

Biblioteca

MALANDRAGEM REVISITADA
(uma leitura ideológica de "Dialética da Malandragem")

por

Roberto Akira Goto

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Letras.

RESUMO

Nesta leitura de "Dialética da Malandragem" discute-se a noção de malandragem que o ensaio compõe e seu significado no contexto político-cultural dos anos 70. Analisa-se a leitura que o ensaio empreende das Memórias de um Sargento de Milícias e o modo como, através de sua caracterização, caracteriza também sua idéia de malandragem, de finindo-a pela "dialética da ordem e da desordem". Estas duas caracterizações passam por uma terceira: a da sociedade brasileira, igualmente descrita em função da "dialética da malandragem", que formaria o movimento profundo de uma prática social generalizada (relativamente livre de representações morais e racionalizações ideológicas) e constituiria um jeito brasileiro de ser. Tenta-se indicar como e porque esta imagem de um Brasil aberto e flexível responderia à circunstância de um país onde o regime militar havia fechado os canais de participação política à classe trabalhadora e a setores da pequena burguesia. Neste sentido, procura-se confrontar o ensaio com outros textos do período que também tematizaram a malandragem, buscando-se analisar a trajetória e os novos sentidos de que se revestiu este tema, ligados aos desejos e esperança de transformação política e social num momento minado pelo autoritarismo.

Autor: Roberto Akira Goto

Orientador: Prof. Dr. Jesus Antonio Durigan

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho não teria sido possível sem o apoio, a orientação e o acompanhamento constantes do Prof. Dr. Jesus Antonio Durigan.

Igualmente essencial, para a pesquisa que redundou neste texto, foi a bolsa 81/1166, fornecida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) nos anos de 1981 e 1982.

A ambos o autor manifesta sua gratidão.

ÍNDICE

Introdução	01
Primeiro capítulo: Um ensaio coreográfico	06
Segundo capítulo : A metáfora da dança	30
Terceiro capítulo: O narrador malandro	44
Quarto capítulo : Allegro Metonímico	62
Quinto capítulo : A dança da metáfora	72
Inconclusão : O (re)curso do mito	94
Bibliografia	108

INTRODUÇÃO

"... para a história da civilização as ilusões ou opiniões de uma época têm o valor de fatos reais."

Johan Huizinga¹

"A ideologia não é, pois, uma aberração ou uma excrescência contingente da História: é uma estrutura essencial à vida histórica das sociedades. Unicamente, aliás, a existência e o reconhecimento da sua necessidade podem permitir que se possa agir sobre a ideologia e transformar a ideologia em instrumento de ação refletida sobre a História."

Louis Althusser²

Provavelmente tão velha quanto o próprio homem, que lhe tem dado várias formas em sua prática histórica e social e na produção artística, desde os contos de tradição oral, passando por clássicos como a Odisséia e o Decamerão, a malandragem também é tema antigo na chamada

1 - Johan Huizinga, O Declínio da Idade Média, São Paulo, Verbo/Edusp, 1978, p. 54.

2 - Louis Althusser, "Marxismo e Humanismo", in A Favor de Marx, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979, p. 205.

cultura brasileira, sobretudo na música popular, onde deu origem a um verdadeiro gênero: o dos "sambas de exaltação da malandragem". No imaginário da sociedade nacional, costuma sintetizar certos atributos considerados específicos ou identificadores do brasileiro: hospitalidade e malícia, a ginga, a finta, o dribble, a manha e o jogo de cintura muito apreciados no futebol e na política, a agilidade e a esperteza no escapar de situações constrangedoras ligadas ao trabalho e à repressão, o "jeitinho" que pacifica contendas, abrevia a solução de problemas, fura filas, supre ou agrava a falta de exercício de uma cidadania efetiva.

A partir do final dos anos 60, as representações da malandragem, transformando-se em objeto de reflexão e consumo de um círculo mais restrito, intelectualizado, de classe média ou alta, entraram na linha de produção de análises teóricas que andaram pelos campos da sociologia, antropologia e da crítica de cultura, literatura, teatro, canção popular - campos entre os quais o caráter do assunto estabeleceu, não raramente, um tráfego interdisciplinar. Este é um trabalho sobre uma das obras - provavelmente uma das primeiras - deste ciclo de revisitação da malandragem. Publicado em 1970, dedicado à caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias, o ensaio "Dialética da Malandragem"³ já foi matéria de um estudo que, dado a público em 1979, sondou e explicitou seus pressupostos, cujo alcance se compara ao de uma teoria da representação literária. Nas palavras do autor, o ensaio cumpre o

3 - Antonio Candido de Mello e Souza, "Dialética da Malandragem (Caracterização das Memórias de um sargento de milícias)", in Revista do Instituto de Estudos Brasileiros nº8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67 - 89. O ensaio foi republicado na edição crítica do romance de Manoel Antonio de Almeida - Memórias de um Sargento de Milícias, Rio de Janeiro, LTC, 1978, pp. 317-342, usada como referência neste trabalho.

difícil programa que consiste em reconstruir a "dialética de forma literária e processo social"⁴. A categoria principal é a da "dialética da ordem e da desordem", princípio intuído pelo ensaísta que organiza tanto a realidade histórico-social representada como o romance que a representa. O conceito exprime uma dinâmica social que traduz inicialmente a "experiência e perspectiva de um setor social, num quadro de antagonismo de classes historicamente determinado", enquanto que "noutro momento, ela é o modo de ser brasileiro, isto é, um traço cultural através do qual nos comparamos a outros países e que em circunstâncias históricas favoráveis pode nos ajudar". A "transformação de um modo de ser de classe em modo de ser nacional" é a "operação de base da ideologia", mas no caso "não se trata de generalizar a ideologia da classe dominante, como é hábito, mas a de uma classe oprimida"⁵. Nisso estaria a "originalidade ideológica"⁶ do ensaio, que, escrito provavelmente "entre 1964 e o AI-5", responderia à "brutal modernização que estava em curso" reivindicando um caráter anticapitalista para a "dialética da malandragem"⁷.

