sintagma, por outro lado, coloca em cena um enunciador que sustenta o valor positivo subjacente - 'aquela malandragem ainda existe' (Cf. Ducrot, 1984/1987 – o valor positivo imbricado nas negações). É a concretização, feita por Chico, da imagem de uma personagem romântica que não existe mais.

Para Maingueneau (1993/1995), é sobretudo a mitologia do boêmio que permite dar uma representação a essa inserção do escritor. No encaixe dessa figura, segundo o autor, seja ela originária das Índias, seja do Egito, com certeza o boêmio romântico provém do Oriente lendário.

"Mais próximo de uma Natureza perdida da qual encarna o 'resto' na sociedade industrial, o boêmio é feiticeiro. Participa espontaneamente das forças com as quais o escritor reata através do sofrimento e do trabalho criador." (1993/1995:34)

Paralelamente, a negatividade expressa por 'perdi a viagem' (fui à Lapa e não encontrei aquela tal malandragem) e ela 'não existe mais' contrapõe esse primeiro referente aos outros dois, que aparecem, em seguida, no texto.

É bom ressaltar, ademais, que a palavra 'malandro' não aparece no primeiro trecho, em oposição aos outros dois segmentos em que o termo aparece, principalmente no segundo em que é explicitado por sete vezes, contra duas ocorrências no terceiro trecho (malandro e ele).

O marcador de tempo 'agora', verso 9, abre o segundo segmento. Começa-se a instituir o Referente 2, que vai até o final do verso 20. O narrador, nesse trecho, não emerge lingüisticamente. O malandro é instituído,

discursivamente, como cidadão: 'agora' ele é regular(izado), profissional, tem contrato e capital e usa gravata. É candidato a cargos federais (observe-se o jogo da cidade capital com capital-dinheiro). O cargo é instituído pela palavra malandro. É o malandro que é 'oficial'; é o 'malandro candidato' a malandro 'federal'; é o malandro com 'direito a retrato na coluna social'. Assim, os cargos são personificados pela palavra 'malandro'. Tem-se, aí, portanto a constituição de uma crítica social - o malandro é cargo e o cargo é malandro -; ao mesmo tempo pela sua regulamentação, sua oficialização e a sua aparência, seja por meio de coluna social, seja pela gravata e capital, institui-se a figura do malandro (Referente 2) que 'nunca se dá mal' - não vai para a cadeia, não é morto na porta de nenhum botequim da Lapa. Assim por meio do desaparecimento (da desconstrução) de um referente (a malandragem tradicional), (re)constrói-se um outro referente - o dos 'novos malandros'. As pistas para as formações discursivas são diferentes: o que o enunciador denomina 'malandro atual' corresponde ao homem 'bem-sucedido' nos negócios, na política, com possíveis conotações de 'corrupção financeira, comum em nossa política.

Um Referente 3 se constrói pela chamada à cena do narratário (- não espalha). A menção ao 'malandro pra valer' institui o Referente 3 que, embora exista, é aquele que nega as suas características peculiares, pelo menos aquelas que habitam o nosso ideário popular, a imagem que fazemos de 'malandro'. Um malandro pra valer 'não trabalha, não tem família, usa navalha (já que não tem, ou não 'deveria' ter armas mais sofisticadas). No entanto, 'dizem as más línguas' que esse malandro (Referente 3) 'aposentou a navalha, tem mulher e filho, mora lá longe e chacoalha / num trem da Central' (já que ele até trabalha). O narrador implica com isso, discursivamente, que essa nova imagem de 'malandro' contraria aquela que temos em nosso imaginário social: é como se o narrador estivesse dizendo - 'Olha só onde o malandro foi parar. Que vergonha! Portanto, 'não espalha!' Esta, finalmente, é pista para a arquitetura da situação de enunciação: a conversa entre narrador e narratário se dá 'como segredo' (conversa íntima, ao pé do ouvido). Tal proximidade também se constrói por meio de uma sintaxe que mimetiza a oralidade, por meio de escolha lexical - 'Dizem as más línguas que ele até trabalha.' Temos aí o discurso relatado, o povo falando do trabalho, que é tematizado em tom de ironia, à moda de uma 'conversa íntima'.

Portanto, a homenagem a que o enunciador se refere é a de um samba que dedica à nata da malandragem que testemunhou há muito tempo (v.4): que conheço de outros carnavais. Isso, de alguma maneira, aproxima o enunciador de um referente.1.

Da mesma forma, se temos o malandro-de-hoje, que 'nunca se dá mal' (v.20), ele se contrapõe a este o malandro-de-ontem, irregular, que se dava mal, tal qual o próprio artista, por não ter sua profissão oficialmente reconhecida.

E o malandro da Lapa, que pertencia à tal nata, o que é feito dele? Constituiu família (portanto não a tinha antes), não mora mais na Lapa, mora lá longe (v.27) e é voz corrente (v.25) que ele até mesmo trabalhe, viajando de lá para cá (chacoalha) num trem da Central (v.28), o que institui o referente.3.

Assim, o enunciador descreve o referente.1 – nata da malandragem, lançando mão de dois contrastes: o malandro oficial (referente.2) e o ex-malandro (referente.3), que agora 'aposentou a navalha' (v.22) e 'até trabalha' (v.26).

O 'agora' é um demarcador entre a idéia da malandragem do passado versus o que ocorre no presente. O 'normal' é coloquial, significa uma quantidade exagerada - isso 'não é normal', é um exagero. Além disso, fica claro que o narrador optou por 'normal' por causa da terminação -al (rima). Tanto 'regular' quanto profissional colocam o 'malandro' de hoje na alçada da profissão, profissão como outra qualquer, institucionalizada, regularizada, com direitos iguais como os de qualquer outro cidadão.

Não é aquele malandro de antigamente; é o malandro que possui uma apresentação que 'vende' oficialidade. Nesse mesmo verso, tem-se a presença (evocação) de dois malandros (o de outrora, oficioso, versus aquele do presente, oficial, amparado pela legislação).

A alusão aos 'nossos' políticos aqui, como já dissemos, é clara. O narrador indiretamente chama os políticos de 'malandros'. Novamente há dois 'malandros' no verso. O primeiro não é mais o malandro de antigamente, já que este não existe. É o malandro que deseja oficializar seu status, candidatando-se a cargos eletivos federais, ou a qualquer outro cargo do funcionalismo público federal. Note-se (impessoal, de novo) como a rima em -al remete, infinitamente, ao número exagerado instituído pelo normal. É o malandro político (em oposição ao

malandro de outrora), no entanto, que a alta sociedade prestigia. Com prestígio social, legitimado pelo 'oficial', você tem direito a 'sair nas colunas sociais', com retrato e tudo, não precisa mais 'fugir da polícia'.

O 'com contrato' reafirma aquilo já comentado anteriormente, instituído oficialmente ele passa a ter direitos que as leis trabalhistas lhe conferem. O 'com gravata' lhe tira o aspecto do malandro com camiseta listrada⁶⁰; não podemos esquecer que ele tem trânsito pela coluna social. O capital é o dinheiro legitimado que agora possui. O termo é muito sugestivo, já que remete à capital federal, ambiente sobre o qual o poeta versa, além de remeter ao 'Capital', de Karl Marx (1867/1982), cuja obra era 'pecado mortal' na época da repressão militar neste país. E, ainda por cima, rima com já não é normal.

Aqui, provavelmente, além do sentido figurado (nunca é pego pela polícia, não é posto em cana, não lhe confiscam os bens etc), há novamente o contraste com o malandro de antigamente, que na sua 'profissão não-oficial' e na sua vida boêmia em bairros de 'má-reputação' tinha problemas constantes com a polícia (que o persegue, pelo menos, em nosso imaginário) e a sociedade (que o estratifica em classe social inferior).

O denominador comum da principal questão nossa, ou seja, a do 'trabalhador' e a do 'malandro', está sempre atravessada pela noção que possamos ter do 'bem' e do 'mal', que se relativizam dependendo do ponto de vista ou do interesse particular de um determinado setor social; enfim, são valores que se revestem ou não de mascaramentos estereotipados, o que de certa maneira institui o 'ethos' que perpassa a obra.

2.2. O Ethos

Faziam parte dessa instância, segundo a Retórica Clássica, as características do orador que o identificavam como porta-voz de uma determinada classe social, de um determinado cargo ou função, da sua própria aparência, enfim, que lhe imprimiam características físicas, sociais e psicológicas que, por sua vez, lhe emprestavam maior confiabilidade e interação com o público-ouvinte.

⁶⁰ Faz parte do estereótipo físico do malandro (aquele do morro, sambista, *bon vivant*, um sujeito vestido de calça branca e sapatos brancos com um detalhe escuro, camiseta listrada).

Assim, ao adotar determinada entoação de voz, determinados gestos, o porte geral de uma determinada pessoa, ou do estereótipo que se faz dessa pessoa, o portador do discurso adquire respeitabilidade, uma cumplicidade com o seu 'ouvinte' (já que Aristóteles está falando do discurso oral, adquire, enfim, credibilidade dentro do processo que Aristóteles (séc. IV a.c./1969) chama de persuasão.

É Ducrot que afirma ser essa imagem que vai seduzir o ouvinte e que lhe dará a dádiva da benevolência. Para o estudioso, é essa imagem do orador que é designada de 'ethos'. Ducrot (1984/1987:189) ainda esclarece que não é pelo que ele alude diretamente em seu discurso, seja por meio de palavras elogiosas ou de adjetivos qualificativos pelos quais pode construir uma imagem positiva de sua própria pessoa (o porta-voz do discurso), mas, sim, pela sua fluência, pela escolha lexical, pelos argumentos que seleciona. Liga, assim, o ethos à pessoa a que ele chama de 'locutor' –

“Direi que o ethos está ligado a L, o locutor enquanto tal: é enquanto fonte da enunciação que ele se vê dotado [*affublé*] de certos caracteres que, por contraponto, torna esta enunciação aceitável ou desagradável”.

Essa noção de ethos foi, posteriormente, desenvolvida pela análise do discurso por Maingueneau (1984, 1991, 1993/1995) como uma resposta contra as concepções estruturalistas do texto. Com base na imagem que fazemos do enunciador do texto, atribuímos-lhe uma série de traços físicos, psicológicos, sociais. Essa corporalidade que lhe damos está ligada a um 'caráter' que, para o autor, são inseparáveis. Essas imagens, na realidade, estruturam-se em estereótipos forjados na práxis social em que se produz a enunciação. Além disso, nunca é demais afirmar que não se deve esquecer que a AD de linha francesa volta-se, prioritariamente, em especial em sua primeira fase, para o texto escrito, portanto, desvincula-se da corporalidade do orador, ou, ainda, do seu autor.

Isto posto, não se deve buscar a corporalidade do orador e / ou autor, mas a voz que emana do discurso, como porta-voz advinda da própria dêixis discursiva. Chega-se, assim, a um caráter e a uma corporalidade que não são

oferecidos diretamente aos olhos do leitor. Ao contrário, nascem como produto de uma interação que o narratário faz com o discurso.

Maingueneau (1998/2001) lembra-nos, ainda, que as divergências entre os gêneros discursivos ou entre os posicionamentos concorrentes de um mesmo 'campo discursivo' não estão presos exclusivamente ao 'conteúdo' expresso no enunciado (texto). Passam, também, pelas divergências de ethos. Este não deve se isolar dos outros parâmetros do discurso, pois contribui, sem dúvida, para que sua legitimação possa ocorrer.

Na 'Ópera do Malandro', sem dúvida, o ethos que se constrói, discursivamente, é o embate que é travado entre o 'bem' e o 'mal' e as suas relativizações, o que nos leva a examinar de mais perto esses dois princípios.

O 'bem' faz parte do ideário do ser humano. É tudo aquilo que lhe garante a paz de espírito, o bem-estar social, a saúde física e mental. Esse valor é corporalizado pela figura de Deus. O mais difícil é a construção da figura do 'mal', que, filosoficamente se monta por oposição ao 'bem', senão vamos a algumas considerações.

2.2.1. A mitificação do 'bem' e do 'mal'

Para Northrop Frye (1957/1976), o mundo das imagens míticas é habitualmente representado pelo conceito de céu ou Paraíso na religião, e é apocalíptico, no sentido próprio dessa palavra, um mundo de metáfora total, em que tudo é potencialmente idêntico a tudo o mais, como se tudo estivesse dentro de um só contexto infinito.

Para o autor, os mitos e os símbolos arquetípicos organizam-se de três modos deferentes na literatura, que passamos a expor.

- Há o mito não-deslocado, que geralmente se preocupa com deuses ou demônios, e que toma a forma de dois mundos contrastantes de total identificação metafórica, um desejável e outro indesejável. Esses mundos identificam-se, muitas vezes, com os céus e infernos existenciais das religiões contemporâneas de tal literatura. Frye chama a essas duas formas de organização metafórica, respectivamente, apocalíptica e demoníaca.

- Existe, ainda, a tendência geral que se chama 'romanesca', ou seja, a tendência de sugerir padrões míticos implícitos num mundo mais estreitamente associado com a experiência humana.
- E, finalmente, a tendência do 'realismo', quer seja, aquela de descarregar a ênfase no conteúdo e na representação em vez de descarregá-la na forma da narração.

No caso da 'Ópera', embora ela ocorra na maior parte do tempo em 'covil de malandros, ele é o paraíso instituído discursivamente. É lá que estão a salvo da polícia e da sociedade que os vê como estereótipos da pobreza, da marginalidade, é lá que vivem, que brigam, que amam. É como a nossa infância, que por pior que seja, constitui a 'idade de ouro' da nossa vida.

Assim, a cidade, o jardim e o aprisco são as metáforas que organizam a Bíblia e a maior parte do simbolismo cristão; e são levados a completa identificação metafórica no livro especificamente chamado o *Apocalipse* ou *Revelação*, cuidadosamente destinado a dar uma conclusão mítica não-deslocada ao conjunto da Bíblia. Do ponto de vista do autor, isso significa que o Apocalipse bíblico é a nossa gramática das imagens apocalípticas. E como vimos, Chico foge desses estereótipos fundando a não-cidade, ou a marginalidade, como uma imagem apocalíptica e não-demoníaca.

Ainda dentro da visão cristã, o conceito 'Cristo' une em identidade todas essas categorias: Cristo é Deus e o Homem, o Cordeiro de Deus, a árvore da vida, ou videira da qual somos os galhos, a pedra que os edificadores rejeitaram, o templo reconstruído, que é idêntico a seu corpo ressuscitado. Chico, mais uma vez, subverte essa ordem ao enunciar a canção 'Malandro N° 2' (17ª canção da 'Ópera'), o malandro, 'coitado', tal como Jesus Cristo, sofre mofa e provoca riso do espectador durante a sua trajetória de vida / morte / 'via crucis', antes de ser crucificado. No entanto, como se 'ressuscitado', ele "se move / como prova / o Galisteu". As identificações religiosa e poética diferem apenas na intenção, sendo a primeira existencial e a segunda metafórica.

Frye, ao analisar a Teoria do Sentido Arquetípico, quanto a imagens demoníacas, assevera que esse tipo de simbolismo

"é a representação do mundo que o desejo rejeita completamente: o

mundo do pesadelo e do bode expiatório, de cativo e dor e confusão; o mundo como é antes que a imaginação humana comece a trabalhar nele e antes que qualquer imagem do desejo humano, como a cidade ou o jardim, tenha sido solidamente estabelecida” (1957/1976:148).

Assim, segundo o autor, o mundo do trabalho pervertido ou desolado, de ruínas e catacumbas, instrumentos de tortura e monumentos de insensatez fazem parte desse perfil.

Ao se referir a essas imagens demoníacas, Frye (1957/1976) contrapõe as imagens apocalípticas da poesia que se associam estreitamente a um céu religioso ao seu avesso dialético que se une intimamente a um inferno existencial, como o ‘Inferno de Dante’, por exemplo. E é por isso que um dos temas básicos das imagens demoníacas é a paródia que arremeda a exuberante peça artística sugerindo sua imitação em termos de ‘vida real’.

Essas imagens, assim, estarão mais próximas a uma sociedade ‘não desenvolvida tecnologicamente’: é o mundo divino demoníaco que personifica amplamente os vastos, ameaçadores, brutos poderes da natureza. A liberdade e o prazer fazem parte do fechado mundo dos deuses invisíveis que, ironicamente, excluem o homem de seu âmbito, para salvaguardar suas próprias prerrogativas.

Como já relatamos no capítulo anterior, Adão e Eva, expulsos do Paraíso, perdendo as prerrogativas do Jardim do Éden, passam a abraçar uma série de normas de conduta social que determinam, ao mesmo tempo, marcam o exílio, a perda do sentimento de liberdade. É apenas com o romper dessas amarras todas e a re“(a)presentação desse mundo idílico que o fruir desse sentimento se faz possível.

Segundo Frye (1957/1976), tal sociedade é uma fonte infindável de dilemas trágicos, como os de Hamlet e Antígone. Na concepção apocalíptica da vida humana, podem-se encontrar pólos de realização. No mundo sinistro, o pólo individual seria o chefe tirânico que impõe lealdade apenas se é bastante egocêntrico para representar o ego coletivo de seus subordinados. O outro pólo seria representado pelo que Frye chama de **pharmakós** ou vítima sacrificial, que tem de ser morta para fortalecer os outros.

Trata-se, realmente, da mulher (deslocada do papel da romântica imagem da mulher, virgem inacessível) que usa o homem como instrumento de consecução do seu trabalho. É o caso da personagem enunciada em 'Folhetim' (10ª canção da Ópera). Ao contrário da virgem, é bem acessível; no entanto, ninguém a possui. Uma vez concretizado, descarta o parceiro e parte para a página seguinte da sua agenda de trabalho.

A mais simples dessas técnicas é o fenômeno que podemos chamar 'ajustamento demoníaco', ou a inversão deliberada das costumeiras associações morais de arquétipos. A relação social é a da rale, que é essencialmente a sociedade humana em busca de um pharmakós e a rale é freqüentemente identificada como alguma sinistra figura, como é o caso de Geni em 'Geni e o Zepelim' (14ª canção da Ópera), que também examinamos no Capítulo IV deste trabalho.

Ainda, de acordo com Frye (1957/1976), a maior parte das imagens em poesia tem relações com mundos muito menos extremados do que os dois que ressaltam habitualmente como os mundos eternos e imutáveis do céu e do inferno. As imagens apocalípticas são apropriadas ao mundo mítico, e as imagens demoníacas, de modo irônico, na fase recente em que este se volta para o mito. Nos outros três modos, essas duas estruturas operam dialeticamente, puxando o leitor para o núcleo metafórico e mítico não deslocado da obra. É o que acontece com a relativização do 'bem' e do 'mal' na 'Ópera'.

O jardim paradisíaco e a árvore da vida pertencem à estrutura apocalíptica, e o próprio jardim do Éden, tal como apresentado na Bíblia, dão vazão à realização de imagens analógicas. Os jardins no 'imitativo baixo' dão lugar a fazendas e ao penoso labor do homem com a enxada, o camponês ou o cortador de cana que em obras literárias permanecem como a imagem do próprio homem, 'menosprezado e paciente'. Deslocado, vai à cidade, que, por sua vez, toma naturalmente a forma da moderna metrópole labiríntica, onde a principal tensão emotiva reside na solidão e na falta de comunicação.

Qualquer símbolo, de um modo ou do outro, retira seu sentido, fundamentalmente, de seu contexto: um 'dragão' pode ser sinistro numa estória romanesca medieval, ou amigável numa chinesa. Contudo, em razão da larga

quantidade de simbolismo erudito e tradicional na literatura, certas associações secundárias tornam-se habituais.

Uma sociedade livre e justa pode ser simbolizada por um bando de ladrões, piratas ou ciganos; ou o amor fiel pode ser simbolizado pelo triunfo, sobre o casamento, de uma ligação adúltera, como na maior parte da comédia triangular, por uma paixão homossexual ou incestuosa, como em muitos romances.

No século XIX, com a introdução do mito demoníaco, esse tipo de simbolismo organiza-se em todos os padrões da 'angústia romântica', principalmente em sadismo, prometeísmo e o demonismo, que em alguns dos 'decadentes' parecem propiciar todas as desvantagens da superstição sem nenhuma das vantagens da religião. O demonismo, contudo, ainda segundo Frye (1957/1976), não é invariavelmente uma externalização refinada: a Geni, do Chico, por exemplo, conquista nossa admiração e simpatia preferindo o inferno, quando aquiesce e decide entregar-se ao forasteiro.

Por outro lado, imagens tradicionalmente demoníacas podem ser usadas como ponto de partida de um movimento redentor (Geni). O simbolismo alquímico, de acordo com Frye (1957/1976), inclui o uróboro e o hermafrodita (res bina), assim como o tradicional dragão romanesco, nesse contexto de redenção.

Se por um viés, o simbolismo apocalíptico apresenta o infinitamente desejável, no qual as concupiscências e ambições do homem se identificam com os deuses, adaptam-se a eles, ou neles se projetam; por outro viés, praticamente o mesmo é verdade quanto à relação do mundo demoníaco com a analogia da experiência.

Seria possível, por exemplo, aplicar esse tipo de interpretação a muitas passagens da poesia cristã que cuidam da justa cólera de Deus, o conteúdo demoníaco das quais é freqüentemente uma odiada figura paterna. Ao apontar os padrões apocalípticos ou demoníacos numa obra literária, não poderíamos cometer o erro de presumir que esse conteúdo latente seja o conteúdo real, hipocritamente disfarçado por uma censura mentirosa. É apenas um fator relevante para eficaz análise crítica. Muitas das vezes, contudo, é o fator que eleva uma obra de arte da categoria do meramente histórico.

2.1.3. Em busca do conceito de paratopia

Há, segundo Maingueneau (1993/1995), determinadas condições de forças para que a paratopia se constitua. De início devemos entender esse conceito, historicamente situado, ou seja, a) o poeta 'parasita' que canta em vez de exercer um 'ofício respeitável' (estereótipo que durante muito tempo via o artista como um ser que vive à margem da sociedade); e b) para poder escrever esse tipo de narrativa, é preciso levar uma vida de cigarra. No caso da música, esse estereótipo se concretiza, evidentemente, com mais facilidade.

Por outro lado evidencia-se, através dos tempos, que se a obra obtiver grande sucesso, o artista escapará do destino cruel da cigarra. Em vez de cantar em vão, o autor constrói uma obra durável, já que a sociedade acaba reconhecendo a eficiência do artista. Assim, para dar à Luz a sua obra, o autor é obrigado a ser ao mesmo tempo formiga e cigarra, a jogar a formiga contra a cigarra e a cigarra contra a formiga. É o que ocorre, particularmente, com a obra específica do Chico que se inscreve na época em que, de alguma forma, era elemento fundamental do que se considera 'resistência ao sistema da ditadura militar' instituída no Brasil, a partir de 1964.

Em época posterior, ou seja a da aceitação do artista no 'seio' da sociedade, mais ardiloso (mais próximo da raposa) do que a formiga, que poupa cada moeda para comprar títulos ou feudos (sonho burguês), o compositor Chico constrói sua morada sobre a glória literária.⁶¹

2.1.3.1. A Embreagem Paratópica

Da hierarquia dos sentidos à embreagem

Até mesmo as ficções que parecem se desenvolver ignorando sua enunciação se organizam a partir do tipo de paratopia associado ao posicionamento do escritor no campo literário. Assim, o artista seria aquele indivíduo que morre para a burguesia a fim de renascer para a arte. A paratopia do escritor, portanto, implica uma contestação da árvore familiar. A embreagem paratópica faz esta passar para o primeiro plano.

Pode-se perceber, na realidade, uma espécie de embreagem do texto sob a situação paratópica do autor. A embreagem lingüística permite ancorar o enunciado numa situação de enunciação, constituí-lo em enunciado. Para tanto, emprega elementos (os embreantes) que participam ao mesmo tempo da língua e do mundo que, embora permanecendo signos lingüísticos, adquirem seu valor por meio do evento enunciativo que os carrega. Naquilo que se poderia chamar embreagem paratópica, estamos diante de elementos de ordens várias que participam ao mesmo tempo do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se define o autor que constrói esse mundo.

Outra caracterização da paratopia se dá num jogo de oposições, estabelecendo: a) as personagens paratópicas, cuja pertinência à sociedade é problemática; e b) os espaços paratópicos, que são as próprias injunções da sociedade comum – o convento, a prisão.

2.1.3.1.1. Paratopia de Personagem

Segundo Maingueneau (1993/1995), a marginalidade a que os artistas estão fadados (principalmente os artistas do século XVII) também é o caso das prostitutas⁶² e dos trabalhadores clandestinos⁶³.

Ainda dentro desse âmbito da paratopia de personagem, a mulher ocupa lugar de relevância em relação à obra de arte, na qual se vincula a paratopia romântica da mulher e o parasitismo inerente ao empreendimento criador.

A personagem paratópica se dá na relação entre elementos paratópicos e a sociedade estabelecida, estabelecendo três relações específicas: a) o da marginalidade – são ao mesmo tempo aceitos e rejeitados como é o caso dos artistas do século XVII, as prostitutas e os trabalhadores clandestinos; b) o do antagonismo – caso de bandidos hostis; e c) o da alteridade – é o caso daquele que difere completamente de nós como o exótico, o louco, o primitivo para a

⁶¹ Vivendo nos limites na fronteira entre a isotopia e a paratopia e explorando os círculos nos quais sua enunciação está enredada, o autor conjura o espectro do fracasso.

⁶² As prostitutas conseguiram a sua regulamentação no mundo do trabalho em pouquíssimos países até o momento atual

⁶³ Trabalhadores clandestinos constituem problema social na grande maioria das cidades grandes em todo o mundo.

sociedade industrial

2.1.3.1.2. O espaço paratópico

Quando Maingueneau (1993/1995) fala de personagens paratópicos, esclarece que devemos distinguir os indivíduos paratópicos (normalmente elementos estáticos) dos grupos paratópicos (tipicamente nômades).

Da mesma forma não podemos confundir paratopias sociais (que ocorrem no mesmo espaço em que a sociedade está, como é o caso do 'covil' de malandros na 'Ópera', o sanatório, a prisão, o farol, a fortaleza, embora pertença ao mundo sem realmente pertencer - materializa o distanciamento constitutivo do autor em relação à sociedade) e paratopias geográficas (espaços separados, afastados: o deserto, o oceano, a ilha).

Para Maingueneau (1993/1995), nas paratopias sociais, como no campo literário, os indivíduos constroem um vínculo social através dos rituais desprovidos de sentido para qualquer estranho. O sanatório, por exemplo, abriga uma população cosmopolita que vive desvinculada de qualquer outra preocupação que não a luta contra a morte.

AO LADO DE LUGARES CUJA PARATOPIA É MARCADA POR UM AFASTAMENTO GEOGRÁFICO, HÁ AQUELES QUE SE INSTAURAM NO CENTRO DA SOCIEDADE. É O CASO DOS SALÕES. TAMBÉM ELES IMPÕEM SEUS RITMOS A COMUNIDADES LIVRES DA PRESSÃO DAS NECESSIDADES VITAIS IMEDIATAS E DA TIRANIA DO MASCULINO.

Ainda, de acordo com Maingueneau (1993/1995), os autores não criticam um mundo que lhes seria estranho, pois é por meio dele que a embreagem de sua obra se opera.

As relações do autor com o mundano ou com o cortesão são tão ambivalentes quanto as que mantém com a mulher. Assim, a maçonaria, a rede de espionagem, a máfia... alimentam com constância a inspiração literária. Também são grupos parasitários que se insinuam entre as malhas da rede social. E é onde a 'Ópera', de Chico Buarque, sem dúvida, se inscreve.

A essa possibilidade de estabelecer um diálogo interno na própria obra e o de 'dialogar' com outras obras e instâncias sociais Bakhtin chama de 'dialogismo'.

2.3. O dialogismo

De acordo com Brait (1994:11), a natureza dialógica da linguagem “é um conceito que desempenha papel fundamental no conjunto das obras de Mikhail Bakhtin, funcionando como célula geradora dos diversos aspectos que singularizam e mantêm vivo o pensamento desse produtivo teórico”.

O dialogismo em Bakhtin (1929.b/1992) é visto como um ‘diálogo’ permanente não no sentido comum da palavra, como uma tipologia que tenha começo, meio e fim, mas como algo subjacente à linguagem, fragmentado, contínuo que flui durante toda a narração ‘literária’. Ele se estabelece entre os vários discursos que circulam no interior de uma comunidade, portanto o seu cunho pode ser de teor mais ou menos cultural atravessado pelo lingüístico. Assim sendo, o dialogismo pode ser considerado como questão *sine-qua-non* da natureza ‘interdiscursiva’ da linguagem.

Adverte Maingueneau (1986/1996) que a enunciação não se realiza em volta de um único enunciador, mesmo quando a enunciação se entranha na técnica do monólogo, este, segundo Benveniste (1974/1988:85), “deve ser posto, apesar da aparência, como uma variação do diálogo.” Essa característica, sem dúvida, abre o leque da enunciação para o ‘dialogismo’ sobre o qual estaremos tratando no Capítulo III. Aliás, a Teoria Literária teve que rever os seus conceitos de narrador e de ponto de vista, principalmente depois que Bakhtin (1929.a/1997) desenvolveu o conceito de ‘polifonia’.

2.4. A Polifonia

Bakhtin (1929.a/1997), no processo de caracterização da obra de Dostoievski, faz uma analogia da obra deste autor com a combinação contrapontística de vozes da fuga, na música. Nesse sentido, a obra literária poderia ser assemelhada ao todo artístico da música polifônica – as cinco vozes da fuga, que entram em ordem e se desenvolvem na consonância contrapontística.

A pluralidade de vozes inseparáveis e plenas de valor constitui uma das características principais da polifonia. A participação, em pé de igualdade, das

vozes e consciências mantém a sua individualidade. A consciência do herói, afirma Bakhtin (1929.a/1997), é dada como o outro, sem se transformar em meio objeto da consciência do autor. A voz do herói e a consciência que tem do mundo são plenas e não estão subordinadas à imagem-objeto da personagem, nem é intérprete da voz do autor. Funciona como uma voz que se manifesta ao lado da voz do autor, combinando-se entre si e com outras vozes ainda.

A essência da polifonia, para Bakhtin (1929.a/1997), consiste, justamente, no fato de que as vozes permanecem independentes e, como tal, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. Numa analogia com o romance, poderíamos dizer que é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade, ou seja, a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades: a vontade do acontecimento.

2.5. Heterogeneidade(s) Enunciativa(s)

Para fundamentar seus estudos quanto à heterogeneidade do sujeito, Authier-Revuz (1984) afirma apoiar-se nos trabalhos que tratam do discurso como produto do interdiscurso com base no dialogismo de Bakhtin e na abordagem do sujeito e suas relações com a linguagem de Freud e de sua releitura feita por Lacan.

Essas noções parecem à autora que estejam fora do escopo da lingüística, porém num exterior pertinente ao campo lingüístico da enunciação. É na relação com essa exterioridade da lingüística que Authier-Revuz (1984) propõe uma descrição da heterogeneidade mostrada como forma lingüística que representa modos diversos de negociação do sujeito falante com a heterogeneidade constitutiva de seu discurso.

Diversas abordagens teóricas deixam claro, segundo Authier-Revuz (1984), que toda fala é determinada fora da vontade do sujeito, e este, em vez de falar, é falado. Entenda-se esse exterior não como aquele que o sujeito que veicula um sentido reconheceria e em função do qual se determinariam as formas concretas de sua existência, mas é o exterior ao seu discurso, como condição constitutiva

de existência.

Brandão (1991/1995) nos adverte que embora Ducrot, na realidade, se insira numa perspectiva diferente daquela da Análise do Discurso, faz-se necessário expor a contribuição desse teórico sobre a questão da polifonia. De acordo com ele, as palavras, inevitavelmente, sempre serão as palavras dos outros. É a bivocalidade que permite a representação do discurso do outro. Para Ducrot (1984/1987), toda palavra é, sem dúvida, carregada pelos discursos dos outros. É o exterior constituinte de um *déjà dit* do qual é feita a própria trama do discurso.

Por outro lado, na visão psicanalítica, numa releitura lacaniana de Freud, o inconsciente produz a dupla concepção de uma fala fundamentalmente heterogênea e a de um sujeito dividido. É a estrutura material da língua que permite que se possa ouvir a polifonia não-intencional de todo discurso, por meio da qual a análise tenta recuperar traços do inconsciente.

Essa concepção de discurso atravessado pelo inconsciente, de acordo com Authier-Revuz (1984), articula-se com aquela de um sujeito que não é uma entidade homogênea exterior à linguagem, mas o resultado de uma estrutura complexa, efeito de linguagem. Assim, é na função do não-reconhecimento do eu que, no imaginário do sujeito dividido, reconstrói-se a imagem do sujeito autônomo, apagando-se a sua divisão. O fundamento do sujeito é aqui deslocado para um lugar múltiplo, essencialmente heteronímico, onde a exterioridade está no interior do sujeito. Destarte, constitutivamente, no sujeito, em seu discurso, existe o outro.

O que caracteriza as formas marcadas desse tipo de heterogeneidade, para Authier-Revuz (1984), é que elas operam através da denegação. Por uma espécie de pacto é que ela ocorre – discurso indireto livre, citações, aspas – mas para melhor negar sua presença, manifesta a sua realidade, nos mesmos lugares em que se esforça para encobri-la.

Para Authier-Revuz (1984), é importante distinguir duas formas de heterogeneidade mostrada: a da autonomia simples e a da conotação autonímica. A primeira é a do fragmento citado, geralmente relatado pelo discurso direto, quebrando, desta forma, o fio sintático do discurso. Na segunda forma, o

fragmento mencionado é integrado no corpo sintático do discurso, sem causar rupturas, geralmente relatado através do discurso indireto. Em seu artigo, a autora, praticamente, detém-se ao segundo caso.

Serão, assim, inúmeras as formas pelas quais poderão fragmentos externos diversos fazer parte da heterogeneidade mencionada, *verbi gratia*: expressões conhecidas de uma outra língua, expressões idiomáticas próprias de determinados grupos sociais, jargões e registros específicos, linguagem figurada, expressões de cunho especificamente retórico, ou a voz do interlocutor virtual ou real do discurso.

As formas marcadas, que evidenciam um exterior em relação ao que é constituído o discurso, enfatizam a relação do 'um' com o 'outro', para Authier-Revuz (1984), além de deixar clara a posição do enunciador: a de exterioridade do observador, praticamente como comentarista de seu próprio dizer.

Ainda, de acordo com Authier-Revuz (1984), é muito importante reconhecer que as duas formas de heterogeneidade são irredutíveis, embora sejam articuláveis e necessariamente solidárias uma com a outra. As formas marcadas da heterogeneidade mostrada são, na realidade, tentativas de negociação, que, por seu caráter ilusório, é uma proteção necessária para a manutenção do discurso.

A própria representação da enunciação, para a autora, é também constitutiva, no sentido que, além do 'eu' que se coloca como sujeito do discurso, as formas marcadas da heterogeneidade mostrada reforçam esse 'eu' por uma especificação de identidade, dando corpo ao sujeito enunciador, pela posição e atividade lingüística que põem em cena.

Desta forma, Authier-Revuz (1984) conclui que a atenção que se dá às formas concretas de representação da enunciação contribuirá para manter a distinção entre o 'eu pleno' e 'o sujeito' que tropeça em seu domínio.

A questão da polifonia leva Ducrot (1984/1987:168) a definir a enunciação como sendo "o acontecimento constituído pela aparição de um enunciado", independentemente do autor da palavra. Assim, chega-se à designação de 'enunciado' como produto do ato de enunciação. Em determinados níveis, segundo Maingueneau (1998/2001), o enunciado é muitas vezes considerado

como sinônimo de texto, quer seja, como uma seqüência relacionada com a intenção do enunciador e que forma um todo característico, no nosso caso desta pesquisa, a 'sátira menipéia', da qual nos ocupamos também no Capítulo III.

A alusão direta ou indireta a outros 'enunciados', segundo Maingueneau (1998/2001), assume uma dimensão diferente quando se trata de imitar um 'texto' ou um 'gênero de discurso'.

Captar um texto, para esse autor, é imitá-lo, tomando a mesma direção que o outro tem. No entanto, essa alusão também pode ser paródica. E neste caso, haveria subversão do gênero do discurso, que é o caso da sátira menipéia.

2.6. A sátira menipéia

Chico Buarque poderia ser acusado de plagiar tradições literárias estrangeiras ao escrever sua 'Ópera do Malandro', tendo por base obras como *Die Dreigroschenoper* (Ópera dos Três Vinténs), de Bertolt Brecht em parceria com Kurt Weill, por sua vez, uma transposição de *The Beggar's Opera* - 1728 (A Ópera do Mendigo), de John Gay. A razão principal disso seria a nossa relação com a História da Arte, em que Portugal, França, Espanha, Alemanha e Inglaterra acabaram sempre constituindo 'modelos' para nossos artistas, seja na Literatura, na Arquitetura, na Música.

Como diria Maingueneau, é óbvio que Chico não está apenas 'captando' o texto, mas está parodiando-o, satirizando-o, usando para tanto, de muita 'ironia', ou seja levando o mesmo motivo que levaram os compositores a escrever as duas outras obras, levando esse mesmo 'leit motif'⁶⁴ mais longe e tratada em veia humorística. Assim, o ecletismo de Chico registra a 'salada intelectual' que caracteriza a produção ideológica e artística no Brasil. Esse ecletismo, assim, não é mais julgado como 'macaqueação' e transposição inapropriada, mas sim como algo inovador e positivo na literatura brasileira.

Assim sendo, a 'Ópera', de Chico, pode ser compreendida como um representante moderno do gênero cômico-fantástico, também conhecido como literatura 'menipéia'. Esta é constituída basicamente por 14 características que

⁶⁴ O 'mote', o 'motivo fulcro' que levou o artista a compor a obra.

Mikhail Bakhtin (1929.a/1997 e 1965/1996) desenvolve. Numa redução dessas 14 características, poder-se-ia chegar, segundo Merchior (1972), a 5 principais atributos: 1) a ausência de distanciamento enobrecedor dos personagens e de suas ações; 2) a mistura do sério e do cômico; 3) a absoluta liberdade do texto em relação aos ditames da verossimilhança; 4) a frequência da representação literária de estados psíquicos aberrantes; e, finalmente, 5) o uso constante de gêneros intercalados, ou seja, uma forma híbrida de se constituir um gênero literário.

Em plena década do estado ditatorial militar brasileiro – Médici, Geisel, Figueiredo, Chico Buarque tinha de ‘falar’ das nossas angústias ‘sem falar’ disso diretamente. Desta forma, usa de muita ‘ironia’ [um texto calcado sobre outro (este pertencente ao estatuto do leitor / espectador, do contrário não se a realizaria)] e, como estratégia do ‘driblar’ a censura faz uso da ‘designação’, fatos lingüísticos que discutiremos a seguir.

2.6.1. A Ironia

De acordo com Maingueneau a ironia faz parte tradicionalmente do ‘tropos’ da Retórica, como o fazem a metáfora, a metonímia, a hipérbole. Para ele, existe um ‘tropo’ em todos esses casos porque

“o enunciado deve ser interpretado como portador de um sentido diferente do que ele libera ‘literalmente’. No que lhe diz respeito, a ironia consistiria ‘em dizer por uma derrisão, ou humorística, ou séria, o contrário do que se pensa ou do que se quer que se pense’ (apud C. Fontanier, 1821). Seria, portanto, uma espécie de antífrase” (1986/1996:94).

Assim, a recepção como construção e reconstrução do sentido pressupõe na rede comunicativa a necessidade de interação do narrador, do narratário (e obviamente, o leitor e / ou receptor) e do enunciado, dentro de um processo que ativa e atualiza vivências lingüísticas e existenciais, experiências sedimentadas na linguagem, tais como as formas diferentes de se ver a vida e o mundo que, por sua vez, interferem na codificação e decodificação da enunciação. Como afirma Bakhtin (1979/1997) ao enunciar o seu ‘princípio dialógico’, não podemos dissociar o narrador do narratário, pois, por meio das palavras, o receptor se coloca no ponto de

vista do outro, assim como no ponto de vista da coletividade. Isso nos leva a entender que o 'sentido' só tem sua existência afirmada e assegurada em relação a um outro sentido em construção.

Em se tratando dessa construção, Beth Brait (1996:64) analisa algumas primeiras páginas do jornal *Folha de São Paulo*, evidenciando que o

“acesso aos dois acontecimentos interligados por uma contradição se deu na medida em que um enunciador justapôs, articulou sintaticamente por meio da linguagem visual e da linguagem verbal, enunciados aparentemente dissociados. Ao articulá-los, formou um conjunto, uma seqüência discursiva, uma unidade significativa, através da qual um enunciador (A_1) dirige-se a um receptor (A_2), no caso o leitor do jornal, constituindo um alvo (A_3), uma vítima dessa ironia.”

Para Sperber e Wilson (1978), a noção de *ironia* é uma abstração sustentada com argumentos fracos, que se baseiam em dados escolhidos sem muito método e insuficientemente descritos. Seria um engano, segundo os autores, tomar a *ironia* em seu conjunto como objeto de estudo e fundamentar-se em ilustrações típicas. Existem, se quisermos, *ironias*, isto é, efeitos específicos produzidos por enunciados particulares e parentescos percebidos entre esses efeitos. Assim, é preciso conceber dispositivos psicológicos capazes de explicar esses efeitos e esses parentescos.

Esses autores afirmam que quando o narrador quer que se entenda algo diferente de um dos sentidos literais de seu enunciado, então a noção de subentendido se aplica. É a noção do sentido figurado que parece prevalecer, e os problemas que essa noção pode ocasionar parecem impostos pelos próprios fatos.

Ao anunciarem a distinção intuitiva entre os tipos de operação de um enunciado, Sperber e Wilson (1978) remetem à oposição existente na filosofia lógica entre *emprego* e *menção*⁶⁵.

Assim, afirmam os autores que a concepção das ironias como menções permite prever quais ironias terão um eco determinado, e, se for o caso, qual será

⁶⁵ Quando se *emprega* uma expressão designa-se o que essa expressão designa; quando se *menciona* uma expressão designa-se essa expressão.

esse alvo. Quando o eco é longínquo e vago, a ironia não visará a alvo determinado; inversamente, quando o eco é próximo e preciso, as pessoas às quais se faz eco constituirão o alvo. Assim, quando o narrador faz eco a si mesmo, haverá auto-ironia; quando o narrador faz eco ao narratário, haverá sarcasmo.

2.6.2. A designação

É claro que quando nos referimos ao mesmo 'objeto' usando designações diferentes estamos implicando outras coisas, ou seja, estamos produzindo efeitos de sentido, no máximo, paralelos, mesmo no caso de sinônimos.

Assim, para Maingueneau, fazer uma descrição de um determinado objeto para se referir a ele é uma designação indireta, já que o narratário poderia designar o objeto pelo seu nome (próprio ou comum). No entanto, só se atribui um nome próprio a

“seres *freqüentemente evocados*, relativamente *estáveis* no espaço e no tempo e que tenham *relevância social ou efetiva*, a fim de não sobrecarregar a memória dos locutores, mas também por razões de intercompreensão. Se um dos coenunciadores não compartilha exatamente as mesmas experiências do outro, ele será incapaz de identificar o referente de inúmeros nomes próprios (1998/2001:184)”.

Para realiza uma designação, pode-se recorrer, segundo o mesmo autor, a diversos tipos de designação, entre os quais Maingueneau (1998/2001) cita: o objeto determinado por um **determinante indefinido**; o objeto determinado por um **determinante definido** (para designar conceitos genéricos; pelo **nome próprio** (que implica conhecimento de mundo); as designações **anafóricas** (o que para o autor faz supor que se leve em consideração o cotexto); as **designações por embreantes** (recorrência à própria situação do ato de enunciação em que aparecem); as **designações não anafóricas** (implicam regras pragmáticas de identificação, muitas vezes ligadas diretamente à realidade empírica, por exemplo na conversação face-a-face).

Devido à censura, o compositor Chico lança mão desse mecanismo, muitas vezes para driblar a censura, outras, à moda dos compositores da época do Estado Novo, como simples sinônimo da palavra malandro. No caso de suas canções, o

mais comum é identificarmos as designações por perífrase, ou seja, o primeiro tipo levantado por Maingueneau (1998/2001).

Registrava-se, na época do Estado Novo, por exemplo, de acordo com Severiano e Homem de Mello (1997/1998), o início de uma fase de pressões do DIP sobre os compositores brasileiros. Essa pressão se manifestava para que não se fizessem mais músicas exaltando a malandragem, e, sim, o trabalho. Os agentes do DIP não queriam mais saber de 'sambas negativos', mas de 'sambas positivos'. Os compositores de então vinham marcando a sua obra com sambas em que a malandragem e a vadiagem eram sempre homenageadas.

Esse conflito entre os dois posicionamentos pode muito bem ser visto na primeira canção que compõe o disco 'Chico - O Malandro', ou seja, 'Vai trabalhar, vagabundo'.

Por substituição, nessa canção, o trabalho implica um posicionamento por parte do malandro que exige que ele 'perca a razão', ou seja, que adentre o mundo da 'loucura' (paratopia de personagem).

Para que esse intuito possa ser realizado, enuncia-se, discursivamente, o caminho a ser percorrido pelo malandro: 'vai te enforcar' (que, metaforicamente, tem dois sentidos: colocar a gravata – amarrar-se às leis do trabalho, tanto enquanto legislação quanto à práxis social propriamente dita); 'vai te entregar' (como se ele fosse um posto de resistência, ele tem que se entregar – largar mão de seus princípios, entregar a sua vida na mão dos seus 'opressores'); 'vai te estragar' (a visão de que o trabalho, em vez de dignificar o homem, estraga o homem, pelo menos esse homem cujos princípios o prendem à malandragem); 'vai trabalhar' (enfim, o quarto e último passo enunciado é o do trabalho institucionalizado, que metonimicamente enunciado implica: 'pode esquecer a mulata', 'pode esquecer o bilhar', 'pode apertar a gravata'. Existem saídas? Enunciam-se algumas possibilidades: 'reúne as economias' / 'perde os três contos no conto da loteria' (o poeta não perde a chance de caracterizar o brasileiro e a sua 'fezinha' que deposita no jogo-de-azar e de criticar a loteria que enuncia como sendo um possível conto-do-vigário, uma fraude, crítica que vai direto ao governo, já que esse tipo de jogo está nas mãos do governo); 'ganha no banco de sangue pra mais um dia' (o malandro vende seu próprio corpo, apesar de ter passado o

domingo no mangue⁶⁶).

Diante da escuridão em que se encontra a sua vida, não consegue refletir, parte para a única saída que vislumbra – a morte: ‘vai renovar teu seguro’ que vai caducar e finalmente ‘passa o domingo sozinho, segunda-feira, a desgraça, sem pai, nem mãe, sem vizinho, em plena praça, vai terminar moribundo’.

Assim, o poeta, ‘malandramente’ (paratopia do autor), não deixa o ‘malandro’ (paratopia de personagem) perder os seus princípios. Cede a sua vida e, aparentemente, perde a guerra contra o trabalho institucionalizado, mas dribla o seguro (instância institucionalizada).

Outra característica proeminente aparece nessa primeira canção do disco – o jeito debochado, irônico do brasileiro brincar com o seu próprio modo de ser, indício de uma ‘carnavalização’ que começa a se instituir: ‘Descansa na paz de Deus / Deixaste casa e pensão para os teus / A criançada chorando / Tua mulher vai suar / Pra botar outro malandro no teu lugar’.

A defesa da tese de pressionar os compositores em busca do ‘samba positivo’ fica muito evidente num artigo de Álvaro Salgado publicado em 1941 pela revista *Cultura Política*, editada pelo próprio DIP: “Enquanto não dominamos esse ímpeto bárbaro, é inútil e prejudicial combatermos no *broadcasting* o samba, o maxixe, a marchinha e os demais ritmos selvagens da música popular. Seria contrariarmos as tendências e o gosto do povo. (...) O samba, que traz em sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico. Mas, paciência, não repudiemos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejamos benévolos: lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos devagarinho, torná-lo mais educado e social.”

Para pressionar os autores de música, o DIP usava não só o poder de veto da censura como também os contatos pessoais, tendo o cuidado de incluir em seus quadros alguns compositores. Era uma técnica utilizada para todas as atividades artísticas e de comunicação. E o governo não queria mais saber de sambas como aquele de Ismael Silva e Nilton Bastos.

Para que se possa entender melhor como Chico operacionaliza a questão

⁶⁶ Tradicional zona de conhecido meretrício na cidade do Rio de Janeiro.

do humor que imprime à sua 'Ópera do Malandro', que pode ser considerada uma sátira menipéia, por onde perpassa, necessariamente toda a questão da 'ironia, passamos ao capítulo seguinte.

«Do you know languages? What's the French for fiddle-de-dee?»
«Fiddle-de-dee's not English», Alice replied gravely.
«Who ever said it was?» said the Red Queen.
(Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*)

3. CAPÍTULO III

DO DIALOGISMO À CARNAVALIZAÇÃO

O cerne principal deste capítulo é a questão de como devemos enxergar o dialogismo na 'Ópera do Malandro', de Chico Buarque, e a sua crescente carnavalização conforme ocorre a distribuição das canções no decorrer do espetáculo musical teatralizado. Em outras palavras, passamos para o exame da natureza da relação entre o 'eu' e o 'outro do eu' a que Bakhtin (1929.a/1997) dá uma significação bastante sui-generis ao chamá-la de 'carnavalização' (1965/1996).

Bakhtin (1929.a/1997) alega que cada ser ocupa um lugar e um tempo

específicos no mundo, e que esse ser deve *responder* por suas atividades. Estas, justamente, ocorrem entre os limites do 'eu' e do 'outro'. É nesse viés que o autor atribui importância primordial à comunicação entre as pessoas. Nessa linha de pensamento, o 'eu' precisa da colaboração de outros para poder definir-se e ser *autor* de si mesmo. A própria vida, assim, seria definida como a capacidade de reagir a estímulos ambientais e o 'eu' dependeria do seu meio ambiente social, que estimula sua capacidade de contínua mudança e *resposta*.

O conceito da relação dialógica entre o 'eu' e o 'outro' implica diversas dicotomias conceituais desenvolvidas por Bakhtin: monologismo X dialogismo; épica X romance; oficial X não-oficial; e normalidade X carnaval. No interior do primeiro termo de cada um desses pares dicotômicos dá-se, necessariamente, a existência opressora entre um 'eu' e um 'outro'.

Em Bakhtin (1929.a/1997), precisamente no capítulo 'Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski', o autor dispõe as estratégias polifônicas artísticas de Dostoiévski desde os gêneros 'cômico-sérios' do passado, como o diálogo de Sócrates e, sobretudo, a sátira menipéia. Esta, segundo o autor, está profundamente enraizada na percepção carnavalesca do mundo, e abre caminho para a polifonia artística e a 'carnavalização' literária.

3.1. Peculiaridades da Sátira Menipéia

Para que isso ocorra, isto é, a 'carnavalização' de toda sua narrativa por meio da 'sátira menipéia', é fundamental que esta apresente quatorze peculiaridades, que passamos a apresentar e relacionar com a 'Ópera do Malandro'.

3.1.01. O elemento cômico

A primeira peculiaridade da sátira menipéia, quer seja, a presença constante do elemento cômico é um fato incontestável na 'Ópera do Malandro', de Chico Buarque. Nota-se isso, por exemplo, já no início da peça musical, quando o malandro que em sua 'dureza' se senta à mesa e dá um 'calote' no garçon do bar, que dá 'uma baixa' no português, que passa os danos para o distribuidor, que

cobra do frete, que 'joga a coisa' para o alambique, que lesa o Banco do Brasil, que taxa a cachaça a um preço 'assustador', fato sugeridamente ligado aos 'ianques', que proíbem os aliados de beber a cachaça.

O caminho inverso do 'calote' se realiza até que o círculo se completa. O elemento cômico se dá entre a relação do 'narrador' (nesta canção se dá como se ele fosse um redator policial / reportagem) e o leitor-espectador desse relato, que ocorre principalmente por meio de uma linguagem compartilhada entre esses dois elos da comunicação, ou seja, não apenas a criação da cena (em que o malandro foge de um bar sem pagar o seu 'gole de cachaça'), mas de termos que se forjaram na linguagem popular do 'calote', quer sejam, 'dá no pé', 'soma os canos', 'dá um trambique', grita 'ponte que partiu' (numa alusão paródica e óbvia à expressão chula popular), 'pega ladrão' e outros.

Na realidade, trata-se, à priori, de uma situação séria, já que estamos 'mexendo' com um problema social brasileiro: a baixa renda do malandro que não pode nem pagar a sua própria 'birita' e o problema em si das pessoas que, embora não tenham dinheiro, têm de 'beber' algo. Mas, inscritos na formação discursiva de que somos "sofredores e que rimos de nossa própria desgraça", a cena acaba tomando a forma cômica.

Por outro lado, subjacente à situação toda, denuncia-se como a corrupção, entranhada na práxis social, afeta todo o mecanismo das relações dentro da sociedade. É o vaivém dialético da passagem daquele que se denomina como 'malandro' para 'vítima' e de suas características (de malandragem) para os dutos da engrenagem social. Essa canção da 'Ópera' adianta para o espectador toda a urdidura da obra. No jogo sério-cômico estabelece-se a presença do jocoso, do riso como válvula de escape social, no diálogo que o narrador estabelece com o espelho que o espectador tem de si mesmo. A 'Ópera', destarte, vai-se constituindo como portadora de uma cosmovisão carnavalesca da figura antológica do malandro brasileiro.

3.1.02. Liberdade de invenção

A segunda peculiaridade bakhtiniana desse gênero também se manifesta

fortemente. Embora a cena, a partir da primeira canção, chame para sua cena o 'Banco do Brasil', 'cem mil-réis' e os 'ianques com seus tanques', situando a narrativa num Brasil Getulista de Segunda Guerra Mundial, na época dos 'mil réis', a 'Ópera' é muito mais do que uma época. Ela consegue se libertar das limitações históricas, adquirindo liberdade de invenção filosófica e temática, ou seja, não está presa a quaisquer exigências da verossimilhança externa vital.

Essa 'liberdade criativa', por assim dizer, pode ser notada, por exemplo, em 'Geni e o Zepelim'. Este 'zepelim' poderia até se constituir em marca de tempo, afinal de contas estamos em plena guerra e esse tipo de aeronave, incrustada na materialidade lingüística da canção nos envia, direta ou indiretamente, à Alemanha em tempos de Segunda Guerra Mundial.⁶⁷

Obviamente, o Zepelim do arquienuciador, ultrapassa qualquer analogia a marcos de tempo. Constitui-se, antes de mais nada, numa imagem lingüística e símbolo de uma sociedade que se opunha àquela outra dos 'ianques com seus tanques', aparentemente bem mais avançada do que aquela em que Geni se situava, ao 'dar' pra qualquer um 'atrás do tanque' (que tanque?), 'no mato'.

Além de servir de símbolo para a construção de tal oposição, sempre a partir do repertório do leitor-espectador, a Geni da 'Ópera' não tem muito a ver com o seu homônimo da obra de Nelson Rodrigues, 'Toda nudez será castigada' que o leitor-espectador, por meio de sua memória discursiva, pode trazer para a sua leitura dialógica. Lá ela é uma mulher que vive da profissão. Aqui, na 'Ópera do Malandro', é um desses seres típicos da cidade do interior, ou de determinados bairros de cidades maiores; perambula pelas ruas como qualquer 'mendigo' ou 'louco'. Inscreve-se como 'figura folclórica' do local. É vista como 'anormal' pela sociedade do lugar por causa do seu comportamento incomum. Poderíamos taxar tais criaturas de 'amorais', mas, que certamente não têm lugar para habitar o imaginário popular. Por seu comportamento 'incomum', são vilipendiadas pela sociedade que lhes joga pedra, estrume, ou lhe dirige xingamentos. Essa é uma criação mais livre do compositor, Chico.