O presente trabalho tenta analisar o modo como o ensaio constrói sua representação de malandros e malandragem, que representação é esta e que significados adquiriu e projetou, voluntaria e involuntariamente, no contexto político e cultural em que foi produzida. Procura também explicitar a maneira como a construção de uma idéia de malandragem se articula com a formulação e o fun

4 - Roberto Schwarz, "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da Malandragem'", in Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido, Vários, São Paulo, Duas Cidades, 1979, p. 133.

5 - Idem, ibidem, p. 147. Grifo do autor.

6 - Idem, ibidem, p. 148. Originalidade que confina com a posição única que o ensaio ocupa na crítica de orientação dialética, que faz dele um clássico.

7 - Idem, ibidem, p. 150.

cionamento da categoria "dialética da ordem e da desordem", o que pressupõe um exame das relações entre romance e realidade e entre o ensaio e o romance. Não é objetivo deste trabalho, no entanto, discutir a teoria da representação descrita e explicada pelo estudo de 1979.

Em resumo, o terreno em que se arrisca esta leitura de "Dialética da Malandragem" é o da análise e discussão do que se poderia chamar de "ideologia da malandragem": um certo pensamento social que, motivado pelo momento histórico, recompôs para o andamento da mesma História, em tons que variaram da esperança à melancolia, os motivos do malandro e do caráter nacional brasileiros. Uma leitura ideológica, neste sentido, consiste em tomar este pensamento como imagem significativa de um passado recente, sobre o qual agiu e pelo qual é passível de ser explicada. Como não se trata de trabalho de historiador nem, propriamente, de crítico literário, a leitura ficará devendo profundidade no exame da época e das obras dos intelectuais que nela e sobre ela refletiram. Menos frustrado ficará o leitor se dela esperar apenas um balancete de idéias, um limitado conjunto de variações sobre um tema popular, abordado de um ponto de vista e numa tonalidade que são produto óbvio de algumas obsessões e opções ideológicas que, como diria o ensaísta, são ou foram o "pão quotidiano" da vida universitária dos últimos anos - o que, espera-se, transparecerá da epígrafe à bibliografia e justificará, pelo menos no outro sentido, a "leitura ideológica" a que o trabalho se propõe.

Por fim, facilmente se notará que a dissertação, tributária talvez de uma noção antiquada de tese acadêmica e de um ânimo de contestação estudantil igualmente ultrapassado, preocupa-se em provar o "outro lado" da malandragem e sua dialética e representação. Esta ingenuidade, de que dão testemunho as simplificações de análise, se

quer dizer alguma coisa, é simplesmente: eis um trabalho juvenil de um adolescente irremediável... Há o lado bom: trata-se de mais uma marca do tempo num texto para o qual ainda resta a felicidade de ser, um dia, sabiamente regado.

Um ensaio coreográfico

Apesar do título, "Dialética da Malandragem" não é, explicitamente, um ensaio sobre a malandragem, o que vem assinalado entre parênteses e em sub-título: seu objeto é as Memórias de um Sargento de Milícias e o objetivo a sua caracterização. Esta preocupação aparece em primeiro plano e nesta condição ocupa quatro quintos do texto. A obra de Manuel Antonio de Almeida é um "romance picaresco?" Não, trata-se de um "romance malandro". É um "romance documentário?" Não propriamente; é um "romance representativo".

O ponto de partida da caracterização é a reavaliação crítica. O ensaio escolhe e passa em revista as opiniões de José Veríssimo, Mário de Andrade, Darcy Damasceno e Josué Montello. Suas posições são historicadas da seguinte forma: o primeiro, em 1894, caracterizou as Memórias como um romance de costumes, nele apontando "uma espécie de realismo antecipado" - do que discordou o segundo, em 1941, considerando-o "um continuador atrasado, um romance de tipo marginal, afastado da corrente média das literaturas, como os de Apuleio e Petrônio, na Antiguidade, ou o Lazarillo de Tormes, no Renascimento, - todos com personagens anti-heróicos que são modalidades de pícaros"; a partir daí difundiu-se a caracterização da obra como romance picaresco, embora Mário de Andrade não diga "bem isto", e o argumento ganhou "cunho de aparente rigor" com Josué Montello, que localiza as matrizes em novelas como La Vida de Lazarillo de Tormes e Vida y hechos de Estebanillo Gonzalez; esta opinião foi rejeitada em 1956 por Darcy Damasceno, que desvincula as Memórias do gênero picaresco argumentando que nelas

há "um pícaro mais adjetival que substantival", nega seu caráter de narrativa histórica ou realista, pois a leitura atenta "torna flagrante o predomínio do imaginoso e do improvisado sobre a retratação ou a reconstituição histórica", e adota a designação de romance de costumes, sem que isto signifique avalizá-lo pelo lado documental, já que "são reduzidas as indicações documentárias"¹.