⁶⁷ De acordo com a Encyclopædia Britannica, com o advento da Guerra, mais precisamente em julho de 1939, o governo alemão determinou que qualquer aeronave mais-leve-que-o-ar estava proibida de ser fabricada pela companhia Zeppelin a partir daquele momento. Um ano depois, em 1940, a diretiva Nazista determinava o fechamento da operação Graf Zeppelin e o seu terminal principal em Frankfurt am Main. Finalmente, em 1944, forças aliadas bombardearam e

Outra personagem interessante cujo nome remete o leitor-espectador a uma personagem bíblica é o Barrabás. O Barrabás, do arquienuciador, como se pode verificar na 'canção', Ópera, penúltima da obra, é "um par / exemplar / quer casar" e como diz ele próprio, muito ironicamente, - "e adoro neném". Por assim dizer, seria um ser, não fosse a ironia, centrado na sociedade, desejoso de iniciar família própria. O Barrabás bíblico, ao contrário, é um ser marginalizado, que na obra seria paratópico, proscrito que é. Trata-se de um dos dois ladrões que é crucificado com Jesus Cristo. O dialogismo se faz por meio de analogia, não com a personagem, mas com os dois planos que elas (as duas personagens) representam. Uma personagem do Chico em oposição a um estereótipo formado dentro da cultura cristã. Novamente, longe de estabelecer marcos históricos no qual vai ambientar sua narrativa, por meio do dialogismo, estabelece um feixe de relações antitéticas entre a sua obra e aquela que referencia dialogicamente.

3.1.03. Criação de situações extraordinárias

A recorrente construção dessa estrutura de oposições na obra de Chico é um fato inquestionável. No entanto, ao contrário de defender um dos pólos dessa estrutura antitética, o arquienuciador simplesmente constrói um desfile de situações opostas. Na obra, esse feixe de antíteses representa a pluralidade constitutiva do ser humano, as várias possibilidades vivenciais que se tem no dia-a-dia e, mesmo enfatizando esses dois pólos como contrários, amalgamados em uma sociedade maniqueísta, o que Chico indiretamente 'defende', na verdade, é um ser humano mais rico - é o 'dito-mal' e o 'dito-bem' coabitando nas possibilidades de vida, de escolha, de reações nos relacionamentos humanos e sociais de cada um de nós.

A priori, não existem demônios nem seres 'completamente' santos; não existem personagens inteiramente paratópicas, nem aquelas que na sua completude constituem seres inapelavelmente pertencentes a um topos que implica uma série imensa de características comuns, centrais; não existe a vida na contravenção e a vida toda-certinha; enfim, não existe a cigarra nem a formiga com seus componentes estruturais estanques; não existem seres exclusivamente

destruíram hangares, lojas e facilidades de produção da companhia Zeppelin.

malandros nem trabalhadores. É por conta disso, que o arquienuciador, de alguma maneira, canta o malandro romântico, aquele dos botequins da Lapa, que dançam, em nosso 'imaginário social', de camisa listrada pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro, que já não existem mais.

O compositor não defende nenhum dos dois pólos, pois acredita que na formação do cidadão brasileiro, o malandro diz adeus para nascer uma malandragem, um jeitinho, um jogo-de-cintura essencial para garantir sua própria 'sobrevivência' (inclusive a do compositor). Essa é a terceira particularidade, conformada em elementos antagônicos complementares, à qual alude Bakhtin (1929.a/1997). É a mais importante do gênero da sátira-menopéia, as aventuras da idéia e da verdade através do mundo e a sua correlata colocação à prova que consiste em que

“a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma idéia filosófica: uma palavra, uma verdade materializada na imagem do sábio que procura essa verdade (Bakhtin, 1929.a:114)”.

Assim, é necessário salientar, de qualquer maneira, que se trata precisamente da experimentação da idéia, da verdade cunhada no próprio imaginário social, e não da experimentação de um determinado caráter humano, individual ou típico-social. É o próprio imaginário social que está em jogo - Geni, personagem tipicamente paratópica, excluída do convívio social, considerado normal (comum), é a personagem exemplar dessa situação extraordinária a quem a sociedade local apela para salvá-los das ameaças do guerreiro no zepelim, já que esse narratário-comandante da nave (o tal guerreiro) enuncia - “Quando vi nesta cidade / tanto horror e iniquidade, resolvi tudo explodir”, mas poderia mudar de idéia se “aquela formosa *dama* (mais uma alusão irônica do arquienuciador ao se referir a Geni) / esta noite me servir”. A situação inédita / extraordinária está enunciada. Geni que agora é 'dama' (vejamos os dois sentidos se formando discursivamente), 'pode' salvar a cidade de ser totalmente destruída pelo comandante do zepelim - “guerreiro tão vistoso / tão temido e poderoso / era dela prisioneiro”. A ironia é óbvia, o guerreiro vistoso, temido, poderoso era, na

verdade, prisioneiro (pelo menos do desejo carnal) da dama Geni (donzela - e isso era o segredo dela). Diante da negativa da 'donzela Geni', o povo da cidade faz 'romaria', o governo (o prefeito) se põe de joelhos, a igreja (o bispo) de olhos vermelhos (de tanto chorar, ou por 'outras' razões), o sistema econômico (o banqueiro) com um milhão, em uníssono (a canção), pedem a Geni que os salve. Ela aquiesce e os salva, o comandante parte em seu zepelim e Geni volta a ser o alvo predileto das pedradas, do estrume, do maldizer, o que constitui, sem dúvida, uma crítica forte aos preconceitos presentes, ainda hoje, na sociedade. É óbvio que esse discurso, na verdade, se constitui em grande crítica a uma sociedade de valores morais questionáveis. A bivocalidade do discurso se faz notar, em Chico, permanentemente.

3.1.04. O fantástico livre e o seu decorrente simbolismo

A combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo que isso representa é característica muito importante da sátira-menipéia, a quarta que elencamos. Em 'A Ópera', de Chico Buarque, essa combinação orgânica se amalgama todo o tempo. Na segunda canção da obra, Hino de Duran, a personagem é inquestionavelmente descrita como alguém do submundo (personagem e espaço paratópicos) -

trazes no bolso a contravenção
muambas, baganas e nem um tostão (...)
se vives nas sombras freqüentas porões
se tramas assaltos ou revoluções (...)
e se definitivamente a sociedade só te tem desprezo e horror
e mesmo nas galeras és nocivo, és um estorvo, és um tumor (...)

O narrador não mede palavras para criar um tipo que se apresentaria nefasto ao público leitor-espectador e que habita 'nas sombras'. No entanto, ele é um 'bandido infeliz'. Ao usar essa expressão, o narrador, que se dirige diretamente ao narratário - o contraventor, implica a existência de outros bandidos que não são infelizes, em outras palavras, que se 'safam' das garras da polícia. Mais uma bivocalidade evidenciada no texto - há bandidos que se safam das garras da polícia, como há compositores que se safam das garras da polícia, da

censura, enfim, da Gestapo. Não é necessário ser bandido para ter de se safar da polícia.

Ao enunciar isso, por outro lado, o narrador cria uma situação de empatia com o leitor-espectador, ou seja, esse bandido, coitado, não é pior do que aquele bandido que se dá bem, ou seja, o 'malandro com contrato / com gravata e capital / que nunca se dá mal', da nona canção da 'Ópera' - Homenagem ao Malandro. Simbolicamente esse bandido infeliz representa cada um dos leitores-espectadores que lêem / ou assistem à obra e que sabem que 'sem jogo-de-cintura', sem 'um pouco de malandragem' não é possível viver em lugar nenhum. É exatamente isso que o malandro passa a simbolizar.

Ao mesmo tempo que o bandido passa a ser um estado provisório e não um ser permanente, o mesmo ocorre com o lugar sombrio em que vive. O espaço do covil ou do bar, assim como o do *nightclub*, do hotel anônimo, do café de beira-de-estrada lembra, na verdade, um espaço 'emprestado', impessoal e descontínuo enquanto opostos ao espaço seguro, familiar e não-fragmentário da domesticidade.

O covil, local construído discursivamente como espaço paratópico, por natureza, é pintado como um lugar alegre, como o próprio bar que o malandro romântico, com certeza, freqüentava na Lapa do Rio de Janeiro, como se pode verificar na quinta canção da obra - 'Tango do Covil' - um topos freqüentado por sonhadores que idealizam ser cantores, tenores, "ter a voz igual aos rouxinóis / igual ao trovador", para cantar a beleza da "mais linda princesa / daqui deste covil". O eu-narrador continua a sonhar, idealizando tornar-se doutor, bacharel, sonha em ser garçon para servir *champagne* e *champignon* a tal bela dama. Enfim, é o ambiente em que cabem sonhos em que se amalgamam o tenor com a sua maviosa voz, Gardel com seus trágicos tangos, o molho inglês, a atmosfera francesa, discursivamente construída pelo *champagne* e pelo *champignon*. Nessa característica da sátira menipéia, observa-se o amálgama apontado por Bakhtin (1929.a/1997) que une o lugar fantástico (um covil de bandidos) a uma simbologia imputada pelo autor.

3.1.05. O cotidiano e os grandes problemas filosóficos

A quinta característica diz respeito à síncrese de grandes problemas filosóficos e os problemas cotidianos que nos afligem. Essa síncrese, como já observamos com Schwarcz (1995), na questão de nossa miscigenação, constitui-se, talvez, na mais forte característica dentro da formação do povo brasileiro. A apologia que Gilberto Freyre faz às qualidades dos descendentes do cruzamento entre o branco e o negro, o nosso famoso sincretismo religioso apontado por tantos estudiosos, o nosso *'melting pot'*, enunciado por Schwarcz (1995), dão sentido a esta característica fortemente brasileira.

Isso se faz presente na 'Ópera do Malandro' com grande constância. O problema do malandro se manifesta em conjunto com o problema maior que é o da malandragem impregnada em todos os membros de nossa sociedade hodierna. Chico Buarque constrói essa síncrese em sua obra com bastante felicidade. Utilizando-se de célebres árias do bel-canto atualiza uma representação satírico-carnavalesca das árias numa combinação sincrética de estilos e linguagens diferentes. As melodias pertencem ao bel-canto, são, pois, grandiosas, dramáticas, heróicas, universais; as letras são dos problemas do dia-a-dia de Teresinha, Max Overseas, de João Alegre, Chaves, Lúcia, Barrabás, Vitória, Duran, e a cena termina com o grande coro polifônico (necessariamente sincrético dentro das intenções irônicas do arquiencenador), cantado por todos

O sol nasceu / No mar de Copacabana / Pra quem viveu
Só de café e banana / Tem gilete, Kibon ? Lanchonete, neon
Petróleo / Cinemascope, sapólio / Ban-Ion
Shampoo, tevê / Cigarros longos e finos / Blindex fumê
Já tem napalm e Kolynos / Tem cassete e rai-ban
Camionete e sedan / Que sonho / Corcel, Brasília, plutônio / Shazan
Que orgia / Que energia / Reina a paz / No meu país
Ai, meu Deus do céu / Me sinto tão feliz.

A canção, é claro, já fala por si mesma. É uma síncrese de todos os 'nossos e vossos' produtos e subprodutos 'brasileiros'. É um verdadeiro 'samba do crioulo doido'. Nesse trecho, como em outros, quebram-se os valores do tempo, já que em tempos de Segunda Guerra, não existia ainda o cinemascope, o

banlon, o corcel (automóvel), a B(b)rasília (nem a nossa cidade capital, nem o carro da Volkswagen); fundem-se elementos nacionais com os estrangeiros, além daquele que já enunciamos anteriormente; funde-se, principalmente, o tema universal com o particular, além de linguagens aparentemente inconciliáveis. É o grande carnaval brasileiro, dançando e cantando dentro das malhas discursivas do carnaval bakhtiniano, propondo inversões de valores tanto sociais quanto de estruturas de linguagem.

3.1.06. O universalismo filosófico

A sexta característica da sátira menipéia refere-se ao seu necessário universalismo filosófico. É uma estrutura assentada em três planos: a ação e as síncrese dialógicas se deslocam em topos diferentes. Os limites entre os estereótipos que se constroem a partir dos personagens da vida não coincidem com os tipos que se vêem na obra de Chico.

Na relação dialógica estabelecida entre os dois pólos, nem as situações, nem as personagens se encaixam. São formigas-cigarras, são santos-demoníacos, são burgueses-artistas, malandros-trabalhadores. As ações se desenvolvem no limiar de suas fronteiras. É a contravenção que se legitima pela linguagem - em vez de covil de contrabandistas, temos casa de importação / exportação. É o trabalho não-convencional da prostituta, do biscateiro que se institucionaliza. É o gênero do 'diálogo no seu limiar', ou seja, as situações ocorrem no limiar de dois topos, que se confundem por meio de síncrese dialógicas entre o 'certo' e o 'errado', que se distanciam da sociedade manipuladora e maniqueísta.

Na verdade, as personagens ou as situações-personagens não são açambarcadas pelo topos. Elas se situam nessa relação por meio de uma relativização de valores morais, religiosos, sociais. Assim, na 'Ópera', estamos sempre no obscuro e impreciso limiar de situações. Esse é o caso da prostituta do Folhetim que atua com muita propriedade e 'profissionalismo' apesar do *métier* não-reconhecido, da 'dama-donzela', Geni, outra personagem que vive no limiar entre o céu e o inferno. Enfim, a figura do malandro que em si só é paradoxal enquanto valores e que o arqui-enunciador consegue deslocar para uma

malandragem que ocorre 'sempre' entre esses limites borrados entre o certo e o incorreto e que nos faz pensar que estamos corretos quando conseguimos determinados fins que nos favorecem mais do que aos outros, seja 'furando a fila', seja conseguindo um emprego, ou pior que isso, 'um cabide' para nos encostarmos. É isso tudo que o arquienciador questiona ao relativizar as fronteiras, ou seja, as portas do céu, do purgatório e as do inferno.

3.1.07. O fantástico experimental

Esta peculiaridade se refere ao fantástico experimental. Um exemplo bastante forte dessa característica é a personagem Geni que é transformada, transfigurada, transexualizada durante o transcorrer da canção. É bastante claro que se trata de uma observação feita a partir de um ângulo de visão inusitado por meio do qual as dimensões dos fenômenos da vida variam grandemente. É um campo de observações para 'análise laboratorial'.

Outra transformação que beira o fantástico experimental é o que ocorre com o malandro cantado na última canção - 'Malandro nº 2 -

O malandro / Tá na greta / Na sarjeta / Do país (...)
O malandro (...) Foi encontrado / Mais furado / Que Jesus
E do estranho / abdômen / Desse homem / Jorra pus (...)
O seu sangue / Forma lagos / E os seus (cacos) / Estão no chão
O cadáver / Do indigente / É evidente / Que morreu / E no entanto
Ele se move / Como prova / O Galisteu.

Parece-nos claro que o compositor usa dessa técnica para 'delatar' como as nossas ruas estão cheias de crimes (assassinatos). Não só desse assassinato restrito ao termo em si, mas de assassinatos sociais, daí o malandro estar 'na greta / na sarjeta', daí podermos encontrar tantos indigentes espalhados pelas calçadas públicas, bêbedos, vivos, mortos. Daí, encontrarmos, finalmente, o Galisteu, que, embora tendo 'morrido' (em vida), move-se. Com quantas pessoas nessa situação já nos defrontamos?!

3.1.08. Infração às regras do bom-tom

A oitava particularidade desse gênero refere-se à infração às regras do bom-tom. A 'Ópera' está repleta desses exemplos. Os palavrões são freqüentes, as alusões às partes mais pudicas do corpo por meio do nome mais popular também o são. É o que Bakhtin (1929.a/1997) chama de experimentação moral e psicológica, ou seja, uma experimentação que na sátira-menipéia não tem um sentido meramente temático. Esse é o caso do Galisteu, o morto-vivo social, como poderíamos descrevê-lo. Por outro lado, os devaneios e a loucura do malandro (homem que chacoalha num trem da Central do Brasil) destroem a integridade épica e trágica do homem e de seu destino. É nesse viés que se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida, perde-se a sua perfeição, a sua monovalência, deixando de coincidir consigo mesmo. Naturalmente, "essa imperfeição do homem e essa divergência consigo mesmo ainda têm, na sátira menipéia, um caráter bastante elementar e embrionário, mas já estão manifestas e permitem uma nova visão do homem" (Bakhtin, 1929.1:117).

Na verdade, na 'Ópera', essa destruição da integridade e da perfeição do homem dentro da teoria de que somos todos atravessados pela malandragem é facilitada pela atitude dialógica (desdobramento de traços de personalidade) - o 'bem' e o 'mal' numa visão não-maniqueísta.

3.1.09. A representação de estados psíquicos anormais

É característico, também, da sátira-menipéia, a representação de estados psíquicos anormais, nona peculiaridade do gênero, principalmente no que se refere a personalidade múltipla da personagem. Ao contrário das grandes tragédias em que temos personagens nobres que agem dentro 'do pré-estabelecido para se tornarem heróis', na sátira-menipéia temos o homem comum, o malandro que por razões de sobrevivência trabalha na clandestinidade, comete delitos, entra em gangues que se defrontam e que entram em combate com a polícia e acabam esfaqueados como o Galisteu.

Esse homem comum tem uma identificação com o leitor-espectador como qualquer outro herói da tragédia clássica, daí suas contravenções serem indesejadas também pelo leitor-espectador, embora tenha a sua 'compreensão'.

Assim, é que na obra estudada, não é apenas o protagonista principal a ter um comportamento 'indesejado socialmente', inesperado, como praticamente todas as outras personagens e os narratários (o Estado Novo de Getúlio Vargas, o Regime Militar instaurado pelo Golpe Militar de 1964, a platéia espectadora e anuente), mas é o fato de certas questões, como o emudecimento da Igreja, da sociedade civil como um todo, que sem suas máscaras sociais foram postas à mostra, com toda a sua culpabilidade.

Essa dupla personalidade psíquica ou múltipla não é apenas vista nas ações de Geni, mas de todas as pessoas que a cercam, que mudam seu comportamento de acordo com necessidades e exigências que a vida lhes imputa. O leitor-espectador pode até achar que ao decidir ajudar a cidade, Geni terá a eterna complacência da sociedade e dos setores que lhe imploram ajuda. Entretanto, isso não ocorre. São desmascarados, discursivamente, o que na realidade enaltece a personagem, que à primeira vista, é uma personagem que se lê 'suja, promíscua, anti-social'.

3.1.10. Grandes oposições e jogos de oxímoros

Uma outra característica da sátira-menipéia, a décima peculiaridade, é a estruturação da obra por meio de grandes oposições e jogos de oxímoros. São oposições que aparentemente não poderiam coabitar o mesmo espaço, pois constituem realidades inconciliáveis. Na realidade, são relações antitéticas que ampliam a realidade social ao conciliar aparentes paradoxos. Inúmeros exemplos dessas situações antitéticas foram apresentados em nossa análise, mas nunca é demais enfatizar o fato de que essas situações não são apenas opostas, mas aparentemente paradoxais. É somente na relação dialógica entre essas oposições tão extremadas que acabam sendo conciliáveis, ou seja, a criação de um bandido 'nobre' ou de um mocinho 'contraventor'. Esses oxímoros ocorrem numa grande frequência na obra do Chico. Além das várias oposições já apontadas, até mesmo nas canções lírico-amorosas que permeiam as outras, é possível verificar tais paradoxos.

Em 'Viver de Amor', a terceira canção da 'Ópera', o narrador, em tom didático apregoa que para se viver de amor (prostituição), há que se esquecer o

amor, -

há que se amar sem amar / sem prazer
e com despertador (ou seja com tempo determinado) / (...) /
há que apanhar / e sangrar / e suar / como um trabalhador
ali, o amor / jamais foi um sonho.

Na verdade, o jogo lingüístico permeia todo esse jogo de oxímoros. 'Fazer amor' assume o significado de fazer sexo e é nesse sentido que se opõe a 'amar'.

Há outro tipo de jogos de oxímoros que acontecem entre canções diversas, com diferentes narradores. Na décima-segunda canção da 'Ópera', por exemplo, é a protagonista-mulher que descreve o seu amado, que -

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.

A própria canção institui, discursivamente, o jogo de oposições, já que o seu amado -

rouba os meus sentidos / viola os meus ouvidos (...)
lindos e indecentes / depois brinca comigo / ri do meu umbigo
e me crava os dentes / quando me roça a nuca
e quase me machuca / com a barba malfeita.

Esse jogo de oposições é conciliável por meio de uma relação dialógica estabelecida com o leitor-espectador que, de posse de seus paradigmas de 'amor', formatados em seu ideário, entende que é na fronteira entre 'eros' e 'tânatos' que se atualiza o amor carnal.

É, no entanto, por meio do narrador-homem que se estabelecem os grandes jogos de oposições, talvez num evidente jogo entre a imaginação onírica do homem e da mulher e numa realização do amor que não condiz com esse imaginário fantasioso. É na décima-terceira canção da 'Ópera' - Se eu fosse o teu patrão -, que se dá essa enunciação e conseqüente relação de oposições -

E te cobiçava / e te arrebatava em leilão
te ferrava a boca, morena / se eu fosse o teu patrão
aí, eu te tratava / como uma escrava / aí, eu não te dava perdão

te rasgava a roupa, morena / se eu fosse o teu patrão
eu te encarcerava / te acorrentava / te atava ao pé do fogão.

3.1.11. A presença de elementos de utopia social

A décima-primeira característica apontada por Bakhtin (1929.a/1997) é a presença de elementos de utopia social na sátira menipéica. A 'Ópera do Malandro', de Chico Buarque, com efeito, é repleta de tais elementos. Velhos vícios sociais, como a cobiça, a luta pelo poder, o egoísmo, o machismo, a desvalorização da mulher se fossilizam no comportamento das personagens da peça musical, características que são muito fortes dentro da cultura familiar da sociedade capitalista de um país multifacetado, sincrético, cujas relações sócio-econômicas ainda se marcam, se misturam a uma maneira muito simples de ser, como é o caso das relações homem-mulher.

Ninguém muda num passo de mágica. Nessa obra, entretanto, não só as duas possibilidades antitéticas estão presentes, no final, como a solução da maioria das situações se resolve otimisticamente e utopicamente. Não se poderia ensinar a prostituição feminina como se fosse uma receita de bolo como vimos na canção 'Viver de Amor', nem se recebem aulas de uma prostituta quando esta, ao querer se desvencilhar de seu companheiro, trata-o como 'página virada de seu folhetim'. Sabemos, que, ao contrário, há muitos 'crimes passionais' que ocorrem por esse mesmo motivo, principalmente nas classes sociais menos favorecidas.

O final da narrativa, na realidade, brinca e ironiza elementos utópicos. Tem-se todo o grupo 'marginal' recebendo a concessão da 'United coisa e tal' para a exportação do 'nailon tropical'. Esse mesmo grupo sonha, então montar, em São Paulo, 'um fabricão' para exportar fio de náilon para o Japão. Vão, os membros do grupo juntar 'capitais' para fundar um banco nacional. Com efeito, a ironia é forte e a realização desses desejos inconscientes (de todos serem capitalistas) só se realizam no plano onírico em que até mesmo o nosso país passa de um país tropical das bananas para um país primeiro-mundista, como se pode facilmente verificar nos seguintes versos -

O sol nasceu / no mar de Copacabana
pra quem viveu / só de café e banana

tem gilete, Kibon / lanchonete, neon / petróleo
cinemascope, sapólio / ban-lon (...)
camionete e sedan / que energia / reina a paz / no meu país.

Essa mesma paz se cristaliza em alguns versos anteriores com 'proteção policial'-

cheio de inveja e fel / não lhe fará mal
ter à mão / proteção / policial.

Utopia, nesse sentido, adquire seu significado literal de 'lugar algum', ou seja, a forma de uma espacialidade impossível. Afinal de contas, em 1978, ano em que a peça foi escrita, o confronto com a polícia era direto. A polícia, na época, pelo menos, ao invés de proteger, atacava, o que se constrói paralelamente.

3.1.12. O uso abundante de gêneros intercalares

A décima-segunda peculiaridade da sátira-menipéia é o uso abundante de gêneros intercalares. Essa obra de Chico Buarque é exemplar nesse aspecto - a prosa não cantada e a prosa cantada se alternam, o verso cantado (poemas-canção) se misturam a essas faltas alternadamente. As partes versificadas e cantadas têm em suas mãos, como já vimos em diversos recortes, feitos anteriormente, elevado grau de paródia em que predomina a ironia e o sarcasmo. A narrativa falada, mais séria do que as canções, ao contrário, tem como objetivo distanciar o leitor-espectador, para que possa 'digerir' a canção que acabou de ouvir, fazer relações, estabelecer analogias, descobrir a 'ironia' enquanto volta à realidade mais crua da peça musical.

Na verdade, para nós que não realizamos a análise dessa prosa, são momentos de 'silêncio', tão eloqüentes quanto as canções que provocam reflexão.

3.1.13. A pluritonalidade

A essa coexistência de diferentes gêneros dentro da sátira-menipéia

Bakhtin (1929.a/1997) chama de pluritonalidade. Ela ocorre, na verdade, em consequência da propriedade anterior.

O autor a chama de pluritonalidade pelo motivo principal que já apontamos, ou seja, é essa alternância de situações de linguagem - principalmente da poesia cantada para a prosa falada: o correr das ações, que prendem o leitor-espectador per se, para a outra situação, a da reflexão. Essa é a décima-terceira característica apontada pelo autor. Em outras palavras não é apenas a mudança que ela provoca em gêneros bastante díspares, mas a mudança de tom que essas partes provocam, como consequência lógica da natureza plurigênica da obra.

3.1.14. A focalização no contraste entre problemas atuais e do passado

Finalmente, a décima-quarta particularidade da sátira-menipéia é aquela que ao focalizar problemas atuais, contrasta sistemas de vida diferentes (o passado e o presente, por exemplo). Cria, por sua natureza, um gênero 'jornalístico, que enfoca em 'tom mordaz' a atualidade ideológica.

Essa opção por lidar com problemas sociopolíticos contemporâneos, em 'A Ópera', exemplifica essa característica. O arqui-enunciador, entre outras coisas, critica nossa dependência cultural, principalmente sob o jugo norte-americano cujas raízes se amarra(va)m aos "ianques / com seus tanques" - da primeira canção da peça musical - até a disposição cultural e mais especificamente a lingüística, facilmente detectável na penúltima canção - 'A Ópera', com a criação de três paradigmas sócio-culturais - o primeiro: brasileiro, mais simplório, provavelmente mais empático ao leitor-espectador (João Alegre / pobre marginal / tua instituição tão tradicional / café e banana); o segundo, norte-americano, certamente mais oponente, mais frio, com termos-chave da cultura norte-americana (Alabama / Shell / Coca-Cola / Shampoo / Shazan); o terceiro paradigma, sincrético lingüisticamente e que denuncia, por isso mesmo, mais fortemente a influência da cultura do outro, ela provoca a miscigenação, o acultramento (Max Overseas (personagem brasileira) / United coisa e tal (possível empresa brasileira) / (fio de) náilon tropical / Ban-lon / rai-ban), dos

quais não escapa o linguajar crioulo entre os dois idiomas.

Essa preferência pelo múltiplo não é resultado de algum tipo de pluralismo inócuo; é, antes de qualquer coisa, um impulso autenticamente libertário que evita o monologismo do centralismo e da hierarquia. Buarque desenvolve uma espécie de polifonia discursiva, na qual as mais variadas linguagens se atropelam, numa espécie de barulhento mercado artístico. Essa multiplicidade de estilos do autor, essa ausência de estilo ou de 'essência' genérica é apenas ilusória. Por meio de sua orquestração do coro polifônico contrapontístico, gêneros e estilos iluminam-se mutuamente, relativizando-se uns aos outros.

Em última análise, essa noção de polifonia discursiva é mais sugestiva do que a noção de polifonia das personagens, pois implica, ao mesmo tempo, um confronto entre discursos sociais mais amplos, e é por meio desse confronto que o autor exprime as contradições de época.

No início do século passado, os modernistas brasileiros responderam a essa situação fazendo um apelo à 'antropofagia', uma devoração crítica da técnica e da informação dos países metropolitanos, que utilizaria a força do 'inimigo'⁶⁸ contra ele. Essa noção simplesmente aceita a presença inevitável do intercâmbio cultural entre a América Latina e a Metrópole. Como não poderia haver nenhum retorno a uma pureza pré-colonial, nenhuma recuperação não-problemática das origens nacionais é possível.