"Dialética da Malandragem" tem como base as teses de Damasceno que - "infelizmente muito breves" - são retomadas e desenvolvidas. A única dúvida seria referente à questão do realismo, mas também ela se dissipa se no caso fala-se em realismo de escola; o autor do ensaio está de acordo em que, neste sentido, o livro de Manuel Antonio de Almeida não é realista.

O "romance malandro"

A caracterização das Memórias começa pelo problema de sua filiação ao gênero picaresco, filiação que ainda resta comprovar. Josué Montello, tomando-a como previamente provada, "supervalorizou algumas analogias fugazes" entre o romance e narrativas picarescas e "achou o que tencionava achar". Um "cotejo objetivo", no entanto, apontaria mais diferenças que afinidades entre o "típico herói ou anti-herói picaresco" e Leonardo, o "nosso memorando". Em comum ambos têm apenas a origem humilde e irregular, o fato de serem amáveis e risonhos, espontâneos nos atos e aderentes aos fatos, o viver "um pouco ao sabor da sorte, sem plano nem reflexão", submetendo-se "a uma espécie de causalidade externa, de motivação que vem das circunstâncias e torna o personagem um títere, esvaziado de lastro psicológico e caracterizado apenas pelos solavancos do enredo".

1 - Antonio Candido de Mello e Souza, op. cit., p. 317. Como o leitor observará, o capítulo todo é pouco mais que uma paráfrase comentada do ensaio. Por esta razão optou-se por não numerar as citações, que além disso acompanham quase sempre a ordem do texto parafraseado, tornando dispensáveis as indicações de páginas. Os grifos são sempre os do ensaísta.

O levantamento mais extenso das diferenças indica, no lado do pícaro, que este é sempre o protagonista, o "instituidor ou a ocasião para instituir o mundo fictício", o que se reflete e se realiza na narração em primeira pessoa. O personagem nasce ingênuo e é a "brutalidade da vida" que "aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa". Abandonado, sofre e enfrenta "o choque áspero com a realidade, que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das 'picardias'". Reduzido à condição de servo, "passando de ano a ano o pícaro vai se movendo, mudando de ambiente, variando a experiência e vendo a sociedade no conjunto". Esta experiência o conduz a "essa espécie de aprendizagem que amadurece e faz o protagonista recapitular a vida à luz de uma filosofia desencantada". Experiência e aprendizagem que se traduzem finalmente em insensibilidade e oportunismo. "Curtido pela vida, acuada e batido, ele não tem sentimentos, mas apenas reflexos de ataque e defesa. Traindo os amigos, enganando os patrões, não tem linha de conduta, não ama e, se vier a casar, casará por interesse, disposto às acomodações mais foscas, como o pobre Lazarillo". A "meta suprema" do "malandro espanhol" é agradar os "superiores" e ele termina sempre "ou numa resignada mediocridade, aceita como abrigo depois de tanta agitação, ou mais miserável que nunca, no universo do desengano e da desilusão, que marcam fortemente a literatura espanhola do Século de Ouro".

O filho de Leonardo Pataca, por seu turno, é "um personagem como os outros, apesar de preferencial" num romance "contado na terceira pessoa por um narrador que não se identifica". Já nasce "malandro feito, como se se tratasse de uma qualidade essencial, não um atributo adquirido por força das circunstâncias". Não é propriamente abandonado mas "largado no mundo", o que se define subsequentemente pelo fato de que "mal os pais o deixam o des

tino lhe dá um pai muito melhor na pessoa do Compadre" , que "toma conta dele para o resto da vida e o abriga da adversidade material". Apadrinhado pelo "bom barbeiro", o "nosso Leonardo" não compartilhará com o pícaro uma condição servil. A Madrinha pretende dar-lhe um ofício manual mas o Padrinho, que se ofende com a sugestão, "quer vê-lo padre ou formado em direito, e neste sentido procura encaminhá-lo, livrando-o de qualquer necessidade de ganhar a vida". Assim "nunca aparece seriamente o problema da subsistência, mesmo quando Leonardo passa de raspão e quase como jogo pelo serviço das cozinhas reais". Fantoche manipulado por um destino, ele "nada aprende com a experiência", "nada conclui". Não tendo de aprender a má lição da vida nem desiludir-se dela, é capaz de lealdade, de "comprometer-se seriamente para não lesar o malandro Teotoninho. Sabiá" (ainda que não seja "nenhum modelo de virtude"), e de "sentimentos mais sinceros" no terreno amoroso, "embora desprovido de paixão" - e "em parte o livro é a história do seu amor cheio de obstáculos pela sonsa Luisinha, com quem termina casado, depois de promovido, reformado e dono de cinco heranças que lhe vieram cair nas mãos sem que movesse uma palha".

Quanto à estrutura e ao estilo, os romances picarescos se definem por uma dominância do "senso de espaço físico e social", que corresponde ao trânsito do protagonista, na condição de "aventureiro desclassificado" e criação de muitos amos, por vários lugares geográficos (abrangendo às vezes mais de um país) e camadas sociais (vistas geralmente de baixo para cima, acompanhando a "eventual ascensão do pícaro"). A "sondagem dos grupos sociais e seus costumes", que caracteriza esse tipo de novela, é deformada pelo "ângulo satírico", mas faz dele "um dos modelos da ficção realista moderna". Marcada também pelo sarcasmo ácido e por um relativo pessimismo, essa "lenta panorâmica"

da sociedade termina num "moralismo corriqueiro", mas que não contém "nenhuma intenção realmente moral, apesar dos protestos constantes com que o narrador procura dar cunho exemplar às suas malandragens". Nem licencioso nem sentimental, o romance picaresco é porém frequentemente obsceno, usando à vontade o palavrão. Já no livro de Manuel Antonio, a sátira "nunca abrange o conjunto da sociedade", pois "o seu campo é restrito", e as "poucas reflexões morais" são "no geral levemente cínicas e em todo o caso otimistas". O romance jamais é obsceno, seu vocabulário é "limpo", "não tem qualquer baixaza de expressão" e em alguns episódios "certa tintura de sentimento amoroso" dá as mãos à "ironia oportuna".

Não pertencendo ao gênero picaresco, que romance são as Memórias de um Sargento de Milícias? São um "romance malandro", insinua o título da segunda parte. Esta condição deriva, em primeiro lugar, da especificidade do personagem preferencial, que não pode ser definido como pícaro. O romance é malandro porque seu personagem é malandro. Pícaro e malandro têm uma mesma raiz, pertencem a "um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores", mas um aspecto, de caráter teleológico, os distingue como espécies diferentes: o pícaro se define pelo pragmatismo, pelo fato de dirigir sua astúcia para fins práticos de interesse pessoal, sua "malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando frequentemente terceiros na sua solução"; já Leonardo caracteriza-se por um ludismo que consiste em "practicar a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogo-em-si".

A distinção não assenta sobre uma terminologia unívoca. Na comparação entre Leonardo e os personagens picarescos, estes são mais de uma vez classificados como o "malandro espanhol" e suas ações como

"malandragens". Terminologicamente, tem-se dois níveis: um, mais genérico, em que "malandragem" é sinônimo de esperteza em geral e "malandro" de qualquer "aventureiro astucioso"; outro, mais específico, em que "malandragem" designa a esperteza voltada para si mesma, a que encontra sua finalidade e satisfação na própria realização, e "malandro" o sujeito que a pratica. Uma formulação levando em conta esta ambiguidade notificaria que "malandragem" dá nome tanto ao gênero quanto à espécie: a malandragem é comum ao pícaro e ao malandro, mas no primeiro caso trata-se de uma malandragem pragmática e, no segundo, de uma malandragem lúdica.

Tanto na acepção mais genérica como na mais específica, a malandragem guarda em sua origem uma amplitude universal. O malandro em geral, o "aventureiro astucioso", encontra-se em "todos os folclores" e é também do folclore que o malandro específico, "nosso Leonardo", toma emprestada a sua origem, como Eva surge do empréstimo da costela de Adão. Esta "costela originariamente folclórica" lança-o na geografia fluida e no tempo a-histórico: dos contos da carochinha e das anedotas populares. Este universo de cunho arquetípico estaria representado na narrativa em termos do "era no tempo do rei", na designação dos personagens apenas pela profissão ou posição no grupo social, na sua função como fadas boas ou agourentas, no papel do Major Vidigal como "uma espécie de bicho-papão, devorador da gente alegre", na duplicação do protagonista em dois personagens, Leonardo Pataca e seu filho homônimo, que personificam as "duas faces do trickster: a tolice, que afinal se revela salvadora, e a esperteza, que muitas vezes redundando em desastre, ao menos provisório".

A proximidade com o "trickster imemorial", justificada pela gratuidade da astúcia de Leonardo, reitera a diferença em relação ao pícaro e a universalidade folclórica e popular do malandro-espécie, sugerindo uma das linhas de

produção cultural que Manuel Antonio teria seguido na com posição de seu romance. Uma vertente que forneceria a matriz do universal-popular seria a das histórias "da famí - lia didática de Bertoldo, que Giulio Cesare Della Croce e seguidores popularizaram a partir da Itália desde o sécu lo 16, inspirados em remotas fontes orientais", obras muito difundidas na época do romancista, que inverteria em seu folhetim as posições tradicionais dos Bertoldos (em que o esperto é o pai e o simplório o filho). Nesta linha gem, o malandro Leonardo aparentar-se-ia ainda às "encar nações zoomórficas" do mesmo tipo de personagem (em ma cacos, raposa, jabuti, etc.) e aos heróis populares como Pedro Malasartes (que chegou ao Brasil através de Espa-- nha e Portugal).