Assim o artista não pode ignorar a presença da arte estrangeira - tem de engoli-la. Só que ao engoli-la, Chico Buarque a carnavaliza, fazendo uma reciclagem para objetivos nacionais. Antropofagia, nesse sentido, não é senão tudo aquilo que Bakhtin (1929.a/1997) chama de 'dialogismo' e 'carnavalização' num contexto de poder assimétrico gerado pela dominação neocolonial.

Enquanto alguns estudiosos tendem a reduzir o 'fenômeno carnavalesco' a uma entidade puramente textual, já que os carnavais europeus degeneraram numa repetição fossilizada de rituais perenes, pálidas evocações dos frenesis rabelaisianos de outrora, no Brasil, impregnado pela cultura africana trazida pelos escravos, o carnaval continua sendo uma tradição viva e vibrante, uma cultura

⁶⁸ No imaginário coletivo é essa a idéia que nós temos, ou que nos foi passada, a respeito dos povos canibais (antropófagos) que se alimentam com a carne do inimigo.

profundamente mestiça - ameríndia, européia e afro-americana.

3.2. A carnavalização do discurso e o curso da carnavalização do Brasil

A relevância da categoria do 'carnaval' vai além de uma questão de análise literária, porque no Brasil a idéia de carnaval faz parte integral da teorização da identidade nacional brasileira. Escritores brasileiros, desde Sérgio Buarque de Holanda (1936/1973), com seu 'homem cordial', até Antônio Cândido (1970) têm encontrado numa noção próxima a idéia do carnaval uma espécie de chave para a personalidade brasileira.

É nesse sentido que DaMatta (1978/1990) descreve o carnaval brasileiro em sua denotação literal, em termos marcadamente remanescentes da descrição, por Bakhtin (1965/1996), do carnaval medieval, como uma época de riso festivo e relativismo alegre, uma celebração coletiva que funciona como um modo de resistência simbólica, de parte da maioria marginalizada dos brasileiros, às hegemonias internas de classe, raça e gênero. Nesse sentido, o carnaval e a malandragem seriam um *lócus* privilegiado da inversão.

O artista brasileiro, assim, torna-se inevitavelmente consciente do universo cultural do 'carnavalesco' enquanto repertório onipresente de gestos, símbolos e metáforas, um reservatório de imagens ao mesmo tempo popular e erudito, uma constelação de estratégias artísticas que tem a capacidade de cristalizar a irreverência popular. A lógica do carnaval, legitimada pela sua práxis, uma vez que ao carnavalizar impõe a sua própria estrutura, é a do mundo de pernas para o ar, onde se zomba dos poderosos e onde reis são entronizados e depostos.

Assim, uma das principais características da carnavalização para Bakhtin (1929.a/1997) é a inversão de valores que ela provoca no discurso, inclusive por jogo antitético. E, realmente, pode-se estabelecer esse vínculo com o 'carnaval' do Brasil, facilmente observável em canção que Chico Buarque compôs em 1966 - Noite dos mascarados, em que se estabelece um diálogo entre dois mascarados. Eis como a canção se enuncia -

Quem é você?

Adivinhe, se gosta de mim

Hoje os dois mascarados / Procuram os seus namorados
Perguntando assim:

Quem é você, diga logo /
Que eu quero saber o seu jogo /
Que eu quero morrer no seu bloco /
Que eu quero arder no seu fogo.

Eu sou seresteiro / Poeta e cantor /
O meu tempo inteiro / Só zombo do amor
Eu tenho um pandeiro / Só quero violão

Eu nado em dinheiro / Não tenho um tostão /
Fui porta-estandarte / Não sei mais dançar

Eu, modéstia à parte / Nasci pra sambar

Eu sou tão menina / Meu tempo passou /
Eu sou Columbina

Eu sou Pierrot

Mas é carnaval / Não me diga mais quem é você
Amanhã, tudo volta ao normal / Deixe a festa acabar
Deixe o barco correr / Deixe o dia raiar
Que hoje eu sou / Da maneira que você me quer
O que você pedir / Eu lhe dou
Seja você quem for / Seja o que Deus quiser
Seja você quem for / Seja o que Deus quiser

Destarte, a concepção de Bakhtin (1965/1996) do mundo carnavalesco constitui um instrumento particularmente adequado para a investigação da malandragem brasileira, ou de como se burla o sistema capitalista de trabalho, cada vez mais fechado em suas normas e regulamentações, para continuar a sobreviver nesta selva bastante bruta e impiedosa, principalmente quando se refere aos menos afortunados socialmente: os sem-teto, os sem-alimento, os sem-educação formal, os sem-saúde, os sem-emprego.

Para Bakhtin (1965/1996) o discurso duplamente orientado da paródia representa o modo de carnavalização artística por excelência. Ao apropriar-se de um discurso existente e, ao mesmo tempo, introduzindo nesse discurso uma orientação oblíqua ou mesmo diametralmente oposta à do original, essa sátira menipéia de Chico Buarque adapta-se particularmente bem às necessidades dos oprimidos e impotentes, precisamente porque assume a força do discurso

dominante só para aplicar essa força, por meio de uma espécie de jogo artístico contra a dominação. Em particular, a embricagem improvável de gêneros incompatíveis torna a peça musical de Buarque incontestavelmente antiilusionista, transformando-a numa escritura de colagens. As árias do bel-canto, no final da peça, num provocador nivelamento polifônico de arte clássica elevada com os problemas do cotidiano de pessoas de 'baixo' nível cultural no covil de bandidos é o melhor exemplo dessa questão.

Lembramos, ainda, que o topos da marginalidade é uma denominação etnocêntrica inadequada, pois a vida é vivida centralmente, onde quer que haja seres humanos. Assim, ao servir-se da estilização carnavalesca, Chico Buarque acaba sendo mais feliz e eficiente, pois é mais ofensivo, valendo-se do humor popular e das profundas tradições do ser 'relativamente alegre'. A época da estréia do musical 'Ópera do Malandro', Chico Buarque descreveu e justificou o ambiente da peça em entrevistas a IstoÉ e Manchete. "Nós pegamos a Lapa, os bordéis, os agiotas, os contrabandistas, os policiais corruptos, os empresários inescrupulosos (...). Tomamos como ponto de partida o que o italiano chama de *Mallacittá*, ou *bas fond*." Esta Lapa (que) começava a morrer, era o prenúncio de uma série de outras mortes: do malandro, de Madame Satã, de Geraldo Pereira, de Wilson Batista. Foi o fim da era de ouro do sambista urbano carioca.⁶⁹ Essa história, como já vimos, foi contada na letra de 'Homenagem ao Malandro', uma das composições de mais sucesso do musical -

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 malandragem não existe mais.

No álbum duplo do musical, só lançado em dezembro de 1979, esse samba é cantado pelo 'malandro' Moreira da Silva⁷⁰, que vive a personagem João Alegre.

Ao ler Rabelais, como ponto de partida, Bakhtin (1965/1996) faz, da história da literatura européia moderna, aquilo que fora considerado marginal e excêntrico no paradigma de uma nova literatura 'dialógica'. Sua reconceitualização, nesse

⁶⁹ Apud Severiano & Homem de Mello (1997.b/1998).

sentido, também sugere a possibilidade, se não de uma inversão, ao menos de um certo remodelamento da história de nossa arte, na qual a 'paródia' veria garantida sua importância sempre fecunda e paradigmática. Nesse sentido, Bakhtin carnavaliza a tradição oficial, derrubando hierarquias e resgatando formas marginais desvalorizadas pela crítica, para colocá-la, ao menos, no centro da discussão.

Nunca é demais realçar que o dialogismo se refere à relação entre o 'texto' e seus outros, não só em formas bastante cruas e óbvias como o debate, a polêmica e a paródia, mas também em formas muito mais sutis e difusas, relacionadas com os *overtones* e as ressonâncias: as pausas, a atitude implícita, o que se deixou de dizer, o que deve ser deduzido. Embora na origem o dialogismo seja interpessoal, aplica-se também por extensão à relação entre as línguas, as literaturas, os gêneros, os estilos e até mesmo as culturas, o que é bem o caso da 'Ópera do Malandro', de Chico Buarque. No sentido mais amplo, o dialogismo se refere às possibilidades abertas e infinitas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de enunciados comunicativos em que se situa um dado enunciado. O dialogismo enfim, é de extrema relevância não só para a fruição dos textos canônicos da tradição literária e filosófica do ocidente, é relevante também para os textos considerados não-modelares. Portanto, nas canções-poema, de Chico Buarque, os diversos dialogismos se superpõem, num espírito lúdico e pluricultural.

Finalmente, em última análise, consciente do jogo duplo da ideologia e da utopia, por meio de dialogismos, o compositor apresenta, como resposta, um movimento duplo de fabulação celebratória e de crítica desmistificadora. Consciente do peso morto do sistema, vê aberturas para sua carnavalização. Esta acaba mesmo abrindo a brecha (vão) em que se instaura a possibilidade de uma crítica cultural radical, aplicáveis a todos os meios de comunicação de massa, que poderia cristalizar o impulso latente do desejo coletivo sem deixar de estar consciente de sua expressão degradada, uma crítica cultural que não exclui, obviamente, o riso nem o princípio de prazer, por meio das sucessivas aproximações e distanciamentos utilizados pelo arqui-enunciador no decorrer das canções.

⁷⁰ Último dos sambistas malandros do Rio de Janeiro, morto em 2001.

4. CAPÍTULO IV

EMBREAGEM E PARATOPIA NA 'ÓPERA'

4.1. Contextualização do Corpus

Para podermos situar a enunciação, iniciamos este capítulo, com uma declaração sobre a peça feita pelo próprio autor, Chico Buarque.

Ópera do malandro

de Chico Buarque



"O texto da *Ópera do malandro* é baseado na *Ópera dos mendigos* (1728), de John Gay, e na *Ópera de três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill. O trabalho partiu de uma análise dessas duas peças conduzida por Luís Antônio Martinez Corrêa e que contou com a colaboração de Maurício Sette, Marieta Severo, Rita Murtinho e Carlos Gregório.

A equipe também cooperou na realização do texto final através de leituras, críticas e sugestões. Nessa etapa do trabalho, muito nos valeram os filmes *Ópera de três vinténs*, de Pabst, e *Getúlio Vargas*, de Ana Carolina, os estudos de Bernard Dort *O teatro e sua realidade*, as memórias de Madame Satã, bem como a amizade e o testemunho de Grande Otelo. Contamos ainda com o prof. Manuel Maurício de Albuquerque para uma melhor percepção dos diferentes momentos históricos em que se passam as três óperas.

O professor Luiz Werneck Vianna contribuiu posteriormente com observações muito esclarecedoras. E Maurício Arraes juntou-se ao nosso grupo, já na fase de transposição do texto para o palco.

Agradecemos ao Dr. João Carlos Muller pelo empenho com que lutou, junto à Censura Federal, pela liberação da peça (com cortes). No mesmo sentido somos gratos aos srs. Luís Macedo e Humberto Barreto. Finalmente, cabe um abraço ao elenco da *Ópera do malandro* que compreendeu o nosso processo de criação e a ele se incorporou.

- ✓ Esta peça é dedicada à lembrança de Paulo Pontes."
- ✓ Chico Buarque Rio de Janeiro, junho de 1978

A peça se estrutura em volta de dois personagens – o malandro Max e um capitalista relativamente bem-sucedido. Max é contrabandista de produtos

modernos (na época do Estado Novo) e o capitalista, ironicamente, é dono de um prostíbulo. Tanto um como o outro, simbolizam dois segmentos da sociedade brasileira de então, e se colocam na posição de apropriar-se dos hábitos e dos bens de consumos modernos da sociedade capitalista norte-americana, embora se mostrem fortemente atados às bases patrimonialistas da sociedade brasileira.

Assim sendo, tanto o contrabandista de produtos modernos, quanto o dono do prostíbulo, constituem personagens paratópicos que habitam o covil e o prostíbulo, espaços paratópicos.

Para que o 'campo de forças', essencial para se estabelecer a paratopia, se forme é necessário que duas condições primordiais se atualizem – o 'poeta parasita' (ou seja, a cigarra⁷¹) que canta em vez de exercer um 'ofício respeitável', seja ele o João Alegre, da 'Ópera', ou o próprio Chico Buarque (o arquienuciador), também da 'Ópera'. Para poder escrever esse tipo de narrativa, é preciso levar uma vida de cigarra, condição também satisfeita pelo 'autor paratópico', pois é o caso de Chico-compositor, principalmente se levarmos em conta a época da repressão quando a peça musical foi composta.

Pode-se perceber, na realidade, uma espécie de embreagem do texto sob a situação paratópica do autor. A embreagem lingüística permite ancorar o enunciado numa situação de enunciação, constituí-lo em enunciado. Para tanto, emprega elementos (os embreantes) que participam ao mesmo tempo da língua e do mundo que, embora permanecendo signos lingüísticos, adquirem seu valor por meio do evento enunciativo que os carrega. Naquilo que se poderia chamar embreagem paratópica, estamos diante de elementos de ordens várias que participam ao mesmo tempo do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se define o autor que constrói esse mundo.

Fica bem mais fácil, dessa maneira, enxergar todo um pessoal, dentro da 'Ópera', exercendo trabalho não-institucionalizado tentando burlar, exercer um jogo-de-cintura, dar a volta por cima, malandramente, com o propósito de legitimar a sua ação de trabalho por meio de um ofício institucionalizado ao mesmo tempo em que o seu autor, Chico Buarque, empreende uma luta muito

⁷¹ Já aludimos à fábula, re-escrita por La Fontaine, 'A Formiga e a Cigarra'. Numa analogia ao cantor malandro / cigarra X pequeno-burguês / formiga. Na subversão dos conceitos de malandro / trabalhador, poder-se-ia ter a formiga-violeira-cantora ou o cantor-burguês, ou pelo menos aquele cantor-compositor aceito pela sociedade civil e militar dos nos 1970 brasileiros.

semelhante, ludibriar a censura para que um dia possa se manifestar mais livremente, longe das garras das autoridades.

Essas relações paratópicas podem ocorrer em dois níveis diversos – quer sejam —, os espaços paratópicos e a paratopia de personagem propriamente dita.

4.2. O Espaço Paratópico

O espaço em que a obra de Chico ocorre é exemplarmente paratópica, ou seja, o 'covil' e o prostíbulo, que são espaços do mundo, sem realmente pertencer ao mundo social, pelo menos dentro de suas conveniências sociais. O bar, lugar freqüentado pelo compositor e seus personagens, é o outro espaço paratópico, recuperado dialogicamente dentro da obra, tem a mesma conotação, ou seja, abriga um pequeno grupo social que vive desvinculado de qualquer outra preocupação que não a luta contra a morte, a perseguição, a polícia.

Os autores, ainda segundo Maingueneau (1993/1995), não criticam um mundo que lhes seria estranho, pois é por meio dele que a embreagem de sua obra se opera. Assim, os grupos de malandros que se instalam no covil, no prostíbulo e no bar, que são parasitários e se insinuam entre as malhas da rede social, na verdade, alimentam, com grande constância, a inspiração literária.

De qualquer maneira, as imagens vão se constituindo enquanto as canções vão se apresentando para o espectador. Nitidamente, as imagens vão construindo personagens masculinas e / ou femininas.

Esses espaços paratópicos, como muita propriedade, são células-amostra, na realidade, de uma sociedade doentia. As personagens, estigmatizadas que são pelo preconceito social tendo em vista os ofícios que exercem, vestem-se com a máscara da culpa e prescrevem-se no espaço à margem da vida central da sociedade, ocupando, destarte, o espaço paratópico.

Esse deslocamento é o mesmo que o brasileiro colonizado, inscrito nos ditames do colonizador português dominante, ocupa na sociedade de trabalho, ou seja, descentraliza-se, marginaliza-se. Já que nada sabe fazer, de acordo com as regras sociais do dominador, tem de se desviar para ações consideradas anti-sociais não éticas em lugares que não se inscrevem como topos sociais

prestigiados.

4.3. As Personagens Paratópicas

A marginalidade, que é a relação que se estabelece entre os elementos paratópicos e a sociedade estabelecida, é um dos traços mais característicos da paratopia de personagem em Chico – são ao mesmo tempo aceitos e rejeitados, como é o caso dos artistas, principalmente do século XVII, os trabalhadores clandestinos, as prostitutas, como é o caso de Teresinha, a prostituta do Folhetim, João Alegre, enfim as personagens todas traspassadas pelo discurso que prescreve a malandragem, além dos sambistas, freqüentadores dos bares, do próprio arquienuciador da peça. Há, no entanto, uma última personagem cuja relação com a sociedade estabelecida é a da alteridade; é o caso da Geni, já que o seu comportamento é completamente diferente, chegando às raias do exótico.

As personagens do compositor, assim, estabelecem uma paratopia social, já que a narrativa se desenvolve no mesmo espaço em que a sociedade está, ou seja, não estão separados geograficamente (espaços separados, afastados - desertos, ilhas, oceanos).

4.3.1. As Personagens Masculinas

Parece óbvio que o malandro (masculino) terá lugar de destaque nas canções da 'Ópera'. O papel feminino será analisado posteriormente, no entanto. Dentre os perfis levantados desse malandro da 'Ópera', pudemos observar, mais nitidamente, os que seguem.

4.3.1.1. O malandro romântico

O arquienuciador, deixando qualquer dúvida possível de lado, constrói, para as personagens da peça, a imagem de um malandro romântico, um malandro que poderia ser qualquer um de nós; aliás, é por esse viés que a figura do malandro carioca, que vive no 'limiar' da contravenção, e não na contravenção

propriamente dita, conquista a empatia, porque não dizer a simpatia de todos nós, e Chico-compositor, por sua vez, do leitor-ouvinte-espectador-cantante.

É na canção 'Doze ano' que o arquienuciador constrói, discursivamente, imagens sobre a 'infância do malandro'. Essas imagens são construídas em primeira pessoa, em forma de memórias do malandro que habita os palcos da 'Ópera'. Embora bastante rarefeitas, essas imagens constroem a idéia de uma infância despreocupada, mais comum em meios mais simples e de um tempo que, dentro da sociedade urbana, se distancia cada vez mais:

Ai que saudades eu tenho dos meus doze anos (...)
chutando lata / trocando figurinha
matando passarinho / colecionando minhoca
jogando muito botão / rodopiando pião

Fica bastante evidente que na 'Ópera' o arquienuciador (de)/canta a malandragem. Não faz apenas apologia da infância dourada e angelical de nosso 'paraíso perdido', mas evidencia, discursivamente, o lado endiabrado da infância -

fazendo troca-troca
Ai que saudades eu tenho / duma travessura (...)
olhando fechadura / e vendo mulher nua.

Até mesmo a primeiridade do sujeito brasileiro se inscreve num discurso distante das leis sociais – “fazendo troca-troca” e “vendo mulher nua”. É óbvio que a magia da infância dá um estatuto universal a esse deslocamento, já que as brincadeiras, o faz-de-conta se remontam, discursivamente, à idade de ouro de todos nós.

Nesse meio infantil, longe, ou mais ou menos longe, das leis sociais mais rígidas, constrói-se uma imagem do início da malandragem do personagem, presa ao próprio sistema, afetando, inclusive, é lógico, a imagem que se faz do malandro. De qualquer maneira, é um malandro romântico que habita o nosso ideário. Mas, para a infelicidade da sociedade e o engrossar de seus preconceitos, a imagem romântica e infantil do malandro não se sustenta sozinha.

4.3.1.2. O Malandro nas raias da corrupção

Aliás, na primeira caracterização do malandro, na 'Ópera do Malandro', de Chico Buarque, acaba-se tendo uma boa idéia de como a corrupção, entranhada na práxis social das diversas camadas sociais, afeta todo o mecanismo de suas relações.

Assim, na primeira canção da ópera - 'O Malandro' -,

O malandro / Na dureza
Senta à mesa / Do café
Bebe um gole / De cachaça
Acha graça / E dá no pé
O garçom / No prejuízo
Sem sorriso / Sem freguês
De passagem / Pela caixa
Dá uma baixa / No português
O galego / Acha estranho
Que o seu ganho / Tá um horror
Pega o lápis / Soma os canos
Passa os danos / Pro distribuidor
Mas o frete / Vê que ao todo
Há engodo / Nos papéis
E pra cima / Do alambique
Dá um trambique / De cem mil réis
O usineiro / Nessa luta
Grita (ponte que partiu)
Não é idiota / Trunca a nota
Leso o Banco / Do Brasil
Nosso banco / Tá cotado
No mercado / Exterior
Então taxa / A cachaça
A um preço / Assustador
Mas os ianques / Com seus tanques
Têm bem mais o / Que fazer
E proíbem / Os soldados
Aliados / De beber
A cachaça / Tá parada
O alambique / Tem chique
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

– o personagem não paga ao garçom a conta do gole de cachaça que toma no bar do ‘português’. O garçom, por sua vez, dá ‘uma baixa’ no português que passa os danos para o distribuidor. Mas o frete ‘joga a coisa’ para o alambique. Este lesa o Banco do Brasil. O nosso banco, então, taxa a cachaça a um preço ‘assustador’. Os ianques, por sua vez, proíbem os aliados de beber a cachaça. A engrenagem é feita de tal maneira que o percurso discursivo inverso é feito até que aos gritos de ‘pega ladrão’ o malandro é autuado, julgado e condenado ‘culpado’ pela situação. Ora, quem é o malandro? Aquele a quem se alcunha de malandro é, na realidade, vítima. Se a malandragem se estende por todo um fazer social, o adjetivo/ substantivo ‘malandro’ não denomina / diferencia / caracteriza ninguém. Esse primeiro malandro, na ‘Ópera’, é instituído, discursivamente, em terceira pessoa, numa postura de narrador que enuncia como ‘conhecedor onisciente’, à maneira de uma reportagem policial.

Esta canção, assim, inscreve a malandragem como característica de todos nós. Os mecanismos discursivos se estendem, exemplarmente na canção, inscrevendo desde o garçom até os ianques imperialistas num jogo de cintura malandro, acionando a engrenagem social de baixo para cima, e no caminho

inverso – de cima para baixo –, até parar no ponto mais fraco – o sujeito brasileiro, alcunhado malandramente de malandro.

É óbvio que as imagens que se constroem discursivamente sobre o malandro divergem bastante, de acordo com os narradores de cada canção.

Assim, em ‘Hino de Duran’, o narratário é o malandro e toda a linguagem o retrata com possíveis imagens que o compositor faz e que, discursivamente, se misturam com as imagens que o sistema tem / teria desse malandro (tu). O narrador, nesse viés, acaba assumindo a postura do ‘acusante’, do homem que defende a lei, e que, tal como o coro nas tragédias gregas, faz suas ‘premonições’ em relação ao ‘herói-infrator’.

Se ... gostas de senhas, sussurros, **ardis**
Se trazes no bolso a **contravenção**
Muambas, baganas e nem um tostão
Se vives nas **sombras**, freqüentas **porões**
Se **tramas assaltos** ou **revoluções**
E mesmo nas galeras
És **nocivo**, és um **estorvo**, és um **tumor**
Insuflas, agitas, e gritas demais
(...) com seus braços de estivador
A **lei** tem ouvidos pra te **delatar**
A **lei** te vigia **bandido** infeliz
Com seus olhos de raio X
A **lei** te procura amanhã de manhã
Com seu **faro de dobermann**
(...) a sociedade só te tem **desprezo e horror**
A **lei** fecha o livro, te pregam na **cruz**
Depois chamam os **urubus**
A **lei** logo vai te abraçar, **infrator**”

O narrador se coloca num lugar de ‘quasi-cúmplice’, conhece os ardis e as ‘contravenções’ do malandro. Dessa maneira, à maneira de um possível ‘superego’, assume um ‘tom’ de conselho em que o reconhece como alguém que tem ‘raio-x’ (para se esquivar da lei e da polícia), mas, que, no entanto, por ser um ‘bandido infeliz’ acabará sendo ‘pregado na cruz’ e sendo envolto nas malhas da lei. Discursivamente, começa-se a reforçar a construção de ‘outros’ malandros -

bandidos felizes, contrastado ao bandido infeliz, aquele, que como 'Cristo', está vaticinado a 'morrer na cruz'.

Em grande parte da obra de Chico, e exemplarmente nessa canção, o texto evidencia a sua bivocalidade. De um lado, tem-se a voz de um narrador ('superego'), que, num primeiro prisma, se dirige ao malandro descrevendo-o e expondo a sua subversão no plano social, ou seja, como ele exerce o seu jogo de cintura, o seu jeitinho 'gauche' de ser para poder sobreviver na sociedade que, ao mesmo tempo em que o abriga em suas sombras, em seus porões, só lhe dedica 'desprezo e horror' e quer detê-lo para crucificá-lo e entregá-lo aos 'urubus'. Por outro lado, uma segunda voz, revestida de 'malícia', delata um 'segundo malandro', o arquienuciador, ou seja, o 'malandro-poeta-cantor-compositor', e, como tal, metonímia de toda uma classe de compositores musicais afeitos a práticas políticas subversivas – “se ... gostas de senhas (não pode usar o código comum), sussurros (não pode dizer coisas em voz alta - audível), ardis (tem de preparar armadilhas, arapucas nas quais o narratário-censura teria de cair)” (...) e “mesmo nas galeras (...) és um estorvo (és um estorvo para a continuidade do sistema forte-ditatorial), és um tumor (corpo estranho a um corpo 'aparentemente homogêneo'), insuflas (és subversivo, trazes idéias para as 'puras' cabeças do corpo homogêneo), agitas e gritas (contrariando os sussurros aos quais deverias te ater)” (...), “a lei te procura amanhã de manhã, com seu faro de dobermann (cão-alemão que acopla à sua imagem a de um cão-guarda-feroz-malvado e, por tabela, a gestapo-DOPS)” (...), “a lei logo vai te abraçar, infrator”.

Neste caminho, chega-se, enfim, ao discurso fundante do brasileiro. Embora o colonizado (dominado) se insurja (faz coisas consideradas erradas), inconscientemente, contra o sistema (colonizador), carrega a pecha e o estigma de estar sempre fazendo as coisas de maneira errada. Está sempre pronto a apanhar, a levar bronca, a ser perseguido por ser um infrator.

No exame da canção, percebe-se, portanto, os dois sentidos que se sobrepõem nessa voz que se dirige a esse malandro (ou dois malandros, a um que comete a subversão social e ao outro que se dedica a práticas políticas subversivas), infringindo as leis sociais vigentes da mesma forma.

4.3.1.3. O Malandro socialmente marcado

O diálogo entre arte e a vida sempre se estabelece num vaivém dialético infundável, pelo menos no que se refere a imitação. Uma copia e dita normas, aponta caminhos para a outra. Na relação homem-mulher, a dominação do 'macho' sobre a 'fêmea' se elabora, provavelmente, em todos os níveis. Na canção "Se eu fosse o teu patrão", o malandro assume o papel do "eu-narrador" para desempenhar o seu papel mais exacerbado, num diálogo dirigido a sua 'mulher'. É o macho, *latin-lover*, que de maneira bastante possessiva se dirige a ela. De fato, ele fala hipoteticamente, na condição de patrão - se eu fosse o seu patrão -, indiciado pelo condicional 'se'. (D)enuncia, dessa forma, o desejo latente de mandar na relação amorosa. As diversas acepções de 'patrão' se confundem com relações de trabalho, de escravidão, de dono, algoz, feitor. O homem é pintado como sujeito do amor, verdade que discursivamente se encontra até mesmo nos contos de fada. O príncipe ao beijar a mulher adormecida, passiva e à espera do seu amado, desperta-a para o amor e o sexo.

Esse tipo de imaginário perdura, principalmente nas sociedades consideradas 'mais primitivas'. E, nesse sentido, se amarra ainda mais ao nosso ideário, referenciando-se historicamente a nossa escravidão, em que se misturam os sentimentos de machismo, dono, proprietário, amalgamados a relações sado-masoquistas, como se pode observar claramente nos seguintes trechos -

Eu te cobiçava / arrematava em leilão
ferrava a boca / tratava como uma escrava
não te dava perdão / te rasgava a roupa
te encarcerava / te acorrentava
te atava ao pé do fogão / não te dava sopa
te encurralava / te dominava / te deixava rota (...)

Esse tipo de relação, o do domínio do macho sobre a fêmea, obviamente, se comporta, discursivamente, como metonímia de um domínio que se manifesta na superestrutura lingüística do texto que, por sua vez, remete à superestrutura organizacional política do país. A canção denuncia, mais uma vez, as relações de poder que o dominador exerce sobre o dominado, de arrematar seres humanos em leilão, de ferrar a sua boca. A voz que se sobrepõe à voz do homem, tendo

como interlocutor a sua 'amada' é a voz do poder político, do opressor que se dirige ao dominado, ao povo e, em particular, novamente, ao compositor - "te ferrava a boca", ou seja, te calava, "(...) te encarcerava / te acorrentava (...) / te encurralava / te dominava".

O narrador ao enunciar "Te ferrava a boca" remete, bivocalmente, à época em que era prática comum não só da polícia, mas, no caso dos compositores da MPB, principalmente da Censura. Com muita propriedade, Chico Buarque, em parceria com Gilberto Gil, compõe, canção que dialoga diretamente com essa canção, ou seja, o 'Cálice'⁷², numa analogia clara à forma homófona 'cale-se' -

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga
Tragar a dor, engolir a labuta
Mesmo calada a boca, resta o peito
Silêncio na cidade não se escuta
De que me vale ser filho da santa
Melhor seria ser filho de outra
Outra realidade menos morta
Tanta mentira, tanta força bruta

Como é difícil acordar calado
Se na calada da noite eu me dano
Quero lançar um grito desumano
Que é uma maneira de ser escutado
Esse silêncio todo me atordoa

⁷² Humberto Werneck (1989/1997), em seu *Chico Buarque - Letra e Música 1*, comenta que a canção foi composta no clima pesado de uma Sexta-feira Santa, para o show *Phono 73*, que a gravadora Phonogram organizou no Palácio das Convenções do Anhembi, em São Paulo, em maio de 1973. Como a Censura havia proibido a letra, os dois autores decidiram cantar apenas a melodia, pontuando-a com a palavra cálice - mas nem mesmo isso foi possível. Segundo o relato do *Jornal da Tarde*, "a Phonogram resolveu cortar o som dos microfones de Chico, para evitar que a música, mesmo sem a letra, fosse apresentada". Sucessivos entreveros com a gravadora a partir daí, de acordo com Werneck, levariam o compositor a buscar outro selo em 1980 - ou a voz a buscar um novo dono, como disse numa bem-humorada canção de seu primeiro LP na Ariola, *Almanaque*, de 1981, chamada *A voz do dono e o dono da voz: Enfim a voz firmou contrato / e foi morar com novo algoz*.

Atordado eu permaneço atento
Na arquibancada pra a qualquer momento
Ver emergir o monstro da lagoa

De muito gorda a porca já não anda
De muito usada a faca já não corta
Como é difícil, pai, abrir a porta
Essa palavra presa na garganta
Esse pileque homérico no mundo
De que adianta ter boa vontade
Mesmo calado o peito, resta a cuca
Dos bêbados do centro da cidade

Talvez o mundo não seja pequeno
Nem seja a vida um fato consumado
Quero inventar o meu próprio pecado
Quero morrer do meu próprio veneno
Quero perder de vez tua cabeça
Minha cabeça perder teu juízo
Quero cheirar fumaça de óleo diesel
Me embriagar até que alguém me esqueça

A presença desse 'cálice' nos remete, no mínimo a duas vozes, a voz de Jesus ao ser crucificado, rejeitando o 'vinagre' – essa bebida amarga - que lhe deram em vez de água e a voz do compositor que suplica, tal como Cristo o fez, que o 'cale-se' da censura se afaste. E que seria o vinho tinto de sangue que o cálice contém? – Obviamente, o sangue de Cristo, celebrado em missas católicas. E que vinho tinto de sangue conteria o cale-se? – Obviamente, o sangue dos vários cristos brasileiros que morriam por dizer a verdade, por não se calarem, por tentarem delatar o sistema vigente, tentando subverter, como o próprio Governo da época declarava, a ordem estabelecida a partir do Golpe Militar de 1964.

Voltando à canção que analisávamos. O objeto dessa relação de dominação - a mulher / o empregado / a presa -, no entanto, em latência, está lá para dar seu troco:

Tu nem reparava, moreno, na tua maldição
E tu só pegava veneno / beijando a minha mão
Ódio te brotava, moreno (...) teu filho pegava gangrena

raiva, peste e sezão / Cólera na tua morena
Depois, te afagava, moreno / Como se afaga um cão.

É violência que gera violência. A vingança sorrateira, aquela que não se vê - doenças venéreas, a ira, a cólera - é justamente aí que se alça a contravenção. A bivocalidade do texto se atualiza fortemente, de novo (ou sempre). É a resposta do que a sociedade começa(va) a achar de relações de mando e comando, tal qual a sociedade brasileira da qual se tem notícias dos anos 60 / 70.

Isso significa que nenhuma instituição perdura para sempre. Basta a primeira brecha, para que todo o sistema sofra um processo de implosão. É por isso que o medo da subversão por parte do governo ditatorial era tão grande na época. O Comando da Ditadura sabia, por outro lado, que a violência policial não poderia ser noticiada numa amplitude maior, pois além de poder incitar instabilidade interna, chamaria a atenção internacional sobre o Brasil.

4.3.1.4. Os perfis que se sobrepõem

É numa outra canção - 'Homenagem ao Malandro', entretanto, como vimos no Capítulo II, que o narrador 'canta' o malandro em terceira pessoa. É a canção que explicitamente explica a 'Ópera do Malandro'. Afinal, é ao malandro que se homenageia.

A homenagem a que o narrador se refere é um samba que dedica à nata da malandragem que ele próprio, o arquienuciador, testemunhou há muito tempo e que existe apenas na memória do passado. O narrador, como vimos, constrói por meio do dêitico 'aquela tal' e da negativa 'não existe mais' a provável existência de uma outra 'malandragem' que se opõe à primeira.

Este novo malandro está oficializado, sua profissão foi regulamentada; foi 'profissionalizado', é candidato a cargos públicos e eletivos, é comemorado em coluna social, usa gravata e 'aplica' seu dinheiro (capital) 'sabe lá em que e onde'. Por ser legitimado pela poder e ser celebrado em coluna social, é praticamente um sujeito inabalável, que se inscreve na famosa impunidade brasileira.

A canção, em seu final, institui, finalmente, o (re)-aparecimento de 'outro' malandro (que, na verdade, não é, necessariamente, nenhum dos dois

construídos anteriormente na canção). O 'malandro da Lapa' constituiu família (portanto não a tinha antes), não mora mais na Lapa - 'mora lá longe' (v.27) e é voz corrente (v.25) que ele até mesmo trabalha, viajando de lá para cá - 'chacoalha num trem da Central (v.28)'.

Assim, dentro da sociedade que descreve, o narrador institui três perfis atravessados pela malandragem. Sucumbe o 'malandro romântico', freqüentador das rodas de samba do bairro da Lapa, Rio de Janeiro, para o aparecimento de uma 'malandragem do colarinho branco' e de um 'terceiro' que aposentou a navalha (v.22) e 'até' trabalha (v.26).

Os versos - "Agora já não é mais normal / O que dá de malandro / Regular, profissional / Malandro com aparato / De malandro oficial / Malandro candidato / A malandro federal" - estão claramente em relação de intertextualidade com Carlos Drummond de Andrade, no poema 'Política Literária' -

O poeta municipal
discute com o poeta estadual
qual deles é capaz de bater o poeta federal.
Enquanto isso o poeta federal
tira ouro do nariz.

Como vemos, as canções do Chico, na 'Ópera', ancoradas em nossa memória discursiva e, por meio de processo dialógico, constroem um constante vaivém dialético com a literatura, ou com outras canções, suas ou não.

Além de dialogar como o poema de Drummond, a canção de Chico deixa vaziar, além da voz que, por trás dos narratários, enuncia os vários perfis do malandro, uma voz que faz uma crítica ao sistema brasileiro, muito mais amplo daquele que se situava no tempo da ditadura militar, no que tange ao âmbito dos políticos, ou ainda a uma esfera maior, ao "malandro com retrato / Na coluna social / Malandro com contrato / Com gravata e capital / Que nunca se dá mal". Ou seja, a classe dominada, por oposição pode se 'dar mal', o que não acontece com a classe dominadora que 'nunca se dá mal', i.é., como dissemos, inscreve-se discursivamente na impunidade da lei.

É em meio da 'imagem de um malandro' que sucumbe e de 'um malandro que está morto em vida' que o narrador cria, discursivamente, a imagem

completamente embaçada e híbrida de um 'malandro' a quem presta a sua homenagem. É a 'Ópera do Mendigo', a dos 'Três Vinténs e/ou a 'do Malandro', que se entrecruzam. Sob essa ótica o arquienciador, na realidade, faz a sua ópera em homenagem ao povo brasileiro, sofrido, doente, sem dinheiro, não obstante, alegre; chora, mas ri, canta e até mesmo dança / samba -

O malandro / Tá na greta
Na sarjeta / Do país
E quem passa / Acha graça
a desgraça / Do infeliz
O malandro / Tá de coma
Hematoma / No nariz
E rasgando / Sua (banda)
Um funda / Cicatriz
O seu rosto / Tem mais mosca
Que a birosca / Do Mané
O malandro / É um presunto
De pé junto / E com chulé
O coitado / Foi encontrado
Mais furado / Que Jesus
E do estranho / abdômen
Desse homem / Jorra pus
O seu peito / Putrefeito
Tá com jeito / De pirão
O seu sangue / Forma lagos
E os seus (cacos) / Estão no chão
O cadáver / Do indigente
É evidente / Que morreu
E no entanto / Ele se move
Como prova / O Galisteu

A crítica social se acirra nesta canção. O 'coitado', personagem fortemente paratópico, tal como Jesus Cristo, sofre mofa e provoca riso do espectador durante a sua trajetória de vida / morte / 'via crucis', prestes a ser crucificado. Tal como ocorre nas tragicomédias, é nos momentos em que se ri do próprio sofrimento, da própria desgraça, que o elemento patético se evidencia mais fortemente.

A canção vai mais longe ainda. No entanto, como se ‘ressuscitado’, ele “se move / como prova / o Galisteu”, novamente, numa alusão a Cristo ressuscitado.

O povo brasileiro, sem dúvida, se inscreve nesse perfil. Estigmatizado pelo discurso fundante, parece indolente, preguiçoso, mas como dizia Euclides da Cunha, em seu “Os Sertões”, o sertanejo (o brasileiro) é, antes de tudo, um forte”. Não vacila, levanta continua sua empreitada, seu caminho (que ninguém sabe exatamente qual é), à Antônio Conselheiro, à Jesus Cristo.

4.3.2. As Personagens Femininas

Mangueneau (1993/1995) afirma que em uma embreagem paratópica estão vinculados a paratopia romântica da mulher e o parasitismo inerente ao empreendimento criador, eis aí a relação do seu lado ‘mulher’ e do seu lado ‘parasita’. E é exatamente o que ocorre na ‘Ópera do Malandro’, do compositor Chico Buarque.

A primeira figura que levantamos é uma que se ancora no nosso ideário, o da ‘Amélia’ - aquilo que era mulher de verdade -, ligada a memória de nossa infância, presa, também, à imagem materna.

4.3.2.1. A Esposa Cordata

É na canção, “O casamento dos pequenos burgueses”, que o narrador acaba estabelecendo um forte contraste entre o homem e a mulher; pelo menos, no que tange à vida dentro de um casamento, considerado tipicamente burguês. Daí, termos estudado as personagens femininas, aparentemente divorciadas das personagens masculinas.

Esse contraste pode ser bem claramente observado no quadro que se apresenta a seguir. O quadro suscitado pela canção se inscreve numa estrutura social bastante antiga e, à luz dos dizeres de DaMatta, o fazer do homem se liga ao batente (ou fora dele, o da rua, o trabalho do homem que é reconhecido como trabalho), enquanto o fazer da mulher se inscreve para dentro do batente; o seu trabalho, portanto, dentro de uma visão preconceituada e discriminatória, não se

legítima como trabalho, mas 'se inscreve no âmbito das 'rendas domésticas', ou seja, 'como dona de casa', 'rainha do lar'.

Ele	+	ELA	=	vão viver sobre o mesmo teto
faz o noivo correto é empregado discreto faz o macho irrequieto é funcionário completo tem um caso secreto fala de cianureto tem um velho projeto às vezes cede um afeto E quase que fez fortuna	X	E faz que quase desmaia engoma o seu colarinho E faz crianças de monte E aprende a fazer suspiros diz que não sai dos trilhos E sonha com formicida tem um monte de estrias só se despe no escuro esquenta a papa do neto	=	Até que a casa caia Até explodir o ninho Até secar a fonte Até trocarem tiros Até casarem os filhos Até que alguém decida Até o fim dos dias Até um breve futuro Até que a morte os una

Os papéis, masculino e feminino, são descritos pelo narrador, relator onisciente, desempenhados pelas personagens, como papéis estereotipados, contrastantes e tão maniqueístas quanto qualquer oposição entre o bem e o mal. Obviamente, ambos se sacrificam por valores que a sociedade preza, pois sacrificam-se para "morar sob o mesmo teto". É à mulher, no entanto, que cabe a pior tarefa, já que tem de ser a mais dissimulada: 'faz que quase desmaia (...) / E aprende a fazer suspiros / diz que não sai dos trilhos. Ela finge desde o início da relação, construída, discursivamente, quando o narrador diz que ela 'quase desmaia (de emoção?). Ela aprende a fazer suspiros tem no mínimo duas possíveis interpretações - o confeito culinário e o 'suspiro' do amor, que no seu caso, seria fingido, já que aprende a fazer 'suspiros'. O homem tem uma outra vida ao passar pela 'batente' da porta - trabalho e amor / sexo. Ela, ao contrário, nem sai dos trilhos, ou, pelo menos, 'diz que'.

Nota-se, fortemente, entretanto, que os dois são infelizes dentro da instituição do casamento, já que ele "fala de cianureto" ao mesmo tempo em que ela "sonha com formicida". A insatisfação de ambos, na realidade, se inscreve, discursivamente, de maneira diferente. Ele trabalha fora e assim parece não se importar com as coisas de dentro da casa. Ela, por trabalhar dentro da casa, dedica-se à família e cria, por isso mesmo, a ilusão de que tenta fazer com que o

casamento dê certo. Como denominador comum tem-se a passividade já anunciada no nosso discurso fundante, que cria, por sua vez, a ilusão da indolência, da preguiça, i. é., “deixa-se como está para ver como é que vai ficar”.

No Brasil a instituição do casamento, à luz das leis da Igreja Católica Apostólica Romana, foi preservada por muito tempo. Os casais, embora não estivessem satisfeitos nem felizes com o casamento, fingiam estar pelo bom nome da família dentro do seio da sociedade.

4.3.2.2. A mulher na relação amorosa atravessada pelo ideário

Em “O Meu Amor”, canção que também fala da relação homem / mulher, o eu-narrador elabora, em primeira pessoa, as emoções que a personagem feminina experimenta ao lembrar-se de seu ‘enamorado’. Embora seja eminentemente apenas sobre “amor”, a canção, principalmente por meio da escolha lexical, revela violência e força, instaurando, no mínimo, duas interpretações: a invasão do espaço pessoal (o corpo) e a invasão do espaço do cidadão (numa leitura com o intertexto político). É num jogo antitético que o narrador (personagem feminino) instaura a duplicidade, como ocorre em todas as relações, personagens e ações na ‘Ópera’, como se pode perceber em:

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
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
Eu sou sua menina, viu?
E ele é o meu rapaz
Meu corpo é testemunha
Do bem que ele me faz
O 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 malfeita
E de pousar as coxas
Entre as minhas coxas
Quando ele se deita
O meu amor
Tem um jeito manso que é só seu
De me fazer rodeios
De me beijar os seios
Me beijar o ventre
(e me deixar em brasa
desfruta de meu corpo
como se o meu corpo
fosse a sua casa)
Eu sou sua menina, viu?
E ele é o meu rapaz
Meu corpo é testemunha
Do bem que ele me faz

A canção evidencia a bivocalidade do discurso da Ópera. *Rouba e viola* corroboram a questão acima exposta, palavras 'fortes' que exemplificam tanto o amor sado-masoquista quanto a situação política brasileira, que na época da apresentação da 'Ópera' atravessava seu pior período da ditadura militar, em que tudo era 'segredo' que encerrava gestos e ações 'indecentes', como a execução de inimigos políticos, considerados perigosos / subversivos pelo sistema então vigente.

Embora a honestidade seja uma virtude da qual o sujeito brasileiro goste

de gabar como sendo uma qualidade sua, em contra partida, a palavra *roubar* também se inscreve nas suas formações ideológica e discursiva. Como o cidadão brasileiro, principalmente o mais pobre, o mais humilde, se sente lesado, cala-se, pelo discurso que lhe é imposto, mas vinga-se, tentando alijar os bens dos mais ricos e poderosos, roubando-lhes ou estragando-lhes alguns de seus bens materiais. Estraga móveis, dilapida patrimônios, pega “souvenirs” – mais para se vingar de sua situação de pobre do que por qualquer outra razão.

4.3.2.3. A mulher racional

‘Terezinha’ entra na ‘Ópera’ como exemplo do amor-sonho. Calcado em canção popular, o narrador cria, discursivamente, uma mulher que aparentemente tem os pés no chão - experimenta contatos. Na verdade, da maneira como a canção se enuncia, são ‘os contatos’ que a experimentam, embora sejam rejeitados por ela.

A canção remete, efetivamente, à canção homônima popular para “pintar” três perfis masculinos: Qual será o do malandro - o “bom”, o “mau”, ou um terceiro que tem características dos dois primeiros?

O primeiro me chegou
Como quem vem do florista
Trouxe um bicho de pelúcia
Trouxe um broche de ametista
Me contou suas viagens
E as vantagens que ele tinha
Me mostrou o seu relógio
Me chamava de rainha
Me encontrou tão desarmada
Que tocou meu coração
Mas não me negava nada
E assustada eu disse não
O segundo me chegou
Como quem chega do bar
Trouxe um litro de aguardente
Tão amarga de tragar

Indagou o meu passado
E cheirou minha comida
Vasculhou minha gaveta
Me chamava de perdida
Me encontrou tão desarmada
Que arranhou meu coração
Mas não me entregava nada
E assustada eu disse não
O terceiro me chegou
Como quem chega do nada
Ele não me trouxe nada
Também nada perguntou
Mal sei como ele se chama
Mas entendo o que ele quer
Se deitou na minha cama
E me chama de mulher
Foi chegando sorrateiro
E ante que eu dissesse não
Se instalou feito um posseiro
Dentro do meu coração

Assim, ao primeiro que chega cheio de presentes e que não lhe nega nada, assustada, Tereza, lhe diz 'não'. Ao segundo, que chega do bar, com um litro de aguardente e 'tudo' vasculha", também lhe diz não. Desta vez, ao escolher as palavras 'instala feito posseiro, discursivamente, o compositor caracteriza o amor como um sentimento marginal, ao qualificá-lo como a ação dos posseiros que na época em que foi escrita a peça começavam a se instalar em prédios velhos e abandonados em todo o mundo, principalmente na Europa. É ao terceiro, no entanto, a quem Tereza dá a mão.

Embora Terezinha siga as coisas do seu coração, não é a nenhum dos dois estereótipos - do bem e do mal - que ela se entrega, mas sim, a um terceiro, que trabalha, feito posseiro e se instala em seu coração. Discursivamente, quebra-se a distinção maniqueísta, divulgada por Northrop Frye, entre o Paraíso apocalíptico de Adão e Eva e o topos representado pela perda do Paraíso, o mundo arquetípico de ruínas e catacumbas das imagens demoníacas. Ao agraciar o 'posseiro', figura provavelmente negativa, que, segundo o imaginário,

simplesmente se apropria de bens alheios, como o coração de Terezinha, o narrador ameniza e subverte a imagem negativa de que goza(va) o *homeless* (sem-teto), tornando-o mais aceitável aos olhos do cidadão brasileiro do final dos anos 70, imagem que a 'Ópera' encenada e a canção executada em rádio e TV ajuda a perpetuar.

Assim, da mesma forma como as imagens do malandro são construídas, a da mulher em 'A Ópera' institui-se, discursivamente, tanto em primeira pessoa do verbo, quanto na segunda, como na terceira.

Os perfis, novamente, se inscrevem dentro do discurso da passividade. A mulher, tanto quanto o homem, age de acordo com o que se espera dela em atitude de eterna espera pela iniciativa do outro (o do homem, do marido), ou seja, de plena passividade.

4.3.2.4. A mulher/criança como imagem de(a) mulher/mãe

É em 'Uma canção desnaturada' que a 'mulher do malandro' é descrita, em segunda pessoa por sua mãe, que se institui como o 'eu-narrador'. A menina, chamada de 'curuminha', é interpelada pela mãe por ter crescido rápido demais. 'Curuminha', corruptela de 'curumim' (criança / filha) indígena inscreve a canção num mundo primitivo em que as imagens se formam mais na emoção intuitiva, mais primitiva do ser humano.

Por que cresceste, curuminha
Assim depressa, e estabanada
Saíste maquilada
Dentro do meu vestido
Se fosse permitido
Eu reverteria o tempo
Pra reviver a tempo
De poder
Te ver, as pernas bambas, curuminha
Batendo com a moleira
Te emporcalhando inteira e eu te negar meu colo
Recuperar as noites, curuminha
Que atravesssei em claro

Ignorar teu choro
E só cuidar de mim
Deixar-te arder em febre, curuminha
Cinqüenta graus, tossir, bater o queixo
Vestir-te com desleixo
Tratar uma ama-seca
Quebrar tua boneca, curuminha
Raspar os teus cabelos
E ir-te exibindo pelos
Botequins
Tornar azeite o leite,
Do peito que mirraste
No chão engatinhaste, salpicar
Mil cacos de vidro
Pelo cordão perdido
Te recolher pra sempre
À escuridão do ventre, curuminha
De onde não deverias
Nunca ter saído

À moda de 'Doze anos', a canção se desenvolve num tom melancólico, saudoso dos bons tempos que já se foram - 'por que crescestes, curuminha / assim depressa, e estabanada / saíste maquilada / dentro do meu vestido'. Tal como em 'Macunaíma', a heroína já sai semipronta para o embate da vida - 'saíste maquilada (de) dentro do meu vestido'. A roda-viva de nossa existência - no caso, mãe – filha – mãe – filha – marca o início e o fim do processo contínuo da procriação. Estamos predestinados a nascer, envelhecer, morrer. Principalmente no meio mais pobre, acentua-se esse fato pelo nascimento do(a) filho(a), sacrifício da mãe, para, no fim, a filha se independer e colocar a mãe de lado, como peça descartável.

A inexorabilidade do tempo, a 'pobreza' humana acentuada pela 'pobreza econômica' não poderiam ter sido exemplificadas melhor do que nessa relação uterina entre mãe e filha. Além disso, essa noção de que as coisas do amor representam 'trabalho' / 'sacrifício' perpassa toda a obra. Aliás, lembramos, aqui, o que a própria palavra 'ópera' (obra / trabalho) sugere, o que significa que o compositor faz a sua homenagem - canta o trabalho do malandro. Então, o

malandro também trabalha? Depende daquilo que entendemos por trabalho. Para o narrador, incontestavelmente, o sacerdote, o malandro, a mulher (mesmo aquela 'enfornada' dentro de casa), a prostituta, e até mesmo o cantor, como a 'cigarra', trabalham.

4.3.2.5. A mulher companheira do malandro

A mímesis

A verdadeira, ou pelo menos mais costumeira, companheira do malandro é aquela que o acompanha em suas atividades. A mulher 'malandra' já se afigurava em 'Amélias', mas lá ela fingia 'completamente'. Agora, ela o acompanha sem deixar claro que sabe de suas malandragens. Finge, sempre finge.

A propósito disso, em 'Tango do Covil', lugar paratópico, segundo Maingueneau (1993/1995), o narrador assume a personagem cigarra.

Ai, quem me dera ser cantor
Quem dera ser tenor
Quem sabe ter a voz
Igual aos rouxinóis
Igual ao trovador
Que canta os arrebois
Pra te dizer gentil
Bem-vinda
Deixa eu cantar tua beleza
Tu és a mais linda princesa
Aqui deste covil
Ai, quem me dera ser doutor
Formado em Salvador
Ter um diploma, anel
E voz de bacharel
Fazer em teu louvor
Discursos a granel
Pra te dizer gentil
Bem-vinda
Tu és a dama mais formosa
E, ousado dizer, a mais gostosa

Aqui deste covil
Ai, quem me dera ser garçom
Ter um sapato bom
Quem sabe até talvez
Ser um *garçon* francês
Falar de *champignon*
Falar de molho inglês
Pra te dizer gentil
Bem-vinda
És tão graciosa e tão miúda
Tu és a dama mais (boazuda)
Aqui deste covil
Ai, quem me dera ser Gardel
Tenor e bacharel
Francês e rouxinol
Doutor em *champignon*
Garçom em Salvador
E locutor de futebol
Pra te dizer febril / Bem-vinda
Tua beleza é quase um crime
Tu és a (banda) mais sublime
Aqui deste covil

O arquienuciador, por meio de opostos, institui o cantor malandro que se tivesse a voz de Gardel poderia cantar a beleza do ser amado: “(...) tu és a mais linda princesa / aqui deste covil”. Assim, já temos projetada a presença da mulher nos ‘lugares sombrios’ que os ‘homens malandros’ frequentam - o covil.

Depois de cantor, o narrador gostaria de ser um ‘bacharel’ para agradá-la; ser garçom, ou até mesmo ser um *garçon* francês e ‘falar de *champignon*’. Como isso ‘não é possível’, resta ao narrador-galanteador –

tu és a dama mais formosa / E, ousou dizer, a mais gostosa (...) a
dama mais boazuda / aqui deste covil ... tua beleza é quase um
crime / tu és a bunda (banda) mais sublime / aqui deste covil.

Está aí, a malandragem que só o Chico-arquienuciador poderia fazer valer – num jogo de palavras, enuncia a beleza da pessoa-amada em diversos registros. Mas, é lógico, o aspecto mais eloqüente por razões que nos parecem

bastante óbvias, é a da linguagem da 'gente mais simples'. Efetivamente, no jogo paradoxal entre o 'qualificado' e o 'desqualificado', o narrador "não podendo ser Gardel", veste-se de 'malandro' para usar um palavreado mais simples, ao mesmo tempo 'malicioso' e 'inocente / natural'.

Assim, mais uma vez, cria-se, discursivamente, o jogo do faz-de-conta, do *mise-em-scène*, previsto pelo discurso fundante, que aparece com tanta freqüência no discurso das canções da 'Ópera'.

4.3.2.6. A paratopia da mulher profissionalizada

O profissão da mulher até um passado bastante recente constituía-se em uma questão social bastante conflituosa. Assim, a mulher que talvez não trabalhasse segundo a visão social mais veiculada, passa a trabalhar, já que sai da casa 'pelo batente'. Seria, antes, no máximo, vista como a pessoa que se dedica a 'prendas domésticas', ou como diz o vulgo, é uma mulher 'do lar'. Na verdade, se a mulher se preparasse para trabalhar 'fora do batente' era vista com um certo 'preconceito', sem falar da mulher, que não podendo se preparar para exercer outras profissões, exercia a 'mais velha das profissões' fadadas à mulher - a prostituição

A mulher, nas canções da 'Ópera', ora ganha dinheiro por meio do sexo, ora faz sexo como obrigação doméstica. Em 'Viver do Amor', essa imagem se solidifica. A canção fala do 'amor- sexo' que pode ser visto como 'trabalho'.