Por outro lado, o caráter popular não faz es quecer que as Memórias são um "livro culto" e se inscre vem num fluxo de produção cultural mais restrito, que ali menta uma das "tendências peculiares do Romantismo": tra ta-se da "produção cômica e satírica da Regência e primei ros anos do Segundo Reinado, no jornalismo, na poesia, no desenho, no teatro", dedicada à "análise política e moral por meio da sátira dos costumes e retratos de tipos carac terísticos, dissolvendo a individualidade na categoria, co mo tende a fazer Manuel Antonio". Esta linhagem indica que, para caracterizar o livro à luz das influências eru ditas recebidas, não é preciso buscá-las na "fisiologia" que "pu

lulou na imprensa francesa" entre 1830 e 1850 e que Balzac cultivou; basta procurá-las no "velho poema cômico" praticado entre outros e sobretudo por Nicolau Tolentino. Similarmente, pode-se ver nisso outra prova de afastamento em relação ao romance espanhol de modo geral, pois "embora seja possível" que Manuel Antonio tenha rece bido "sugestões marginais de algum outro romance espanhol ou feito à maneira dos espanhóis", maior teria sido o in

fluxo das formas locais, que eram "pão quotidiano dos jornais".

As duas linhagens cooperam na composição das Memórias no sentido da tipificação e generalização dos personagens e anedotas fornecidos ao romancista pelo sargento de polícia seu amigo. Este é o "primeiro nível de estilização". Fatos e indivíduos são reduzidos a "situações e tipos gerais"; pessoas que teriam existido de fato são desbastadas de suas singularidades e simplificadas até passarem a representar exemplares típicos, como aqueles dados no folclore e na "vida quotidiana".

O "romance representativo"

A segunda parte do problema da caracterização refere-se à classificação e à valorização das Memórias como romance documental. O ensaio nota que se trata de mais uma petição de princípio, pois resta provar também que a obra é uma reprodução fiel da sociedade carioca ao tempo de D. João VI e que o valor do livro reside nesta fidelidade fotográfica. Reconhece que há uma dimensão documental, mas acrescenta que ela é restrita. No que respeita ao espaço físico, cenas e cenário se restringem ao centro do Rio de Janeiro, quase não aparecendo os subúrbios (as exceções seriam os episódios do Caboclo do Mangue e da festa campestre da família de Vidinha). Quanto ao espaço social, o panorama se circunscribe às camadas médias — "um tipo de gente livre e modesta, que hoje chamaríamos pequena burguesia" —, ignorando as "camadas dirigentes", de um lado, as camadas básicas, de outro": aquelas podem ser "vislumbradas" através das figuras de um oficial superior e um fidalgo (que compõem com uma "senhora rica, dois padres, um chefe de polícia" os estratos sociais acima da pequena burguesia), mas estão de todo ausentes a nobreza.

e a burocracia fugidas de Portugal, o que faz do romance , por este aspecto, o retrato de um Rio provinciano, pré-joanino, como se "continuasse a ser a cidade de Dom Luís de Vasconcelos e Souza"; as últimas, constituídas pelos escravos que formavam a base da estrutura sócio-econômica e pelos homens livres sem propriedade e ocupação, ou aparecem como elemento decorativo (caso das baianas da procissão dos Ourives), ou merecem apenas menções passageiras (caso das crias de Dona Maria), excetuando-se unicamente, por receber tratamento de personagem, o "pardo livre Chico-Juca, representante da franja de desordeiros e marginais que formavam boa parte da sociedade brasileira".

Não sendo uma ampla reprodução do Rio joanino, as Memórias também não devem ao fator documental o seu valor literário. Melhor e "mais" romance elas serão quando menos documento forem - mais precisamente, na medida que a descrição dos usos e costumes integra-se organicamente às outras instâncias da narrativa, "os fatos narrados, envolvendo os personagens", as "observações judicativas do narrador e de certos personagens". Quando a integração não se realiza, como no capítulo "Dona Maria", o documento predomina na forma de uma procissão-uso, indeterminada, "com caráter de informe pitoresco", o que constitui, do ângulo das normas tradicionais de composição, um ponto fraco, algo "senão errado, imperfeito". Quando a integração existe, como no episódio da "Estralada", o documento "é parte constitutiva da ação", os usos e costumes se particularizam no contexto, compondo um "caso certo". De modo geral, a primeira parte "tem mais aspecto de crônica, enquanto a segunda é mais romance", embora os dois casos exemplares citados sejam ambos da primeira. Há uma "dualidade de etapas", como que "duas ordens narrativas coexistentes", uma delas dominada pela "poeira anedótica" e pela nebulosa dos personagens, a outra encorpando-se a partir do capítulo 28,

com a predominância da narração centrada em Leonardo filho e a dissolução dos usos e costumes na "dinâmica dos acontecimentos". Não fosse por este plano, que dá unidade à narrativa, as Memórias não passariam de uma "série de quadros descritivos dos costumes do tempo".

A "impressão de realidade" transmitida pelo romance virá menos da dimensão documental do que de uma "certa visão da sociedade" que se faz presente na narrativa como princípio de composição, organizando-a, e como intuição de uma dinâmica social real. É o que Manuel Antonio de Almeida tem em comum com os grandes realistas: a capacidade de intuir, além dos fragmentos descritos, certos princípios constitutivos da sociedade, - elemento oculto que age como totalizador dos aspectos parciais". É neste elemento que reside o segundo nível de estilização do romance, um "segundo estrato universalizador" que, em comparação com o primeiro - "onde fermentam arquétipos válidos para a imaginação de um amplo ciclo de cultura" - é mais restrito, projetando "representações da vida capazes de estimular a imaginação de um universo menor dentro deste ciclo: o brasileiro". A este estrato o ensaio dá o nome de "dialética da ordem e da desordem". Como princípio estrutural, esta dialética dá forma estética a "circunstâncias de caráter social profundamente significativas como modos de existência". Isto se concretiza da seguinte maneira: as relações dos personagens do romance constituem-se numa sociedade em que uma ordem comunica-se com uma desordem "que a cerca de todos os lados"; esta dinâmica social ficcional corresponde em profundidade, para além do nível documental, à dinâmica real da sociedade brasileira da primeira metade do século XIX.