Pra se viver do amor
Há que esquecer o amor
Há que se amar
Sem amar
Sem prazer
E com despertador
- como um funcionário
Rejeitada
No barril
Há que penar no amor
Pra se ganhar no amor

Há que apanhar
E sangrar
E suar
Como um trabalhador
Ali, o amor
Jamais foi um sonho
O amor, eu bem sei
Já provei
E é um veneno medonho
É por isso que se há de entender
Que o amor não é um ócio
E compreender
Que o amor não é um vício
O amor é sacrifício
O amor é sacerdócio
Amar
É iluminar a dor
- como um missionário

Vaza, aqui, não só o conceito que o narrador faz de trabalho - E sangrar / E suar / 'como' um trabalhador, ou seja, o trabalho visto como fardo pesado, mas 'paradoxalmente' o 'amor' visto como 'trabalho' e não 'no trabalho'.

Contrastando esse tipo de amor ao amor-sonho, o eu-narrador termina colocando esse amor-trabalho no nível do trabalho do missionário (outro trabalho que não é visto como tal, mas como dedicação, entrega, tal qual a sociedade visualiza o trabalho do professor⁷³).

Curuminha cresce e, em suas traquinagens, cria, discursivamente, uma oposição entre 'mãe' e 'pai', que se concretiza em 'Ai, se eles me pegam agora'. A mãe, por força do imaginário, será a figura mais próxima do estereótipo forjado na práxis social.

Ai, se mamãe me pega agora
De anágua e combinação
Será que ela me leva embora
Ou não
Será que vai ficar sentida

⁷³ Cf. tese de doutorado de Márcia Azevedo Arouca, também do Grupo Atelier.

Será que vai me dar razão
Chorar sua vida vivida
Em vão
Será que faz mil caras feias
Será que vai passar carão

No entanto, há a possibilidade de a mãe passar para o outro lado também. Essa canção, num jogo dialógico, dá continuidade à canção da 'curuminha'. Mãe e filha, na verdade, são espelho uma da outra. E esse jogo especular é tanto da mãe para a filha, como da filha para a mãe. Elas se rivalizam, num jogo de superações psíquicas.

Será que calça as minhas meias
E sai deslizando
Pelo salão
Eu quero que mamãe me veja
Pintando a boca em coração
Será que vai morrer de inveja
Ou não

Novamente, em jogo paradoxal, além do fato de serem afirmações que vêm se inscrevendo num jogo antitético com – ou não –, as imagens se fundem e se misturam discursivamente. Seria a 'prostituição' a única maneira da mulher se tornar 'independente', 'ter seu próprio valor', 'não depender do homem'?

A imagem do pai, embora também ambígua, se inclina muito mais para o lado do assim-chamado 'mal'. É por meio de sua procura (do produto) que a instituição da prostituição se perpetua, afinal de contas.

Ai, se o papai me pega agora
Abrindo o último botão
Será que ele me leva embora
Ou não
Será que fica enfurecido
Será que vai me dar razão
Chorar o seu tempo vivido
Em vão
Será que ele me trata a tapa
E me sapeca um pescoço
Ou abre um cabaré na Lapa
E aí me contrata

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

O jogo do que deve ser feito pelo cidadão-pai e aquilo que ele realmente faz se inscrevem no discurso da moça. Assim, a imagem do homem é muito mais ambígua: vive muito mais comumente que a mulher uma vida dupla - a da formiga e a da cigarra - ora é burguês, ora foge sorratamente pelos locais da 'Lapa' para saciar seus desejos mais escusos e até viver desse 'métier', considerado marginal. De qualquer maneira, começam a ser evidenciadas figuras híbridas em que pólos aparentemente paradoxais se amalgamam, se fundem, na formação de seres híbridos.

É com 'Folhetim' que o eu-narrador institui, nitidamente, a imagem especular desse homem, do malandro, que, por meio do trabalho da 'prostituta' sacia a sua 'fome de amar'.

Se acaso me quiseres
Sou dessas mulheres
Que só dizem sim
Por uma coisa à toa
Uma noitada boa
Um cinema, um botequim
E se tiveres renda
Aceito uma prenda
Qualquer coisa assim
Como uma pedra falsa
Um sonho de valsa
Ou um corte de cetim
E eu te farei as vontades
Direi meias verdades
Sempre à meia-luz
E te farei, vaidoso, supor
Que és o maior
E que me possuis

A canção enuncia-se em primeira pessoa. Ganha força elocucionária,

dessa forma. E a prostituta descreve o seu próprio métier 'bem profissionalmente'.

É a prostituta o narrador que se dirige ao homem. Ela é, sem dúvida, uma personagem paratópica demoníaca, já que vive da prostituição e fará tudo conforme manda o figurino, bem profissional – 'darei meias verdades / te farei vaidoso supor / que és o maior / que me possuis'. O verbo 'possuir', normalmente doado ao homem como marca de seu amor, é desqualificado pela mulher – ela só o fará supor que a possui, já que, tipicamente, é o valor que se imputa ao homem, pelo menos o que foi criado dentro da concepção 'machista'.

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

Concluído o 'seu' trabalho, acaba o seu compromisso. O 'homem' é página virada de (seu) folhetim. É, assim, que o arquienciador da 'Ópera' se vinga da malandragem do uso do 'outro', instituindo o seu espelho por meio do trabalho da prostituta; e toda uma 'mácula social' está vingada.

Da mesma forma que o malandro se metamorfiza, tão bem construído em 'Homenagem ao Malandro', ou o conceito de 'malandragem' se metamorfiza e se agarra, em simbiose, a todo um jeito de ser brasileiro, a grande maioria das personagens da 'Ópera' apresenta, mais ou menos diretamente, essa forte característica.

No século XIX, com a introdução do mito demoníaco, um determinado tipo de simbolismo organiza-se em todos os padrões da 'angústia romântica', principalmente em sadismo, prometeísmo e demonismo, que em alguns dos 'decadentes' parecem propiciar todas as desvantagens da superstição sem nenhuma das vantagens da religião. O demonismo, contudo, segundo Frye (1957/1976), não é invariavelmente uma externalização refinada: a Geni, do Chico, por exemplo, conquista nossa admiração e simpatia preferindo o inferno, quando aquiesce e decide entregar-se ao forasteiro.

4.3.3. A personagem redentora

Por outro lado, imagens tradicionalmente demoníacas podem ser usadas como ponto de partida de um movimento redentor (Geni). O simbolismo alquímico, de acordo com Frye (1957/1976), inclui o uróboro e o hermafrodita (res bina), assim como o tradicional dragão romanesco, nesse contexto de redenção. Aliás, diga-se de passagem, a personagem 'Geni, na primeira montagem feita na cidade de São Paulo, no Teatro São Pedro, foi interpretada por um ator-homem, o que enfatizava o seu caráter híbrido, ou, ainda mais do que híbrido, uma personagem angelical e andrógina, ao mesmo tempo.

Se por um viés, o simbolismo apocalíptico apresenta o infinitamente desejável, no qual as concupiscências e ambições do homem se identificam com os deuses, adaptam-se a eles, ou neles se projetam; por outro viés, praticamente o mesmo é verdade quanto à relação do mundo demoníaco com a analogia da experiência.

Seria possível, por exemplo, aplicar esse tipo de interpretação a muitas passagens da poesia cristã que cuidam da justa cólera de Deus, o conteúdo demoníaco das quais é freqüentemente uma odiada figura paterna. Ao apontar os padrões apocalípticos ou demoníacos numa obra literária, não poderíamos cometer o erro de presumir que esse conteúdo latente seja o conteúdo real, hipocritamente disfarçado por uma censura mentirosa. É apenas um fator relevante para eficaz análise crítica. Muitas das vezes, contudo, é o fator que eleva uma obra de arte da categoria do meramente histórico.

Em 'Geni e o Zepelim', o narrador, assumindo a voz do povo do lugarejo onde vive a personagem central - Geni, dirige-se à 'sociedade em geral', pedindo, ironicamente que 'crucifiquem' a 'vagabunda', que anda por ali 'dando a todo o mundo', personagem hipocritamente marginalizada como tantas outras. Hipocritamente, porque a sociedade faz uso de suas ações (passivas), ao mesmo tempo em que a tripudia, que faz mofa de sua existência (o Cristo, novamente). A história da humanidade, por sinal, evidencia como a sociedade tenta banir esse tipo de figura, depois de inventá-la e usá-la.

Geni, destarte, é constituída, discursivamente, como personagem ambígua e paradoxal: de um lado temos a 'maldita Geni'; do outro, a 'bendita Geni', como se pode ver, mais claramente, no quadro abaixo, baseado na canção. As estrofes (partes) transcritas são as de número 1 e 3, dentre as quatro das estrofes. Todas as estrofes terminam com 'Maldita Geni', salvo a de número 3, que termina com 'Bendita Geni'.

Aparentemente, formar-se-ia no quadro abaixo (o da esquerda) a figura de uma 'Geni maldita' e no quadro da direita um Geni bendita, senão vejamos.

Maldita Geni	X	Bendita Geni
<p>De tudo que é nego torto Do mangue e do cais do porto Ela já foi namorada O seu corpo é dos errantes Dos cegos, dos retirantes É de quem não tem mais nada Dá-se assim desde menina Na garagem, na cantina Atrás do tanque, no mato É a rainha dos detentos Das loucas, dos lazarentos Dos moleques do internato E também vai amiúde Co'os velhinhos sem saúde E as viúvas sem porvir Ela é um POÇO DE BONDADE E é por isso que a cidade Vive sempre a repetir Joga pedra na Geni Joga bosta na Geni Ela é feita pra apanhar Ela é boa de cuspir Ela dá pra qualquer um Maldita Geni! (...)</p>	X	<p>Mas de fato, logo ela Tão coitada e tão singela Cativara o forasteiro O guerreiro tão vistoso Tão temido e poderoso Era dela, prisioneiro Acontece que a donzela - e isso era 'segredo dela' Também tinha seus CAPRICHOS E a deitar com homem tão nobre Tão cheirando a brilho e a cobre PREFERIA AMAR COM OS BICHOS Ao ouvir tal HERESIA A cidade em romaria Foi beijar a sua mão O prefeito de joelhos O bispo de olhos vermelhos E o banqueiro com um milhão Vai com ele, vai Geni Vai com ele, vai Geni Você pode nos salvar Você vai nos redimir Você DÁ PRA QUALQUER UM Bendita Geni! (...)</p>

Como podemos verificar a imagem discursivamente construída da 'maldita Geni' é sustentada por termos valorizados bastante negativamente pela sociedade, tais como grifamos no quadro da esquerda. Paradoxal, irônica e, curiosamente, essa Geni é 'um poço de bondade' (grafado com letras maiúsculas no mesmo texto, como se o paradoxo entre o primeiro quadro e o segundo não fosse suficiente).

Na verdade, temos esse mesmo paradoxo interno no segundo quadro. Geni, desta feita, é construída por termos positivamente avaliados dentro da práxis social - é uma verdadeira 'donzela' porém singela, cercada por um guerreiro temido e poderoso. Não são apenas esses dois paradigmas que se formam. Dentro desse mesmo quadro da direita, ironicamente, os valores cristãos (donzela, nobre, brilho, em 'romaria', beijar, de joelhos, bispo) alicerceiam a figura da 'santa da redenção'. Também o 'poder' econômico ajuda a deixar tal figura no pedestal (guerreiro temido e poderoso, nobre, brilho, cobre, banqueiro com um milhão). Entretanto, de novo, o paradoxo se institui - Geni, mesmo como donzela, ou mesmo por ser donzela, é caprichosa (enuncie-se isso em voz baixa, que isso "era segredo dela"), pois prefere amar com os bichos (os pobres, os lazentos, os velhinhos, as viúvas). Irônica observação cristã - que 'heresia!' 'Ela dá pra qualquer um'. Novamente, a bivocalidade se instaura discursivamente. A segunda voz é aquela que critica a hipocrisia social, a aparência social, já que a bendita (santa) Geni pode ser vista como aquela que 'dá' aos pobres, aos lazentos, aos bichos, aos velhinhos, às viúvas, aos moleques do internato, como uma verdadeira cristã, como o fez seu mestre, Jesus Cristo.

Ela não se vende por dinheiro, nem pela pseudobeza do forasteiro que quer (sem razão alguma, como deve acontecer sempre) bombardear a cidade a partir de seu zepelim (novamente o poder germânico sendo chamado ao palco, a Gestapo, a Censura). Geni só aquiesce para 'salvar' a cidade, prostituindo a sua personalidade, a sua própria vontade. Mas

(...) ela dominou seu asco
Nessa noite lancinante
Entregou-se a tal amante

Como quem dá-se ao carrasco
Ele fez tanta sujeira
Lambuzou-se a noite inteira
Até ficar saciado (...)
Ela se virou de lado
E tentou até sorrir
Mas logo raiou o dia
E a cidade em cantoria
Não deixou ela dormir
Joga pedra na Geni
Joga bosta na Geni
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni!

Sem dúvida, há algo de inquietante na figura da Geni, até mesmo de ameaçador. Os verdadeiros cristos da humanidade talvez sejam aqueles que tenham menos a perder em todos os sentidos sociais. Está aí, justamente, o caráter reivindicativo e vingador que as canções assumem, num misto de recusa do atual e espera de uma realidade renovada.

Na instauração discursiva dessa personagem paratópica, o arquienuciador relativiza o 'bem' e o 'mal', relativiza todas as personagens da 'Ópera' (ou as pessoas do mundo. E, finalmente, relativiza qualquer imagem que se possa ter de 'malandro' e de 'trabalho'. O 'bom' e o 'ruim' acabam se relativizando por simbiose.⁷⁴

A última canção da peça, intitulada 'Ópera' é a comprovação de tudo isso que vimos argumentando. Ao apresentar um decalque de uma série de óperas muito bem conhecidas, a canção acaba constituindo o mundo em mosaico no qual vivemos e pelo qual somos formados discursiva e ideologicamente.

A última canção da 'Ópera' é um mosaico de várias árias bem-conhecidas do bel-canto. Embora de letra nova (paródia), as canções mantêm a melodia

⁷⁴ Simbiose - segundo o dicionário de Francisco Fernandes - s. f. (biol.) Vida em comum de dois organismos de espécies diferentes, na qual há benefícios recíprocos; (p. us.) vida em comum, concubinato (Do gr. symbiosis)

original. Na realidade, porém, são cantadas de forma irônica, que critica fundamentalmente a sociedade capitalista consumista. Institui, por meio de sua zombaria irônica um verdadeiro carnaval, criando, portanto, uma metáfora privilegiada para o momento da subversão social. É uma verdadeira explosão cósmica que não se pode deixar acontecer passivamente, um Carnaval que tem por objetivo agrupar para gerar força, união, com a finalidade de quebrar o discurso fundante brasileiro.

A cigarra (Chico Buarque) escapou das garras da formiga (a censura e as autoridades) algumas vezes com sucesso, em outras muitas ocasiões, não. O reconhecimento, como grande sucesso reconhecido pelo público e pela crítica, mais abertamente, escapou do destino cruel da cigarra. Em vez de cantar em vão, o autor construiu uma obra durável, deixando de ser 'marginalizado' por um ou mais setores privilegiados da sociedade. Para dar à luz a sua obra, portanto, o autor é obrigado a ser ao mesmo tempo formiga e cigarra, a jogar a formiga contra a cigarra e a cigarra contra a formiga, e, finalmente, fundi-las numa só figura.

Mais ardiloso (mais próximo da raposa) do que a formiga, que poupa cada moeda para comprar títulos ou feudos (sonho burguês), constrói sua morada sobre a glória literária. De acordo com Maingueneau (1993/1995), a paratopia do escritor implica uma contestação da árvore familiar. A embreagem paratópica faz a árvore da família passar para o primeiro plano. O autor é esse filho que morre para a burguesia a fim de renascer para a literatura.

Até mesmo as ficções, assevera Maingueneau (1993/1995), que parecem se desenvolver ignorando sua enunciação se organizam a partir do tipo de paratopia associado ao posicionamento do escritor no campo literário.

Già la mensa è preparata.
Voi suonate, amici cari !
Giacchè spendo i miei danari,
Io mi voglio divertir.
(Da Ponte / Mozart, *Don Juan*)

CONCLUSÕES

Na introdução de nosso trabalho, dissemos que a questão de o ‘bem’ e o ‘mal’ sempre estiveram separados dicotomicamente durante toda a nossa formação, seja por meio dos contos primitivos populares, dos primeiros anos de nossa educação formal, seja por meio das fábulas de Esopo / La Fontaine, pelas parábolas bíblicas, seja, mais tarde, por um tipo de literatura popular encontrada em almanaques, fotonovelas, telenovelas e outros que tais. A memória e o imaginário, na verdade, se encontram de forma indissolúvel na memória do dizer do sujeito – o lugar onde os sentidos fazem sentido, onde tudo significa em função do acervo de imagens e dizeres –, conforme entendemos dos considerandos de Orlandi (1999) e Dugaich (2001).

Essa questão, sem dúvida, colabora de forma cabal para que a sociedade, no nosso caso, brasileira, se comporte de maneira maniqueísta, não tolerando comportamentos ‘incomuns’ ou divergentes daqueles que são definidos como bons costumes, moral, ética. Veja-se o caso da Geni, por exemplo, mencionado no percurso deste trabalho e analisado no Capítulo IV. O sujeito se fecha e converge seus preconceitos de modo a estigmatizar, de forma cruel e definitiva, tudo que foge ao modelo prescrito pela instituição.

Somos seres heterogêneos, dentro de nossa psique habitam não só o ‘eu’, como também o ‘outro do eu’, sabemos que, no fundo, tudo aquilo que produzimos terá essa marca heterogênea, seja por um propósito específico, seja pela sua própria ausência, que, obviamente, também a denuncia. Lembramos, aqui, que o diálogo interior, e até mesmo o embate entre aquilo que eu ‘quero’ fazer e aquilo que eu ‘devo ou não’ fazer é o exemplo mais concreto da existência do ‘outro’ dentro de nós mesmos (o ‘ego’ e o ‘alter-ego’). É esta a base fundamental para que entendêssemos como o sujeito clivado se estabelece e

como Authier-Revuz (1984 e 1998) formula toda a sua teoria das heterogeneidades enunciativas sobre um denominador equacionado em Bakhtin (1929.a/1997) (e o seu conceito retirado da fuga contrapontística do coro polifônico) e na formação de nossa psique não monofacetada (de Lacan – 1966, na sua releitura de Freud).

Assim sendo, temos buscado, desde há muito tempo, dar sentido a esse jogo de forças aparentemente paradoxais (representados paradigmaticamente pelo 'bem' e pelo 'mal') que nos constituem e fazem com que sejamos seres muito mais ricos, singulares, interessantes e coloridos, ao invés de pobres, plurais, monótonos e opacos.

Ao verificarmos as imagens que foram e são imputadas discursivamente ao trabalhador brasileiro, descobrimos que elas refletem exatamente o discurso fundador da nação que determina o gesto de interpretação do sujeito a partir do modo como esse sujeito se inscreve na história.

A reflexão sobre o discurso da descoberta, que constitui a memória do dizer do sujeito brasileiro, Orlandi (1990) esclarece que o discurso que funda o Brasil perpetua o discurso dominante dos colonizadores portugueses desde o descobrimento.

Segundo Tambucci (2000), o fato de o Brasil ter sido descoberto contribui para a fundação de um discurso que não atua para a formação de um sujeito inclinado a construir o país, a lutar por ele, a sentir-se parte dele, a entender que o país lhe pertence – o que lhe emprestaria um sentimento de patriotismo arraigado.

Verifica-se, com honrosas exceções, que o patriotismo de força, de luta e de garra não ocorreu no Brasil. Tambucci (2000) acentua que não se instaurou o nacionalismo que seria o eco do discurso de valorização do sujeito brasileiro, como senhor de seu país, traço de identidade que não serviria aos interesses da coroa portuguesa que, por sua vez, via o Brasil como fonte a ser explorada e não a ser construída.

Pode-se compreender, a partir das elucidações de Orlandi (1990), que o discurso da descoberta ensinou o sujeito a ver com gratidão o descobridor, como se este o tivesse tirado da obscuridade, lhe fornecido trabalho, tivesse, enfim, lhe

dado o direito à vida.

O discurso que fala a descoberta teve como enunciador o sujeito português que definiu o descobrimento do Brasil como casuístico e cujos sentidos diminuem ainda mais o valor do país, da descoberta e, conseqüentemente, o orgulho do sujeito brasileiro a quem o sujeito colonizador ensinou que a esquadra de Cabral rumava para as Índias em busca de riquezas quando se perdeu e foi trazida pelos ventos à costa brasileira⁷⁵; discurso este que a escola se encarregou de perpetuar.

Em vez de o sujeito brasileiro ter-se formado sob um discurso que incentivasse seu orgulho pelo país, ele acabou sendo tragado pelos efeitos de sentido de um discurso, cujos mecanismos o significaram como um verdadeiro azar nos planos de Portugal, que acabou adotando-o, emprestando-lhe sua civilização, sua língua, suas crenças, seu rei e seu Deus⁷⁶.

Ao discutir a formação do leitor brasileiro por intermédio de relatos de viajantes e missionários no século XIX, Nunes (1994) considera que esse sujeito se constrói

“... sob uma determinada determinação ideológica em que se articulam aspectos da sociedade indígena e da sociedade européia. O fato de já haver habitantes no país, quando os colonizadores chegam, traz algumas opções para os europeus, entre as quais se destacam essas duas: conquistar o país pela força, eliminando a cultura indígena e sua memória; ou travar relações de contato que tragam benefícios para os reinos, num processo de dominação e transformação política e cultural (p. 78).”

Na conclusão dessa análise, Nunes (1994) aponta a contradição que justamente marca o modo de construção do sujeito leitor brasileiro.

“O leitor brasileiro se constitui no interior de uma contradição que o sustenta e dentro da qual ele trabalha. De um lado, afirma-se que não há leitores no país, que a tradição de leitura vem dos europeus, os índios não possuindo escrita e nem memória (do ponto de vista da

⁷⁵ Cibele Mara Dugaich, em comunicação verbal, no módulo Cultura e Linguagem, ao contrastar o sujeito brasileiro e o americano, no Curso de Pós-graduação Lato Sensu em Língua Inglesa e Tradução, oferecido pela Universidade Paulista (UNIP), março de 1999.

cultura ocidental); de outro, os próprios leitores europeus estão no país e, além disso, os índios são representados como leitores, como portadores de uma memória discursiva (p. 161).”

Ao analisar como se dá a constituição do cidadão brasileiro por meio do discurso da moral em discursos dos séculos XVI, XVII E XVIII, Nunes (1996) acentua que as qualidades dos índios apreciadas pelos colonizadores eram aquelas que se assemelhavam aos valores dos colonizadores: ... ‘cordialidade’, ‘alegria’, ‘fraternidade’, ‘caridade’, ‘liberalidade’, ‘amizade’, ‘felicidade’, ‘lealdade’, ‘doçura’, ‘modéstia’ (p. 26).

O autor ainda assevera que essa liberalidade abriu espaço para que o discurso do outro (o do colonizador) se instalasse e ocupasse a enunciação do índio. Ao passo que, a descrição de valores ligados à barbárie, ao canibalismo estruturaram o percurso argumentativo que justificava a colonização sob o aspecto transformador.

“Deixar os costumes submeter-se às ordens e à tutela do colonizador, servir de mão-de-obra para edificar as cidades: os índios são agora súditos do rei. Suas qualidades morais são o ‘respeito’, a ‘submissão’, a ‘obediência’, qualidades que os colocam diante das leis do colonizador Nunes, 1996, p.27).”

Conclui-se que o processo discursivo da construção do sujeito brasileiro foi marcado pelo discurso que sempre o exclui dos assuntos políticos para que a dominação se efetivasse. Esse discurso instaura os sentidos que levam esse sujeito a submeter-se à vontade do poder absolutista da monarquia e do Estado que sempre busca os interesses políticos do governo, seja este autoritário ou não.

“As iniciativas, mesmo quando se quiseram construtivas, foram continuamente no sentido de separar os homens, não de os unir. Os decretos dos governos nasceram em primeiro lugar da necessidade de se conterem e de se refrearem as paixões particulares momentâneas, só raras vezes da pretensão de se associarem permanentemente as forças ativas (Hollanda, 1936/1973, p.33).”

Compreende-se, enfim, que essa especificidade confere a esse discurso

⁷⁶ Idem, Ibidem.

uma determinada direção de sentidos na medida em que permite um dizer que garante a construção de uma memória que é, ao mesmo tempo, local e universal. Um dizer que revisita o velho para vesti-lo de modernidade, servindo-se de símbolos e ritos que, por sua vez, legitimam a trajetória que faz com que o passado retorne no presente e determine uma possibilidade do dizer no amanhã.

Com o fim de concretizarmos o trajeto de construção da nossa pesquisa, levantamos conceitos sobre trabalho / trabalhador e malandro / malandragem que habitam o nosso ideário. De maneira muito forte, descobriu-se que a figura do malandro vive, discursivamente, no limiar de dois princípios pressupostamente antitéticos e, às vezes, paradoxais. De uma feita, o malandro se inscreve numa imagem mais romântica da qual perpassam características genericamente atribuídas e conectadas ao 'bem'; por outras, desliza suas ações para o campo da contravenção, maculando sua imagem por meio de características pré-rotuladas como peculiares do 'mal'.

No contato com os resultados dessa busca, deparamo-nos com um primeiro estranhamento – a negatividade com a qual o verbete 'trabalho' vem carregado nos dicionários de português contemporâneo brasileiro consultados. Não verificamos os dicionários antigos, já que o nosso objetivo era, de início, constatar que imagens foram construídas para o brasileiro de hoje sobre 'trabalho' e 'malandragem'. Na verdade, confirmava-se, de imediato, uma de nossas pressuposições iniciais, ou seja, a sociedade brasileira, mergulhada numa leitura analógica que se poderia fazer com sua própria história, construiu, através dos tempos, imagens negativas e desfavoráveis sobre o trabalho e, conseqüentemente alimentou 'negativamente' as imagens que se poderiam concretizar em torno de 'malandragem'.

O nosso segundo estranhamento foi na pesquisa de dicionário sobre o verbete 'malandragem'. Malandragem enquanto característica praticamente inexistia, o termo está mais associado ao coletivo de malandros. Ao pesquisarmos 'malandro' novamente a marca da negatividade se incrustava ao verbete. Verificávamos, portanto, que o maniqueísmo social se inscreve discursivamente nas acepções apontadas pelo dicionário.

Por vivência própria, sabíamos que essas não eram as imagens que

compunham o nosso ideário. Daí, veio a necessidade de nos debruçarmos em obras elaboradas dentro de viés histórico, social, antropológico e também de voltarmos a nossa vista a personagens de nossa Literatura; afinal de contas, a Literatura é veículo discursivo e legado cultural da nação.

A importância do trabalho escravo neste país, as relações entre patrão e empregado que copiam, praticamente, o modelo escravo anterior, e como esse modelo é copiado, mais tarde, no advento da industrialização, para as grandes cidades foi uma descoberta de suma importância, sem a qual não poderíamos ter estabelecido relações importantes em canções como – ‘Se eu fosse o teu patrão’, entre outras. O paternalismo, o coronelismo, o protecionismo, o nepotismo podem ser aferidos e detectados em muitas de nossas relações sociais e atravessam, discursivamente, as canções analisadas. O “nosso jeitinho”, a “Lei do Gérson” e outras tantas advindas do modelo primeiro estão lá para poderem ser vistas (ouvidas), estabelecendo, por analogia, outros clichês e estereótipos conseqüentes.

O porquê dos estereótipos negativos fica(va)m claros. Era como se o discurso fundador, trazido pelo colonizador, se impregnasse a todos os mecanismos discursivos. As obras da literatura nacional, aludidas por nós neste trabalho, refratam e refletem imagens do nosso ideário. Isso fazia parte de nossas pressuposições e, realmente, pode ser comprovado. Em forma de discurso fundador ou de imagens já desenvolvidas a partir da práxis social, elas podem ser encontradas em obras de nossa Literatura, seja em forma de espaço paratópico que abriga esse ser muitas vezes avesso ao trabalho – o tão-comentado trópico paradisíaco que tudo ‘tem’ e tudo ‘dá’ aos seus habitantes, pelo menos a alguns deles. Tais imagens, retiradas de um contexto maior, realmente perpassam o discurso de canções da ‘Ópera’, como vimos durante a nossa análise.