A concepção de sociedade implicada na "dialética da ordem e da desordem" é a de uma esfera dividida em dois hemisférios, noção próxima das de "mundo", "universo". Tem-se inicialmente uma espécie de geografia social

e ética que, acompanhando o modelo da estratificação social, localiza a instância da ordem e do bem no hemisfério superior, chamado "positivo", habitado por personagens e relações relativamente estáveis, e a desordem e o mal no hemisfério inferior, dito "negativo", povoado por camadas de situação social mais precária. Como fronteira entre os dois hemisférios, estende-se uma "linha equatorial" que tem ao centro Leonardo filho, à direita sua mãe e à esquerda o pai - personagens cuja posição é intermediária e ambivalente, constituindo "três nódulos de relações, positivas e negativas". O critério de distinção entre a ordem e a desordem é o da norma - formal e consuetudinária. As relações sociais no hemisfério superior são pautadas pelo que é considerado normal segundo os padrões sancionados na linha do oficial. "Estamos no mundo das alianças, das carreiras, das heranças, da gente de posição definida: em nível modesto, o Padrinho barbeiro; em nível talvez intermédio, a Vizinha; em nível mais elevado, Dona Maria. Todos estão do lado positivo que a polícia respeita e cujas festas o Major Vidigal não vai rondar". Mais indeterminado, o hemisfério inferior tem sua composição subordinada à do primeiro; nele são enquadrados os personagens que mantêm relações de oposição "ou pelo menos integração duvidosa" com a vida oficial. Estariam nesta situação, de acordo com um dos gráficos do ensaio², personagens como "Teotoninho Sabiá", Tomás, Maria Regalada, o Capitão do Navio, o Cadete, o Caboclo, a Cigana, Chico-Juca, o Mestre de Cerimônias, Vidinha e seus parentes, o Toma-Largura e sua mulher.

A "dialética da ordem e da desordem" configura-se inicialmente na idéia de deslocamento de personagens pelo espaço físico e social, num movimento pendular ou de "gangorra" que os conduz alternadamente a um e outro he-

2. Idem, ibidem, p. 331.

misférios. Esta alternância constitui a "dinâmica do livro" e resume a história de seu personagem "preferencial", que "oscila entre a ordem estabelecida e as condutas transgressivas, para finalmente integrar-se na primeira, depois de provido da experiência das outras". Exemplifica-se também nas peripécias de Leonardo Pataca, que, "representante da ordem, desce a sucessivos círculos da desordem e volta em seguida a uma posição relativamente sancionada, tangido pelas intervenções pachorrentas e brutais do Major Vidigal". A esta oscilação de personagens entre um polo e outro, acrescenta-se o movimento dos próprios hemisférios, promovido pelo amoralismo do narrador, isto é, "certa ausência de juízo moral (...), mistura de cinismo e bonomia que mostra ao leitor uma relativa equivalência entre o universo da ordem e o da desordem; entre o que se poderia chamar convencionalmente o bem e o mal". Na "própria economia do livro" isto se manifesta através dos episódios dos amores de Leonardo filho com Luisinha e Vidinha; o narrador não aprova mais o casamento com a primeira nem desaprova o namoro com a segunda - ao contrário, nota-se que "as seqüências de Vidinha têm um encanto mais cálido" e "o narrador parece aproximar-se do casamento com a devida circunspeção, mas sem entusiasmo". O amoralismo do narrador se traduz ainda no relativismo das situações, segundo a lógica dos males que vêm para bem e vice-versa, das metamorfoses que extraem de cada um o seu contrário; "extremamente relativas", a ordem e a desordem "se comunicam por caminhos inumeráveis, que fazem do oficial de justiça um empreiteiro de arruaças, do professor de religião um agente de intrigas, do pecado do Cadete a mola das bondades do Tenente-Coronel, dos casamentos corretos negociatas escusas". Finalmente, a "dialética da ordem e da desordem" toma o sentido de fusão dos opostos, os extremos se tocam e passa-se da geografia ética e so-

cial à anatomia erótico-moral que mostra o quanto ordem e desordem "se articulam solidamente" e "o mundo hierarquizado na aparência se revela essencialmente subvertido". O símbolo das "confusões de hemisférios" e da "subversão final de valores" é fornecido pelo episódio em que o Major Vidigal recebe as "três em comissão": a "encarnação da ordem" rende-se à desordem, sua figura é a "imagem viva dos dois hemisférios", "farda da cintura para cima, roupa caseira da cintura para baixo, calçado vulgar nos pés, - encouraçando a razão nas bitolas da lei e desafogando o plexo solar nas indisciplinas amáveis".

Descrito o "jogo dialético da ordem e da desordem" no plano da sociedade que "formiga" na obra de ficção, resta analisá-lo na formação social historicamente determinada, desde que ambas funcionam segundo o mesmo princípio. O ensaio indica que também ao nível da sociedade "daquele tempo" havia uma "ordem dificilmente imposta e mantida, cercada de todos os lados por uma desordem vivaz, que antepunha vinte mancebias a cada casamento e mil uniões fortuitas a cada mancebia". Nesta sociedade "uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam ao Deus-dará, colhendo as sobras do parasitismo, dos expedientes, das munificências, da sorte ou do roubo miúdo". Através do ângulo restrito desta classe média urbana cujo movimento elas reconstróem literariamente, as Memórias dão acesso a uma visão geral e essencial da sociedade da qual aquela fazia parte. "Suprimindo o escravo, Manuel Antonio suprimiu quase totalmente o trabalho; suprimindo as classes dirigentes, suprimiu os controles do mando. Ficou o ar de jogo dessa organização bruxuleante fissurada pela anomia, que se traduz na dança dos personagens entre lícito e ilícito, sem que possamos afinal dizer o que é um e o que é outro, porque todos acabam circulando de um para outro com uma naturalidade que lembra o modo de formação das famí

lias, dos prestígios, das fortunas, das reputações, no Brasil urbano da primeira metade de século 19. Romance profundamente social, pois, não por ser documentário, mas por ser construído segundo o ritmo geral da sociedade, vista através de um dos seus setores. E sobretudo porque dissolve o que há de sociologicamente essencial nos meandros da construção literária".

Aqui termina praticamente o trabalho de caracterização do romance. Uma recapitulação mostrará que o romancista o estruturou em "duas direções narrativas, interrelacionadas de maneira dinâmica". Uma delas conduz pelo caminho "do que há de mais universal nas culturas, puxando para a lenda e o irreal, sem discernimento da situação histórica particular", ou para o "realismo incaracterístico e conformista da sabedoria e da irreverência popular". A outra, em sentido inverso, "puxa para a representação de uma sociedade concreta, historicamente delimitada", calcada no "realismo da observação social". Entre a primeira linha - a chamada "série arquetípica", que diz respeito à tipificação dos personagens segundo os parâmetros do folclore e da literatura cômica e satírica da Regência - e a segunda - a "série sociológica" que sumaria e formaliza a dinâmica social da época - há uma relação de mútua contaminação que produz uma compensação recíproca dos dois tipos de realismo, ou, já por outros termos, entre o irrealismo próprio dos contos folclóricos e o realismo da forma de romance. Assim "a universalidade quase folclórica e vapora muito do realismo; mas, para compensar, o realismo dá concreção e eficácia aos padrões incaracterísticos". O resultado da "tensão" entre os dois termos é uma obra que alterna o pitoresco com "modelos socialmente penetrantes", alternância que evita o "caráter acessório da anedota" e serve de freio ao "desmando banal da fantasia" e a "pretensiosa afetação" - tudo contribuindo para incluir as Me

mórias como caso raro na ficção brasileira do período romântico.

O ensaio tem uma unidade implícita que liga a primeira etapa de caracterização ("romance malandro") à segunda ("romance representativo"), a análise da série arquetípica à da "série sociológica". Esta ligação é feita através da constelação da malandragem. O que há de comum entre "o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira" e a "dialética da ordem e da desordem" é um continuum conceitual em que a idéia de malandragem passa do plano individual ao social. A malandragem é como se define a astúcia lúdica e inata do indivíduo Leonardo mas é também, por analogia e extensão, como se caracteriza a ação do malandro Leonardo em relação aos outros personagens e ao conjunto social. Estas relações obedecem à "dialética da ordem e da desordem", que em sua acepção completa não resume apenas o modo de agir de um indivíduo mas uma prática social generalizada: os personagens dançam entre um polo e outro e se não o fazem são os polos que, fundidos e confundidos, dançam através deles. "Dança", "balaço", "jogo", "gangorra": palavras que também unem, pela pauta do ludismo, a malandragem à "dialética da ordem e da desordem". Ambas definem-se mutuamente, como explicita e sintetiza o título do ensaio: "Dialética da Malandragem". Numa palavra, a prática social embutida na "dialética da ordem e da desordem" é malandragem e esta tem naquela sua explicação, seu modo de funcionamento. A malandragem caracteriza o romance em todos os seus níveis: é malandro seu personagem principal, pelo caráter e modo de agir; são malandros os personagens em geral, em seu sistema de relações; é malandro o narrador, pelo amoralismo e pela flutuação de seus pontos de vista. O romance é malandro tanto na "série arquetípica" quanto na "série sociológica" e, finalmente, se o romance é representativo,

é porque é malandro: a malandragem que ele mostra é representação ou reconstrução, no plano ficcional, da malandragem que, no mesmo "ritmo social" da "dialética da ordem e da desordem", dançava no Brasil urbano do início do século XIX.

O "mundo sem culpa"

A última parte do ensaio, "O Mundo Sem Culpa", situa as Memórias no quadro da literatura da época e em confronto com as ideologias e sociedades em geral. Num sentido, prolonga a caracterização da obra, vista agora em comparação com romances do período, e em outro avança na caracterização da sociedade brasileira, tomada através de sua imagem na narrativa de Manuel Antonio e comparada com a norte-americana, esta referida à visão que dela apresenta A Letra Escarlata. O critério básico destas comparações é o da vida moral e a tese central é a de que as Memórias mostram um universo ético e social despido de culpabilidade e repressão interior, que é o brasileiro, ao contrário do norte-americano, marcado pelo sentimento interior de pecado e pelo castigo exterior, como mostra o romance de Nathaniel Hawthorne.