Esse paraíso⁷⁷, como construção de uma busca europeia, pode ser constatado na carta de Caminha, que, por sua vez, reflete imagens na construção de todo o nosso Romantismo [música (hino nacional), arquitetura, escultura,

⁷⁷ É o paraíso reconquistado depois de ter sido perdido pela humanidade pelo ‘pecado original’ de nossos ancestrais. Assim, o ‘novo mundo’ fazia parte do imaginário do europeu, na perseguição desse ‘topos sagrado’.

literatura], que repete num eco perpétuo esse topos paradisíaco.

Não só o topos pode ser encontrado nesse eco histórico-literário, como também pudemos reencontrar com as figuras tipicamente brasileiras que começam a aparecer desde muito cedo em nossa cultura literária. Assim, detectamos esses paradigmas – identificação de figuras nacionais típicas que assumem em seu bojo características amplamente discutidas (a indolência, a preguiça e outras fraquezas humanas) como sendo próprias de nossa gente, ou pelo menos, de parte dela, metonímias, em série, de estereotipados jeca-tatus ou macunaímas, João-grilos, malasartes.

Como também informamos na Introdução deste trabalho, a nossa inclusão no 'Grupo Atelier' acabou marcando significativamente não só o cerne de nossa pesquisa (relações com o mundo do trabalho, o bem-estar social), como durante todo o nosso percurso. Foi isso que, na verdade, propiciou o estabelecimento dos paradigmas do 'bem' e do 'mal' a serem confrontados, num primeiro momento, dicotomicamente, com os paradigmas de 'trabalho' versus 'malandragem'.

Este percurso percorrido levou-nos ao passo seguinte em nossa pesquisa, o estabelecimento do objetivo propriamente dito, i. e., verificar como as imagens construídas no discurso das canções da 'Ópera do Malandro', de Chico Buarque, sobre trabalho e malandragem, refratam e refletem o discurso fundador brasileiro.

Para levantarmos as imagens que o discurso fundador instituía na constituição do sujeito brasileiro, lançamos mão da pesquisa em dicionários brasileiros de língua portuguesa, fomos a fontes literárias buscar personagens tipicamente brasileiras que notoriamente vivem à margem do centro social (paratopia), com reflexos no cinema e nas histórias-em-quadrinhos (Zé Carioca, Carmem Miranda, Jeca Tatu do Mazaroppi). A aparente indolência, preguiça, passividade e o constante silêncio do trabalhador brasileiro se faziam sempre presentes, como marca, seguramente inconsciente, de sua transgressão e rebeldia, numa concretização clara de sua inscrição no discurso fundador do descobridor que o taxava como um sujeito de cultura inferior que nada sabia e nada produzia sem a constante e segura interferência e condução do sujeito dominador.

Assim, pudemos, posteriormente, dar continuidade aos nossos trabalhos

de pesquisa, estabelecemos, como objetivo seguinte, os conceitos de trabalho / trabalhador e malandragem / malandro que perpassam, discursivamente, as obras que iríamos analisar. E é isso que fizemos extenuadamente ao examinarmos produções (letra e música, num primeiro momento) do cancionário popular brasileiro. Faltava-nos, no entanto determinar o corpus (os recortes) para que essa pesquisa se tornasse exeqüível.

Fomos buscar na obra de Chico Buarque os conceitos de trabalho / trabalhador⁷⁸ e malandragem / malandro⁷⁹. A empreitada de estabelecimento dos recortes que faríamos da obra de Chico Buarque para análise foi um processo infundável de vaivém dialético: larga-se isso para pegar aquilo, pega-se de volta o primeiro para agarrar o segundo. A questão se estendia até que um colega do Grupo Ateliê nos lembrava que o termo – Ópera – vinha do latim, *opus*, e significava trabalho. Estava instaurado o aparente paradoxo com o qual tanto gostamos de trabalhar, já a partir do título. Isso não invalidaria o trabalho com uma ou outra canção a que o próprio texto da ‘Ópera do Malandro’ nos remetesse.

Como antecipamos na Introdução de nosso trabalho, já na primeira leitura que fizemos das canções do Chico, observávamos que conceitos de ‘trabalho’ e ‘malandragem’ estão amalgamados em toda a sua obra, até mesmo as canções lírico-amorosas lidam com essas questões. O machismo-malandro, o amor-egoísta, o amor-bandido, o amor atravessado pela prostituição de um dos parceiros, o problema do amor vendido (a prostituição em si) são temas que estão em circulação na ‘Ópera do Malandro’. Como analisar a obra toda do Chico se torna uma operação impossível, qual o critério, então, para a escolha de algumas de suas canções?

A escolha do corpus acabou favorecendo um sentimento de satisfação pessoal. A fruição do mesmo nos deu muito ‘prazer’ no sentido em que as forças antagônicas, aparentemente inconciliáveis, conviviam não só no todo da obra de Chico Buarque – ‘A Ópera do Malandro’, mas, principalmente, em algumas de suas personagens, construídas dentro de uma embreagem paratópica, como é o caso da grande figura de ‘Geni’, que, para nós, constitui-se como elemento

⁷⁸ As canções ‘Pedro pedreiro’ e ‘Construção’ já foram e ainda são analisadas *ad-nauseam*.

mágico de toda essa problemática na obra. A importância dessa personagem acabou se constituindo em verdadeira alavanca para que o trabalho pudesse realizar o seu percurso.

Da mesma forma, a materialidade histórica levantada permite o estabelecimento de um “interdiscurso” com a obra de autores da Era Vargas, como é o caso da obra de Noel Rosa. A ‘Ópera do Malandro’ tem como pano de fundo o Brasil na época de Getúlio Vargas. Não nos esqueçamos que Getúlio, num ato considerado completamente aleatório, assinava decreto que rezava importante proibição. Na década de 30, os sambistas brasileiros amavam a figura mítica e romântica do malandro e o mitificavam em suas canções. O Rio era a capital federal e a cidade mais importante, e ditava a moda para o país; e o malandro pontificava, para as pessoas de baixa-renda, principalmente, como detentor da arte de saber viver “comodamente”, o que obviamente não interessava que veiculasse nas esferas populares.

O CPB, esteira principal de nossa pesquisa e seio da tentativa de criação apologética e quiçá heróica da figura do malandro, passa na Era Vargas a ter essa figura como personagem principal em muitas de suas canções, como vimos durante o nosso percurso. O arquienciador, nas canções, assume a figura do malandro para falar de suas agruras e colocar suas aspirações. Preocupados em enaltecer o ‘pobre operário’ que precisa ter muita ginga para sobreviver, o ‘malandro’ é pintado com matizes bastante apologéticas. No entanto, por causa da censura (nos dois momentos de governo forte), os compositores serviram-se de estratégias diversas para burlar a censura da época para poderem sobreviver (paratopia do autor).

É contra esse tipo de opressão que fica mais forte, ainda, a homenagem que o compositor faz à malandragem. Essa homenagem assume, dessa maneira, um libelo não só contra o trabalho institucionalizado para aqueles que tiveram a sorte de estarem preparados para ele, mas, acima de tudo, uma apologia a favor daqueles que têm de usar de todos os expedientes para driblar as correntes contrárias para poderem sobreviver num país que não olha para a população menos favorecida (que por sinal forma a grande maioria de sua gente), e

⁷⁹ Todo a obra de Chico Buarque tem essa marca em seu bojo.

finalmente a favor dos compositores que assumem a voz desse tipo brasileiro, como também de si mesmos que têm de driblar os censores para fazerem valer, discursivamente, os seus 'gritos' contra o sistema.

Este é o caso de Chico Buarque, que envolvido num tempo de terrorismo e de ditadura militar, teve muitas de suas canções, ou pedaços delas, vetadas pela Censura. Lembramos, aqui novamente, que 'A Ópera do Malandro' se passa em pleno Estado Novo, na vigência do DIP, herança da era Getúlio. A analogia é clara: fala de uma ditadura por não poder falar de outra. Entretanto a crítica ao governo é clara e explícita. Institucionalmente, é só ela que pode legalizar a contravenção e o crime, senão nos lembremos de 'Homenagem ao Malandro', a segunda canção de *Chico – O Malandro* que também faz parte de *A Ópera do Malandro*. O autor, segundo Maingueneau (1986/1996), consegue esse resultado por meio do princípio da 'dialogia', sem o que o leitor jamais conseguiria estabelecer um diálogo entre a obra que frui e as demais, e entre o mundo da enunciação e o mundo empírico.

De qualquer maneira, esse malandro brasileiro, retratado na 'Ópera do Malandro', embora permaneça no lugar de dominado, não entra no jogo discursivo do dominante, no sentido de torná-lo modelo. É como se refletisse, subjacentemente, em seu comportamento, uma máxima discursiva que diz – "... moro num covil, longe das benesses sociais, morro de fome, mas não faço o que querem que eu faça, não me entrego..."

Na realidade, esse sujeito brasileiro não percebe que, ao recusar-se a desempenhar o papel previamente escrito no discurso dominante, faz o jogo da manutenção do dominador no seu lugar discursivo. Assim, a resistência do sujeito dominado, embora dê vazão de poder ser castigado por não viver segundo as regras sociais estabelecidas, perpetua o jogo da dominação.

Nesse viés, a malandragem, com todos os seus clichês e estereótipos, institui ícones de referência para a resistência do brasileiro. Destarte, a malandragem oficial "com gravata e capital" é, verdadeiramente, a da contravenção, do estelionato, da corrupção, em que a malandragem como característica de oposição e de rebeldia se apaga. Aquele travestimento do lenço no pescoço e navalha no bolso que o malandro romântico carioca apresenta com

muita ginga, muito jogo de cintura, vendendo a impertinência de não se vestir convencionalmente como a sociedade da época esperava, constitui, verdadeiramente a resistência ao sistema; é a anulação da possibilidade de trabalhar, pelo menos, convencionalmente.

Por meio da inversão de valores, ou seja, da carnavalização bakhtiniana, Chico quebra parte da estrutura sócio-econômica brasileira, questionando, obviamente, o paternalismo em vários setores da economia brasileira. Não é à toa que o malandro (à beira da contravenção) com seus trambiques de contrabando acaba abrindo seu negócio de ex(im)portação. É nesse vão que se abre o lugar onde se inscrevem aqueles que têm 'jogo-de-cintura', que conseguem, de um jeito ou de outro, 'tirar a sua casquinha'. A famosa 'ginga', o jogo-de-cintura, a maleabilidade, própria e tão propalada da 'malandragem brasileira', ou do 'jeitinho brasileiro', são necessários para a sobrevivência dos menos favorecidos. Estigmatizados e preconceituados pelo trabalho mais bruto e pesado, possam a viver de pequenos 'biscates' (expedientes).

Na Ópera do Malandro esses clichês se perpetuam, mas instauram novos sentidos, que se constroem e se reconstroem. Como consequência imediata disso, a imagem do malandro se modifica, se resignifica na visão de uma resposta discursiva do dominado contra o dominante. A Ópera do Malandro, assim, circunscrita numa época de ditadura, resignifica as relações da arte com o momento histórico a que alude. É o que ocorre com a obra do Chico, ao criar novos espaços de enunciação, já que o malandro, ao seu modo, trabalha. Trabalha não de maneira convencional, mas trabalha; prostitui-se, prostitui suas mulheres, faz um monte de biscates para sobreviver, não suporta ficar e desempenhar o papel do dominado. Resiste, tenta sair de seu estado paratópico para usufruir do centro das relações sociais. Na Ópera, canção do final, declara, indiretamente, o desejo de integração à sociedade, de partilhar seus bens simbólicos (aquilo que a sociedade getulista mais almejava – o nylon, o chiclete, etc.), de mudar de lugar.

Essa mobilidade social também faz parte do perfil d sujeito brasileiro. Permanecer malandro, ou seja, sobreviver na e da malandragem, é fixar-se na rebeldia para sempre, é não progredir, é dar murro em ponta de faca, como é o caso exemplar de Madame Satã e de outras personagens famosas da Lapa

carioca.

Evoluir é a cigarra tornar-se formiga não perdendo o seu DNA. É metamorfosear-se, é cantar e vender suas canções, é criar status de formiga, de burguês, sem o ser. É, enfim, usufruir do capitalismo no que ele tem de melhor. E Chico, sem dúvida, artista consagrado de nosso cancionário popular, consegue alcançar esse degrau, saindo da periferia musical (oficialmente) para ocupar o centro.

O que na realidade acontece é o fato de esses conceitos serem trabalhados na 'Ópera' e não meramente absorvidos, refratados. São carnavalizados, não só os conceitos, como também toda a obra 'A Ópera', de Chico Buarque. Os valores que normalmente se atribuem a 'trabalho' e 'mandragem' recebem a operação da chave-turquesa da inversão, logicamente, sob uma ótica de zombaria, ironia e sarcasmo, modo que se evidencia como mais 'sério' do que 'cômico' com os quais o compositor alcança pleno êxito, como vimos no Capítulo III deste trabalho.

De fato, o que podemos detectar de nossas análises é que os conceitos que circulam em nossa sociedade sobre 'mandragem' e 'trabalho' estão refratados na 'Ópera do Malandro'. A questão não é tão simples, assim, no entanto.

O Chico-compositor ou o Chico-arquienunciador da Ópera, sujeito e objeto de todo um discurso no qual se inscreve, é o grande ícone de resistência nos anos que sucederam o Golpe Militar de 64. Perseguido pela censura, escamoteia-se de malandro, cantando outro carnaval, o do Rio de Janeiro; primordialmente, para poder estabelecer um discurso de transgressão. Esse discurso carrega em seu cunho o cerne da crítica, inclusive ao seu interlocutor, que repete a canção, incessantemente, como sujeito ideológico, e entende apenas o sentido transparente do texto cantado.

Portanto, consome o aparente valor denotativo da canção, deixando escapar suas metáforas e, conseqüentemente, a sua bivocalidade. As letras das canções, dessa forma, carregadas que estão de ironia, são repetidas alienadamente; o fruidor da obra, no máximo, identifica-se com a aparente cristalinidade das figuras heróicas ou anti-heróicas da obra, seja a Geni ou a

Teresinha.

Assim, outra parte de nossa hipótese se concretiza, ou seja, as transformações ocorrem no processo de apropriação das imagens sobre o trabalho. Por sua vez, elas têm o estatuto para poder refletir novas imagens que, por certo, são refratadas pelo imaginário, pelo menos no âmbito do 'grande discurso' do próprio CPB.

É justamente por essa característica que é possível detectar como canções do passado alimenta(ra)m o cancioneiro popular atual, por meio do qual podemos estabelecer uma série de relações de intertextualidade, verificada tanto na materialidade lingüística das canções quanto na historicidade correlata. Assim, os anéis analógicos entre os dois momentos de ditadura brasileira, puderam ser resgatados nas canções de Chico que remetem às de Noel Rosa e vice-versa.

São, portanto, esses conceitos carnavalizados e invertidos que são refletidos de volta para a sociedade, fato, que esperamos, venha a contribuir, pelo menos parcialmente, para que nossa visão estereotipada, estanque, com valores sociais maniqueístas, 'mude um pouquinho'. A música se presta muito a formar / mudar os nossos conceitos pela própria repetição de suas apresentações, seus refrões que todos memorizam; portanto, o seu reflexo é muito importante.

Não é à toa que Getúlio tentou, extinguir o termo malandro / malandragem do samba brasileiro. Não o conseguiu plenamente por conta de outras designações criadas pelos compositores – rapaz folgado, vagabundo. Pelo menos, a visão dicotômica entre bem e mal têm de se misturar mais. É o que Chico Buarque faz extenuadamente em sua obra, amalgamando-os por meio da embreagem discursiva paratópica – tanto de personagem quanto de espaço. A proibição, na verdade, não consegue coibir o sujeito de significar de um modo ou de outro, pelas famílias parafrásticas das quais Orlandi (1999) nos fala, retomando Pêcheux. O sentido se reconstrói de modo a re-significar o discurso dominante do colonizador que construiu uma memória do dizer para o sujeito brasileiro.

Temos certeza, por outro lado, que, além de termos atingido nosso objetivo, provavelmente levantamos uma série de contribuições paralelas que beneficia toda a comunidade acadêmica, já que a pesquisa investigou conceitos

que circulam sobre 'mandragem' e 'trabalho' no âmbito de obras de referência – dicionários; na área da sociologia e antropologia, na literatura brasileira, sempre na tentativa de resgatar, discursivamente, as imagens que paralelamente acabaram se cristalizando no nosso imaginário.

Na verdade, Chico, como já dissemos antes, se dedicava a um projeto antigo. A 'Ópera do Malandro' resgata um pouco do Rio antigo, do Rio de Noel Rosa, dos anos de ouro da Lapa, um Rio apaixonante que, na verdade, já tinha fisgado o autor havia muito tempo.

A ópera se desenvolve localizando sua ação em fins do Estado Novo. Faz uma clara analogia entre o banditismo e os grandes negócios, apagando as fronteiras que os separam. É o fim paulatino de uma mandragem amadora, comum no Rio Janeiro, que vai dando lugar à mandragem em escala industrial. Em outras palavras, a peça trata do capitalismo, em que se evidencia seu aspecto sedutor, e que destrincha a engrenagem do sistema social – o chefe de polícia é amigo do dono de um bordel e padrinho de casamento de um contrabandista.

O discurso da resistência que é constitutivo do discurso da Ópera denuncia a impunidade das elites porque apenas aquele que burla a lei de uma forma *ilegal*; o que burla a lei *legalmente* não será preso. E isso continua valendo para os dias de hoje. No final da ópera, a quadrilha de contrabandistas se vê transformada numa firma de ex(im)portação e chega-se ao tradicional *happy ending*, típico das operetas norte-americanas.

Tudo isso transcorre num clima de muita ironia e sarcasmo. Aliás, a própria palavra *ópera*, como vimos anteriormente, já é uma ironia em si, já que vem do latim *opus* = trabalho, obra (pl. *opera*), ou seja, é o trabalho artístico que fala do trabalho-malandro. Em se tratando de uma ópera-bufa⁸⁰, com muito sarcasmo e ironia para que as inversões de valores sociais pudessem ocorrer, em meio à carnavalização bakhtiniana, sem provocar muito estranhamento. Assim, chegamos às vias de fato, a ironia é levada, obviamente, às suas últimas conseqüências, ou seja, a peça musical "é o *trabalho* que canta ironicamente o *trabalho* de contraventores".

⁸⁰ "Ópera inteiramente cantada, de assunto jocoso, surgida na Itália em fins do século XVII, como desenvolvimento dos intermédios dos melodramas, na qual tomam parte personagens burlescos" (Nascentes, 1981:1180).

Verificamos que transformações ocorrem no processo de apropriação das imagens sobre o trabalho. Nada é eterno e tudo está sob constante mudança. É o que a história nos registra diacronicamente. No entanto, elas refletem novas imagens que, por certo, foram refratadas pelo imaginário social, pelo menos no âmbito do 'grande discurso' da própria CPB. Dentro desse campo, é possível, também, detectar como canções do passado alimentam o cancionário popular atual, podendo-se estabelecer intertextualidade, que pode ser verificada tanto na materialidade lingüística quanto na sua historicidade. Essa verificação determina, por sua vez, que se buscassem, historicamente, possíveis elos analógicos entre os dois momentos de ditadura no Brasil, assim como os possíveis elos entre a produção de canções populares nos dois momentos.

Tivemos, portanto, de um lado, um diálogo constante em que o arqui-enunciador dos textos-canções da produção de Chico Buarque teve como narratários "o(s) eu(s) poético(s)" da obra de um Noel Rosa, e, por outro lado, os "narradores" de uma materialidade histórica da Ditadura Militar, oriunda da Revolução de 31 de março de 1964, tendo como "narratários" as vozes que perpassam a materialidade histórica da "Era Vargas".

Fundamental, para a nossa análise, foi a noção de discurso fundador, trabalhado por Orlandi (1992) que afirma que o sujeito brasileiro se inscreve contra, mas, ao mesmo tempo, é constitutivo do rótulo aquilo que o discurso dominante previamente lhe preparou – o de que nada sabe fazer, que não consegue trabalhar sem as ordens do outro, de que até mesmo não existe sem a descoberta (a tirada da coberta) feita pelo outro, âmago do mecanismo de perpetuação da dominância, já pré-existente na própria escritura da Carta de Caminha, o discurso fundante de que o brasileiro é preguiçoso, indolente, vagabundo que também se encontra no nosso imaginário. A baixa auto-estima do brasileiro é patente nacional e o dominante é sempre o outro.

Como consequência imediata do fato de os clichês e estereótipos se mudarem perenemente, a imagem do malandro, na 'Ópera do Malandro' se transforma, se resignifica na visão de uma resposta discursiva do dominado contra o dominante, no mínimo, a obra resignifica as relações da arte com o momento histórico em que se inscreve. É o que ocorre com a 'Ópera', ao criar novos espaços de enunciação, já que o malandro, ao seu modo, trabalha.

Trabalha não de maneira convencional, mas trabalha; prostitui-se, prostitui suas mulheres, faz um monte de biscates para sobreviver e, se por um lado não suporta ficar e desempenhar o papel do dominado, por outro, não se assujeita às regras do modelo imposto pelo dominante para se perceber no lugar do outro. Resiste, tenta sair de seu estado paratópico para usufruir do centro das relações sociais. Na Ópera, canção do final, declara, indiretamente, o desejo de integração à sociedade, de partilhar seus bens simbólicos (aquilo que a sociedade getulista mais almejava – o nylon, o chiclete, etc.).

O próprio compositor não se submete, apesar de ser inscrever na pecha do dominado, começa a repetir ele mesmo, incessantemente o seu “cálice”, a mesma voz do dominador, reconstruindo os mecanismos discursivos do poder da dominação.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário Raul de Moraes** (1928) *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 7ª edição. São Paulo: Martins, 1991
- ANGELI, P. A. & Schwarcz, L.M.** (1983) *Cai o Império! República vou ver!* - 4a. Edição. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1987
- ARISTÓTELES** (séc. IV a.c.) *Arte Retórica e Arte Poética* - trad. do francês – Art Rhétorique et art poétique – p/ Antônio Pinto de Carvalho – 1ª edição – Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969
- _____ (séc. IV a.c.) *Metafísica*. Trad.: Valentin Garcia Yebra – 2ª edição – Madrid: Grados, 1982
- AULETE, Caldas.** *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro. Editora Delta S.A., 1958
- AURÉLIO.** *Novo Dicionário Básico da Língua Portuguesa*. Folha de São Paulo, 1995
- AUSTIN, John Langshaw** (1962) *Quando dizer é fazer – Palavras e ação*. Trad. Danilo M. de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990
- AUTHIER-REVUZ, J.** (1984) “Hétérogénéité(s) Énonciative(s)”, in **Langages**. No. 73. Paris. Larousse
- _____ (1998) *Palavras incertas: as não-coincidências do dizer*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998

- AZEVEDO, Fernando de** - A Cultura Brasileira. 3 vols., 3ª edição. São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1958
- BAKHTIN, M.** (1929.a). *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Forense Universitária. Rio de Janeiro. Segunda Edição Revista, 1997
- _____ (1929.b) *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo. Ed. Hucitec. 6a. Edição, 1992
- _____ (1965) *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Edunb / HUCITEC São Paulo-Brasília. Terceira Edição, 1996
- BANDEIRA, Pedro** (1995) *Malasaventuras – Safadezas do Malasarte – 2ª edição*. São Paulo: Editora Moderna, 1996
- BARBOSA, Livia** (1992) *O jeitinho brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Campus Ltda.
- BENVENISTE, Emile** (1974) *Problemas de Lingüística geral I*. Trad.: M.G. Novak e M.L.Neri. 2ª edição, Campinas: Pontes/Editora da Unicamp, 1988
- BONAZZI, Marisa e ECO, Umberto** (1972) *Mentiras que parecem verdades*. Vol. 6 da série: Novas Buscas em Educação. 6a Edição - Trad.: Giacomina Faldini - São Paulo: Summus Editorial, 1980
- BRAIT, Beth** (1994). "As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso". In: BARROS & FIORIN (orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, pp.11-27.
- BRANDÃO, H. H. N.** (1991) *Introdução à Análise do Discurso – 4ª Edição* Campinas, S.P.: Editora da UNICAMP, 1995
- BRIK, O.** (1927) "Ritmo e Sintaxe" In: *Teoria da Literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1970
- CABRAL, Sérgio** (1996) *A MPB na Era do Rádio – Coleção Polêmica*. São Paulo: Editora Moderna, 1996
- CALVINO, Ítalo** (1990). *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad.: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990
- CÂNDIDO, A.** (1970) "Dialética da Malandragem", in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*, No. 8, pp 67 a 89
- CUNHA, Euclides da** (1902) *Os Sertões : Campanha de Canudos*. São Paulo: Abril Cultural, 1982
- DAMATTA, R.** (1978) *Carnavais, malandros e heróis - para uma sociologia do dilema brasileiro* - pp 205-27. 5a. edição, Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1990
- _____ (1984) *O que faz o brasil, Brasil?* - 8ª edição – Rio de Janeiro: Rocco Ltda, 1997
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos** (1962) *Antologia Poética – (organização feita pelo próprio poeta) – 39ª edição*. Rio de Janeiro: Record, 1998
- DUCROT, O.** (1984) *O dizer e o dito*. Campinas. Trad port. Pontes Editores, 1987

- DUGAICH, Cibele Mara.** *O Discurso Americano da Guerra Fria: discurso, mistificação e mídia*, tese de doutorado, IEL / UNICAMP, Campinas, 2001
- Encyclopædia Britannica** – Vol 23. The University of Chicago. U.S.A.: William Benton Publisher, 1968
- FERNANDES, Florestan** (1974) *Elementos de sociologia teórica*. São Paulo, Editora Nacional, 1974
- FERNANDES, Francisco** (1953) *Dicionário Brasileiro Contemporâneo* – 4ª Edição. Porto Alegre: Editora Globo, 1975
- FOUCAULT, M.** (1969) *A arqueologia do saber*. Petrópolis. Trad port. Vozes, 1972
- FREUD, S.** (s/d) *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de S.F.* Vol XIV. Rio de Janeiro: Trad port. Imago Ed Ltda, 1975
- FREY, Nortrop** (1957) *Anatomia da Crítica – Quatro Ensaios*. Trad. Port. de Péricles Eugênio da S. Ramos. 1ª edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1976
- FREYRE, Gilberto** (1933) *Casa Grande e Senzala*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich** (1821) *Filosofia de la Historia* – Trad. Emanuel Suda. 1ª edição. Buenos Aires: Claridad, 1976
- HOLLANDA, Sérgio Buarque** (1936) *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, ed. de 1973
- KEYNES, John Maynard** (1936) *A teoria geral do emprego, do juro e da moeda. Inflação e Deflação*. Trad.: Mario R. da Cruz e Rolf Kuntz - São Paulo: Abril Cultural, 1983
- LACAN, J.** (1966) "Introduction et réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la 'Verneinung' de Freud. Paris, in *Écrits*. Seuil
- MACHADO, A. R. e MAGALHÃES, M. C. C.** (2002) "A assessoria a professores na universidade brasileira: a emergência de uma nova situação de trabalho a ser desvelada", in SOUZA-E-SILVA, M.C.P. e FAÏTA, DANIEL - orgs. (2002) *Linguagem e Trabalho: construção de objetos de análise no Brasil e na França* – São Paulo: Cortez, 2002
- MAINGUENEAU, D.** (1984) *Génèses du Discours*. Bruxelles, Liège: Pierre Mardaga Ed.
- _____ (1986) *Éléments de Linguistique pour le Texte Littéraire* - São Paulo. Trad. port. Martins Fontes, 1996
- _____ (1987) *Nouvelles Tendances en Analyse du Discours* - Campinas. Trad. port. Pontes Editores - 2a. Edição, 1993
- _____ (1990) *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller, Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes 1ª edição (1996)
- _____ (1991) *L'énonciation en linguistique française – Embrayeurs, "Temps", Discours rapporté*. Paris: Hachette Supérieur
- _____ (1993) *Le Contexte de l'Oeuvre Littéraire* - São Paulo. Trad.

port. Martins Fontes, 1995

- _____ (1998) *Análise de textos de comunicação*. Trad. M. Cecília P. de Souza-e-Siva, Décio Rocha. São Paulo: Cortez Editora (2001)
- MARX, Karl** (1867) *O Capital: crítica da economia política*. Trad: Regis Barbosa, Flavio R. Rothe - São Paulo: Abril Cultural, 1982-83
- MERCHIOR, José Guilherme** (1972) "Gênero e Estilo nas Memórias Póstumas de Brás Cubas". In *Colóquio / Letras*, 8: 12-20, julho de 1972
- MILL, John Stuart** (1844) *Considerações sobre o governo representativo*. Trad.: Manuel Innocencio de Lacerda Santos Jr. - Brasília. Universidade de Brasília, 1981
- NASCENTES, Antenor** (Elaborador) - (1981) - *Dicionário Ilustrado da Língua Portuguesa* - Academia Brasileira de Letras - Rio de Janeiro, Bloch Editores
- NUNES, José Horta** (1994) *Formação do leitor brasileiro: imaginário da leitura no Brasil colonial*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1994. (Coleção Viagens da Voz)
- _____ (1996) "Constituição do cidadão brasileiro: discursividade da moral em relatos dos viajantes e missionários", in GUIMARÃES, E. & ORLANDI, E.P. (orgs.). *Língua e cidadania: o português no Brasil*. Campinas, SP: Pontes, 1996. p.19-30.
- ORLANDI, E. P.** (1990) *Terra à Vista – Discurso do confronto: velho e novo mundo* – São Paulo : Cortez, 1990
- _____ - org. (1993) *Discurso Fundador (A formação do país e a construção da identidade nacional)*. Campinas. Editora Pontes. Primeira Edição
- _____ (1999) *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 1999
- ORWELL, George** (1945) *Animal Farm: a fairy story*. The bridge series - London - Longmans, 1967
- PAIVA, M. e Schwarcz, L.M.** (1982) *Da Colônia ao Império - um Brasil para inglês ver e latifundiário nenhum botar defeito* - São Paulo, Editora Brasiliense, 7a. Edição, 1989
- PÊCHEUX, M.** (1975) *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas. Trad port. Ed da UNICAMP, 1988
- PÊCHEUX, M. & FUCHS, C.** (1975) "Mises au point et perspectives à propos de l'analyse automatique du discours". Paris - in *Langages*, No. 37
- PINSKY, Jaime e ELUF, Luiza Nagib** (1993) *Brasileiro(a) é assim mesmo: cidadania e preconceito* - São Paulo: Editora Contexto (Editora Pinsky Ltda.)
- POUND, E.** (1934) *ABC of reading* – Traduzido e publicado por acordo com New Directions Publishing Corporation e Dorothy Pound, curadora de Ezra Pound – Trad. Para o português por Augusto de Campos e José Paulo Paes – São Paulo: Editora Cultrix, 1970

- ROUSSEAU, Jean-Jacques** (1755) *Correspondence générale de J. J. Rousseau: collectionnée sur les originaux annotés et commentés par Théophile Dufour*. Paris: Armand Colin (1924) – 20 v v. (Vol.2): Rousseau à Genève. Le discours sur l'inégalité
- SCHWARCZ, L.K.M.** (1995) "Complexo de Zé Carioca" - *Notas sobre uma identidade mestiça e malandra*, in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, No. 29, ano 10, ANPOCS (Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais)
- SEVERIANO, Jairo e HOMEM DE MELLO, Zuza** (1997.a) *A canção no Tempo* – Vol.1: 1901-1957. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 1998
- _____ (1997.b) *A canção no Tempo* – Vol.2: 1958-1985. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 1998
- SMITH, Adam** (1776) *Inquérito sobre a natureza e as causas da riqueza das nações*. 6ª Edição - Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981-83
- SODRÉ, Nelson Werneck** (1958) *Formação Histórica do Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense
- _____ (1960) *Raízes Históricas do Nacionalismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Superior de Estudos Brasileiros
- SOUZA-E-SILVA, M.C.P.** (2002) "A dimensão linguageira em situações de trabalho", in SOUZA-E-SILVA, M.C.P. e FAÏTA, DANIEL - orgs. (2002) *Linguagem e Trabalho: construção de objetos de análise no Brasil e na França* – São Paulo: Cortez, 2002
- _____ (1998) "Reuniões de Trabalho entre o prescrito e o real", in *Linguagem & Trabalho* – Orgs. Francisco Duarte e Vera Feitosa – Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 1998
- SPERBER, Dan & WILSON, Deirdre** (1978) "Les ironies comme mentions". In: *Poétique* 23. Paris: Seuil, pp. 399-412
- TAMBUCCI, Pascoal Luiz** (2000) *O Funcionamento discursivo da Marketing Esportivo em campanhas publicitárias e matérias jornalísticas*, tese de doutorado, ECA/USP, 2000.
- TAWNEY, R. H.** (1926) *A religião e o surgimento do capitalismo*. Trad.: Janete Meidres - São Paul: Perspectiva, 1971
- TINHORÃO, José Ramos** (1990) *História Social da Música Popular Brasileira* – 1ª edição brasileira. São Paulo: Editora 34, 1998
- TORRES, João Camilo de Oliveira** (1965) *Estratificação Social no Brasil*. São Paulo: Difusão Européia do Livro
- TRAGTENBERG, Lívio** (1991) *Artigos Musicais*. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva.
- VAN-DE-WIEL, F.W.A.M.** (1993) *Uma leitura dialógica da ideologia que perpassa o discurso de Flash Gordon* - Dissertação de Mestrado. PUC-SP
- WERNECK, Humberto** (1989) *Chico Buarque – Letra e Música* – 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

ANEXOS

Para facilitar a consulta, as canções foram elencadas em ordem alfabética.

Ordem	Nome da canção	Página
1.	Ai, se me pegam agora	190
2.	Cálice (não é da Ópera)	191
3.	Doze anos	192
4.	Folhetim	192
5.	Geni e o Zepelim	193
6.	Hino de Duran	194
7.	Homenagem ao Malandro	194
8.	Noite dos mascarados (não é da Ópera)	195
9.	O casamento dos pequenos burgueses	196
10.	O Malandro	196
11.	O malandro no 2	197
12.	O meu amor	198
13.	Ópera	199
14.	Pedaço de mim	200
15.	Se eu fosse o teu patrão	201
16.	Tango do covil	202
17.	Terezinha	203
18.	Uma canção desnaturada	203
19.	Vai trabalhar, vagabundo (não é da Ópera)	204
20.	Viver do Amor	205

1. Ai, se eles me pegam agora (11ª da Ópera)

Ai, se mamãe me pega agora
De anágua e combinação
Será que ela me leva embora
Ou não
Será que vai ficar sentida
Será que vai me dar razão
Chorar sua vida vivida
Em vão
Será que faz mil caras feias
Será que vai passar carão

Será que calça as minhas meias
E sai deslizando
Pelo salão
Eu quero que mamãe me veja
Pintando a boca em coração
Será que vai morrer de inveja
Ou não
Ai, se o papai me pega agora
Abrindo o último botão
Será que ele me leva embora
Ou não
Será que fica enfurecido
Será que vai me dar razão
Chorar o seu tempo vivido
Em vão
Será que ele me trata a tapa
E me sapeca um pescoço
Ou abre um cabaré na Lapa
E aí me contrata
Como atração
Será que me põe de castigo
Será que ele me estende a mão
Será que o pai dança comigo
Ou não

2. Cálice (Não é da Ópera – parceria com Gilberto Gil)

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga
Tragar a dor, engolir a labuta
Mesmo calada a boca, resta o peito
Silêncio na cidade não se escuta
De que me vale ser filho da santa
Melhor seria ser filho de outra
Outra realidade menos morta
Tanta mentira, tanta força bruta

Como é difícil acordar calado
Se na calada da noite eu me dano
Quero lançar um grito desumano
Que é uma maneira de ser escutado
Esse silêncio todo me atordoa
Atordoadado eu permaneço atento
Na arquibancada pra a qualquer momento
Ver emergir o monstro da lagoa

De muito gorda a porca já não anda
De muito usada a faca já não corta
Como é difícil, pai, abrir a porta
Essa palavra presa na garganta
Esse pileque homérico no mundo

De que adianta ter boa vontade
Mesmo calado o peito, resta a cuca
Dos bêbados do centro da cidade

Talvez o mundo não seja pequeno
Nem seja a vida um fato consumado
Quero inventar o meu próprio pecado
Quero morrer do meu próprio veneno
Quero perder de vez tua cabeça
Minha cabeça perder teu juízo
Quero cheirar fumaça de óleo diesel
Me embriagar até que alguém me esqueça

3. Doze anos (6ª da Ópera)

Ai que saudades eu tenho
Dos meus doze anos
Que saudade ingrata
Dar banda por aí
Fazendo grandes planos
E chutando lata
Trocando figurinha
Matando passarinho
Colecionando minhoca
Jogando muito botão
Rodopiando pião
Fazendo troca-troca
Ai que saudades que eu tenho
Duma travessura
O futebol de rua
Sair pulando muro
Olhando fechadura
E vendo mulher nua
Comendo fruta no pé
Chupando picolé
Pé-de-moleque, paçoca
E disputando troféu
Guerra de pipa no céu
Concurso de (pipoca)

4. Folhetim (10ª da Ópera)

Se acaso me quiseres
Sou dessas mulheres
Que só dizem sim
Por uma coisa à toa
Uma noitada boa
Um cinema, um botequim
E se tiveres renda
Aceito uma prenda
Qualquer coisa assim
Como uma pedra falsa
Um sonho de valsa
Ou um corte de cetim
E eu te farei as vontades
Direi meias verdades

Sempre à meia-luz
E te farei, vaidoso, supor
Que és o maior
E que me possuis
Mas na manhã seguinte
Não conta até vinte
Te afasta de mim
Pois já não vales nada
És página virada
Descartada do meu folhetim

5. Geni e o Zepelim (14ª da Ópera)

De tudo que é nego torto
Do mangue e do cais do porto / Ela já foi namorada
O seu corpo é dos errantes / Dos cegos, dos retirantes
É de quem não tem mais nada
Dá-se assim desde menina / Na garagem, na cantina
Atrás do tanque, no mato / É a rainha dos detentos
Das loucas, dos lazarentos
Dos moleques do internato / E também vai amiúde
Co'os velinhos sem saúde / E as viúvas sem porvir
Ela é um poço de bondade / E é por isso que a cidade
Vive sempre a repetir / Joga pedra na Geni (bis)
Ela é feita pra apanhar / Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um / Maldita Geni
Um dia surgiu, brilhante / Entre as nuvens, flutuante
Um enorme zepelim / Pairou sobre os edifícios
Abriu dois mil orifícios / Com dois mil canhões assim
A cidade apavorada / Se quedou paralisada
Pronta pra virar geléia / Mas do zepelim gigante
Desceu o seu comandante / Dizendo - Mudei de idéia
- Quando vi nesta cidade / - Tanto horror e iniquidade
- Resolvi tudo explodir / - Mas posso evitar o drama
- Se aquela formosa dama / - Esta noite me servir
Essa dama era Geni / Mas não pode ser Geni
Ela é feita pra apanhar / Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um / Maldita Geni
Mas de fato, logo ela / Tão coitada e tão singela
Cativara o forasteiro / O guerreiro tão vistoso
Tão temido e poderoso / Era dela, prisioneiro
Acontece que a donzela / - e isso era segredo dela
Também tinha seus caprichos
E a deitar com homem tão nobre
Tão cheirando a brilho e a cobre
Preferia amar com os bichos / Ao ouvir tal heresia
A cidade em romaria / O prefeito de joelhos
O bispo de olhos vermelhos
E o banqueiro com um milhão
Vai com ele, vai, Geni (bis) / Você pode nos salvar
Você vai nos redimir / Você dá pra qualquer um
Bendita Geni / Foram tantos os pedidos
Tão sinceros, tão sentidos / Que ela dominou seu asco
Nessa noite lancinante / Entregou-se a tal amante
Como quem dá-se ao carrasco / Ele fez tanta sujeira

Lambuzou-se a noite inteira / Até ficar saciado
E nem bem amanhecia / Partiu numa nuvem fria
Com seu zepelim prateado / Num suspiro aliviado
Ela se virou de lado / E tentou até sorrir
Mas logo raiou o dia / E a cidade em cantoria
Não deixou ela dormir / Joga pedra na Geni
Joga bosta na Geni / Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir / Ela dá pra qualquer um / Maldita Geni

6. Hino de Duran (2ª da Ópera)

Se tu falas muitas palavras sutis
E gostas de senhas, sussurros, ardis
A lei tem ouvidos pra te delatar
Nas pedras do teu próprio lar
Se trazes no bolso a contravenção
Muambas, baganas e nem um tostão
A lei te vigia, bandido infeliz
Com seus olhos de raio X
Se vives nas sombras, freqüentas porões
Se tramas assaltos ou revoluções
A lei te procura amanhã de manhã
Com seu faro de dobermann
E se definitivamente a sociedade só te tem desprezo e horror
E mesmo nas galeras és nocivo, és um estorvo, és um tumor
A lei fecha o livro, te pregam na cruz
Depois chamam os urubus
Se pensas que burlas as normas penais
Insuflas, agitas e gritas demais
A lei logo vai te abraçar, infrator
Com seus braços de estivador
Se pensas que pensas etc.

7. Homenagem ao Malandro (9ª da Ópera)

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 mais 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

8. Noite dos mascarados (Não é da Ópera)

Quem é você?
Adivinhe, se gosta de mim
Hoje os dois mascarados
Procuram os seus namorados
Perguntando assim:
Quem é você, diga logo
Que eu quero saber o seu jogo
Que eu quero morrer no seu bloco
Que eu quero arder no seu fogo

Eu sou seresteiro
Poeta e cantor
O meu tempo inteiro
Só zombo do amor
Eu tenho um pandeiro
Só quero violão
Eu nado em dinheiro
Não tenho um tostão
Fui porta-estandarte
Não sei mais dançar
Eu, modéstia à parte
Nasci pra sambar
Eu sou tão menina
Meu tempo passou
Eu sou Colombina
Eu sou Pierrot

Mas é carnaval
Não me diga mais quem é você
Amanhã, tudo volta ao normal
Deixe a festa acabar
Deixe o barco correr
Deixe o dia raiar
Que hoje eu sou
Da maneira que você me quer
O que você pedir
Eu lhe dou
Seja você quem for
Seja o que Deus quiser
Seja você quem for
Seja o que Deus quiser

9. O Casamento dos pequenos burgueses (7ª da Ópera)

Ele faz o noivo correto
E ela faz que quase desmaia
Vão viver sob o mesmo teto
Até que a casa caia (bis)
Ele é o empregado discreto
Ela engoma o seu colarinho
Vão viver sob o mesmo teto
Até explodir o ninho (bis)
Ele faz o macho irrequieto
E ela faz crianças de monte
Vão viver sob o mesmo teto
Até secar a fonte (bis)
Ele é o funcionário completo
E ela aprende a fazer suspiros
Vão viver sob o mesmo teto
Até trocarem tiros (bis)
Ele tem um caso secreto
Ela diz que não sai dos trilhos
Vão viver sob o mesmo teto
Até casarem os filhos (bis)
Ele fala de cianureto
E ela sonha com formicida
Vão viver sob o mesmo teto
Até que alguém decida (bis)
Ele tem um velho projeto
Ela tem um monte de estrias
Vão viver sob o mesmo teto
Até o fim dos dias (bis)
Ele às vezes cede um afeto
Ela só se despe no escuro
Vão viver sob o mesmo teto
Até um breve futuro (bis)
Ela esquenta a papa do neto
E ele quase que fez fortuna
Vão viver sob o mesmo teto
Até que a morte os una (bis)

10. O Malandro (1ª da Ópera)

O malandro / Na dureza
Senta à mesa / Do café
Bebe um gole / De cachaça
Acha graça / E dá no pé
O garçom / No prejuízo
Sem sorriso / Sem freguês
De passagem / Pela caixa
Dá uma baixa / No português
O galego / Acha estranho
Que o seu ganho / Tá um horror
Pega o lápis / Soma os canos
Passa os danos / Pro distribuidor
Mas o frete / Vê que ao todo
Há engodo / Nos papéis
E pra cima / Do alambique

Dá um trambique / De cem mil réis
O usineiro / Nessa luta
Grita (ponte que partiu)
Não é idiota / Trunca a nota
Leso o Banco / Do Brasil
Nosso banco / Tá cotado
No mercado / Exterior
Então taxa / A cachaça
A um preço / Assustador
Mas os ianques / Com seus tanques
Têm bem mais o / Que fazer
E proibem / Os soldados
Aliados / De beber
A cachaça / Tá parada
O alambique / Tem chilique
Contra o Banco / Do Brasil
O usineiro / Faz barulho
Com orgulho / De produtor
Mas a sua / Raiva cega
Descarrega / No carregador
Este chega / Pro galego
Nega arreglo / Cobra mais
A cachaça / Tá de graça
Mas o frete / Como é que faz?
O galego / Tá apertado
Pro seu lado / Não tá bom
Então deixa / Congelada
A mesada / Do garçom
O garçom vê / Um malandro
Sai gritando / Pega ladrão
E o malandro / Autuado
É julgado e condenado culpado
Pela situação

11. O Malandro No. 2 (17ª da Ópera)

O malandro / Tá na greta
Na sarjeta / Do país
E quem passa / Acha graça
a desgraça / Do infeliz
O malandro / Tá de coma
Hematoma / No nariz
E rasgando / Sua (banda)
Um funda / Cicatriz
O seu rosto / Tem mais mosca
Que a birosca / Do Mané
O malandro / É um presunto
De pé junto / E com chulé
O coitado / Foi encontrado
Mais furado / Que Jesus
E do estranho / abdômen
Desse homem / Jorra pus
O seu peito / Putrefeito
Tá com jeito / De pirão
O seu sangue / Forma lagos
E os seus (cacos) / Estão no chão

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

12. O Meu Amor (12ª da Ópera)

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
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
Eu sou sua menina, viu?
E ele é o meu rapaz
Meu corpo é testemunha
Do bem que ele me faz
O 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 malfeita
E de pousar as coxas
Entre as minhas coxas
Quando ele se deita
O meu amor
Tem um jeito manso que é só seu
De me fazer rodeios
De me beijar os seios
Me beijar o ventre
(e me deixar em brasa
desfruta de meu corpo
como se o meu corpo
fosse a sua casa)
Eu sou sua menina, viu?
E ele é o meu rapaz
Meu corpo é testemunha
Do bem que ele me faz

13. Ópera (16ª da Ópera)

João Alegre - Telegrama / Do Alabama
Pro senhor Max / Overseas / Ai, meu Deus do céu
Me sinto tão feliz
Terezinha - Chegou a confirmação
Da United coisa e tal / Que nos passa a concessão

Para o náilon tropical
Max - Então nós vamos montar
Em São Paulo um fabricação
Teresinha - Depois vamos exportar
Fio de náilon pro Japão
Max - Sei que o náilon tem valor
Mas começa a me enjoar / Tive idéia bem melhor
Nós vamos ramificar
Teresinha - Já ramifiquei, há há
Fiz acordo com a Shell / Coca-Cola, RCA
E vai ser sopa no mel
CORO - Que beleza / Que riqueza / Tá chovendo
Da matriz / Ai, meu Deus do céu / Me sinto tão feliz
Max - Que tal juntarmos / Esses capitais
Pra abrir um banco / Em Minas Gerais
Teresinha - Que brilhante idéia, meu amor
Que plano original / Com fundos do exterior
Você fundar / Um banco nacional
Capangas de Max - E eu que já fui
Um pobre marginal / Sem documento / E sem moral
Hei de ser um bom profissional
Vou ser quase um doutor / Contínuo da senhora
E do senhor / Bancário ou contador
CORO - Que sucesso / O progresso / Corta o mal
Pela raiz / Ai, meu Deus do céu / Me sinto tão feliz
Chaves - Irmão / Nem começar eu sei / Receio te inibir
Max - Tua vontade é lei / É falar / É mandar / É exigir
Chaves - É que / Num mundo tão cruel
Cheio de inveja e fel / Não lhe fará mal / Ter à mão
Proteção / Policial / Quer os meus préstimos?
Max - Eu acho ótimo / Barrabás (auxiliar de Chaves)
- Serve um acólito?
Max - Também vou te empregar
Lúcia - Eu não / Tenho com quem deixar
Meu filho que já vem
Max - Barrabás é um par / Exemplar / Quer casar
Barrabás - E adoro neném
CORO - Maravilha / Que família / Dois pombinhos
E um petiz / Ai, meu Deus do céu / Me sinto tão feliz
Vitória - Só tenho um único / Breve reparo
- A tão preclaro / Genro viril / É o esquecimento
Do sacramento / Afinal / Se casou / Só no covil
Oh, oh, oh (bis) / Só no civil
Oh, oh, oh (bis) / Só no civil
Max - Mas nesse íterim / Mudei de crença
Já peço a bênção / No santo altar
Vitória - Que maravilha / Não perco a filha
E um varão / Bonitão / Eu vou ganhar / Ah, ah, ah (bis)
Eu vou ganhar / Ah, ah, ah (bis) / Eu vou ganhar
Duran - Minha filha, eu desejo pedir teu perdão
Teresinha - Oh, meu pai, isso é bom demais!
Finalmente! Até que enfim!
Duran - Não sei como fui pra você tão durão
Tão mandão, tão sem coração, tão malvado assim

Max - Meu sogro, o senhor não sabe quanta alegria
Me dá, ao dizer que já se juntou aos nossos
Duran - Só Deus sabe há quanto tempo
eu tanto queria / Poder apertar esses ossos
CORO - Que alegria / Quem diria / Como os grandes
São gentis / Ai, meu Deus do céu / Me sinto tão feliz
Duran - Não quero ser / Nas suas costas um fardo
Porém, talvez / Eu necessite um resguardo
Max - Tua instituição / Tão tradicional
Vai ter um padrão / Moderno / Cristão e ocidental
Funcionárias de Duran - Vamos participar
Dessa evolução
Vamos todas entrar / Na linha de produção
Vamos abandonar / O sexo artesanal
Vamos todas amar / Em escala industrial
Todos - O sol nasceu / No mar de Copacabana
Pra quem viveu / Só de café e banana
Tem gilete, Kibon / Lanchonete, neon
Petróleo / Cinemascope, sapólio / Ban-lon
Shampoo, tevê / Cigarros longos e finos / Blindex fumê
Já tem napalm e Kolinos / Tem cassete e rai-ban
Camionete e sedan / Que sonho
Corcel, Brasília. plutônio / Shazan / Que orgia
Que energia / Reina a paz / No meu país
Ai, meu Deus do céu / Me sinto tão feliz

14. Pedaco de mim (15ª da Ópera)

Oh, pedaco de mim
Oh, metade afastada de mim
Leva o teu olhar
Que a saudade é o pior tormento
É pior do que o esquecimento
É pior do que se entrever
Oh, pedaco de mim
Oh, metade exilada de mim
Leva os teus sinais
Que a saudade dói como um barco
Que aos poucos descreve um arco
E evita atracar no cais
Oh, pedaco de mim
Oh, metade arrancada de mim
Leva o vulto teu
Que a saudade é o revés de um parto
A saudade é arrumar o quarto
Do filho que já morreu
Oh, pedaco de mim
Oh, metade amputada de mim
Leva o que há de ti
Que a saudade dói latejada
É assim como uma fisgada
No membro que já perdi
Oh, pedaco de mim
Oh, metade adorada de mim
Lava os olhos meus

Que a saudade é o pior castigo
E eu não quero levar comigo
A mortalha do amor
Adeus

15. Se eu fosse o teu patrão (13ª da Ópera)

Eu te adivinhava
E te cobiçava
E te arrematava em leilão
Te ferrava a boca, morena
Se eu fosse o teu patrão
Ai, eu te tratava
Como uma escrava
Ai, eu não te dava perdão
Te rasgava a roupa, morena
Se eu fosse o teu patrão
Eu te encarcerava
Te acorrentava
Te atava ao pé do fogão
Não te dava sopa, morena
Se eu fosse o teu patrão
Eu te encurralava
Te dominava
Te violava no chão
Te deixava rota, morena
Se eu fosse o teu patrão
Pois eu te pagava direito
Soldo de cidadão
Punha uma medalha em teu peito
Se eu fosse o teu patrão
O tempo passava sereno
E sem reclamação
Tu nem reparava, moreno
Na tua maldição
E tu só pegava veneno
Beijando a minha mão
Ódio te brotava, moreno
Ódio do teu irmão
Teu filho pegava gangrena
Raiva, peste e sezão
Cólica na tua morena
E tu não chiava não
Eu te dava café pequeno
E manteiga no pão
Depois te afagava, moreno
Como se afaga um cão
Eu sempre te dava esperança
Dum futuro bão
Tu me idolatrava, criança
Se eu fosse o teu patrão

16. Tango do Covil (5ª da Ópera)

Ai, quem me dera ser cantor
Quem dera ser tenor
Quem sabe ter a voz

Igual aos rouxinóis
Igual ao trovador
Que canta os arrebois
Pra te dizer gentil
Bem-vinda
Deixa eu cantar tua beleza
Tu és a mais linda princesa
Aqui deste covil
Ai, quem me dera ser doutor
Formado em Salvador
Ter um diploma, anel
E voz de bacharel
Fazer em teu louvor
Discursos a granel
Pra te dizer gentil
Bem-vinda
Tu és a dama mais formosa
E, ousou dizer, a mais gostosa
Aqui deste covil
Ai, quem me dera ser garçom
Ter um sapato bom
Quem sabe até talvez
Ser um *garçon* francês
Falar de *champignon*
Falar de molho inglês
Pra te dizer gentil
Bem-vinda
És tão graciosa e tão miúda
Tu és a dama mais (boazuda)
Aqui deste covil
Ai, quem me dera ser Gardel
Tenor e bacharel
Francês e rouxinol
Doutor em *champignon*
Garçom em Salvador
E locutor de futebol
Pra te dizer febril / Bem-vinda
Tua beleza é quase um crime
Tu és a (banda) mais sublime
Aqui deste covil

17. Terezinha (8ª da Ópera)

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

O segundo me chegou
Como quem chega do bar
Trouxe um litro de aguardente
Tão amarga de tragar
Indagou o meu passado
E cheirou minha comida
Vasculhou minha gaveta
Me chamava de perdida
Me encontrou tão desarmada
Que arranhou meu coração
Mas não me entregava nada
E assustada eu disse não
O terceiro me chegou
Como quem chega do nada
Ele não me trouxe nada
Também nada perguntou
Mal sei como ele se chama
Mas entendo o que ele quer
Se deitou na minha cama
E me chama de mulher
Foi chegando sorrateiro
E ante que eu dissesse não
Se instalou feito um posseiro
Dentro do meu coração

18. Uma canção desnaturada (4ª da Ópera)

Por que crescestes, curuminha
Assim depressa, e estabonada
Saíste maquilada
Dentro do meu vestido
Se fosse permitido
Eu reverteria o tempo
Pra reviver a tempo
De poder
Te ver, as pernas bambas, curuminha
Batendo com a moleira
Te emporcalhando inteira e eu te negar meu colo
Recuperar as noites, curuminha
Que atravessei em claro
Ignorar teu choro
E só cuidar de mim
Deixar-te arder em febre, curuminha
Cinqüenta graus, tossir, bater o queixo
Vestir-te com desleixo
Tratar uma ama-seca
Quebrar tua boneca, curuminha
Raspar os teus cabelos
E ir-te exibindo pelos
Botequins
Tornar azeite o leite,
Do peito que mirraste
No chão engatinhaste, salpicar
Mil cacos de vidro
Pelo cordão perdido

Te recolher pra sempre
À escuridão do ventre, curuminha
De onde não deverias
Nunca ter saído

19. Vai trabalhar, Vagabundo

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

20. Viver do Amor (3ª da Ópera)

Pra se viver do amor
Há que esquecer o amor
Há que se amar
Sem amar
Sem prazer
E com despertador
- como um funcionário
Rejeitada
No barril
Há que penar no amor
Pra se ganhar no amor
Há que apanhar
E sangrar
E suar
Como um trabalhador
Ali, o amor
Jamais foi um sonho
O amor, eu bem sei
Já provei
E é um veneno medonho
É por isso que se há de entender
Que o amor não é um ócio
E compreender
Que o amor não é um vício
O amor é sacrifício
O amor é sacerdócio
Amar
É iluminar a dor
- como um missionário