A ausência de repressão moral é o que assinala o lugar de exceção ocupado pela obra de Manuel Antonio entre os romances brasileiros do século XIX. Ela se relaciona com a "curiosidade superficial" ante o "sentimento do homem" que se manifesta nas relações dos personagens entre si e do narrador com os personagens, e que, por sua vez, corresponde à visão amena e tolerante que compensa atitudes reprováveis com atos louváveis e nivela todos os personagens num denominador comum de ordem moral, como acontece nos casos da intriga da Comadre contra José Manuel (que até se justifica por servir a uma causa simpática e por ser José Manuel "um patife", mas que é devidamente compensada pela intervenção do Mestre da Reza) e do "arranjei-me" do Compadre (um

mau passo que é contrabalançado por sua bondade de caráter e pela dedicação ao afilhado). Este "balanceio entre o bem e o mal", em que um e outro terminam anulados mutuamente, constitui o "princípio moral" do romance. Em virtude dele, as Memórias escapam à regra ideológica das sociedades cujo esforço é o de "pressupor a existência objetiva e o valor real de pares antitéticos, entre os quais é preciso escolher, e que significam lícito ou ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política e assim por diante". Tal situação classifica o romance nos filões da literatura satírica, do "realismo desmistificador" e da análise psicológica, que têm como uma de suas grandes funções "o fato de mostrarem, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco".

Em contraste, a ficção romântica brasileira contemporânea de Manuel Antonio nutre "gosto acentuado pelos símbolos repressivos", refletindo a busca de "mecanismos ideais de contensão" desenvolvida por uma "sociedade jovem, que procura disciplinar a irregularidade da sua seiva para se equiparar às velhas sociedades que lhe servem de modelo". O exemplo escolhido é a obra de José de Alencar. N' O Guarani, Peri "se coíbe até negar as aspirações que poderiam realizá-lo como ser autônomo, numa renúncia que lhe permite construir em compensação um ser alienado, automático, identificado aos padrões ideais da colonização", enquanto "a força do impulso vital, a naturalidade dos sentimentos, só ocorrem como características dos vilões ou, sublimados, no quadro exuberante da natureza". Em Lucíola e Senhora, a "repressão mutiladora da personalidade" toma a forma da "mulher oprimida da sociedade patriarcal" que "confere ao enredo uma penumbra de forças recalçadas".

A diferença entre Manuel Antonio e José de Alen -

car está em que a obra do segundo "exprime uma visão de classe dominante" e a do primeiro não, algo que se manifesta no estilo. Ainda quando pratica a literatura de intenção crítica e cunho social, como em Senhora, Alencar "acaba fechando a porta ao senso da realidade, porque tende à linguagem convencional de um grupo restrito, comprometido com uma certa visão do mundo; e ao fazê-lo, sofre o peso da sua data, fica preso demais às contingências do momento e da camada social, impedindo que os fatos descritos adquiram generalidade suficiente para se tornarem convincentes". Nas Memórias, o estilo denota o seu desvinculamento em relação à ideologia das classes dominantes e às "racionalizações ideológicas reinantes na literatura brasileira de então" (isto é, "indianismo, nacionalismo, grandeza do sofrimento, redenção pela dor, pompa do estilo, etc."); seu compromisso é com a "sabedoria irreverente" do fabulário popular - sabedoria que, apesar de pré-crítica, é mais desmistificadora que a "intenção quase militante de um Alencar" pelo fato de "reduzir tudo à amplitude da 'natureza humana'"; fabulário que "tende a matar lugar e tempo, pondo os objetos que toca além da fronteira dos grupos".

Destoante do "superego habitual de nossa novelística", a obra de Manuel Antonio aproxima-se das "formas espontâneas de vida social, articulando-se com elas de modo mais fundo". Para ajudar a compreender este fato, o ensaio oferece uma comparação entre a realidade social e histórica brasileira e a formação histórica dos Estados Unidos. O confronto indica que o país norte-americano constituiu uma "sociedade moral" rígida, baseada desde cedo na "presença constritora da lei, religiosa e civil, que plasmou os grupos e os indivíduos, delimitando os comportamentos graças à força punitiva do castigo exterior e do sentimento interior de pecado". Trata-se de uma sociedade de eleitos, formada segundo o modelo bíblico, em que o "endurecimento do grupo e do

indivíduo confere a ambos grande força de identidade e resistência; mas desumaniza as relações com os outros, sobretudo os indivíduos de outros grupos, que não pertencem à mesma lei e, portanto, podem ser manipulados ao bel-prazer". O contraste em que se formula tal estado de coisas é o de "ordem e liberdade, - isto é, policiamentos internos e externos, direito de arbítrio e de ação violenta sobre o estranho". Contrariamente, o Brasil erigiu-se em sociedade aberta e pluralista, onde "nunca os grupos ou os indivíduos encontraram efetivamente tais formas; nunca tiveram a obsessão da ordem senão como princípio abstrato, nem da liberdade senão como capricho" - o que parece ser tanto causa como consequência do fato de que "as formas espontâneas de socialidade atuaram com maior desafogo e por isso abrandaram os choques entre a norma e a conduta, tornando menos dramáticos os conflitos de consciência". A alienação ou a marginalização que produz o réprobo não faz parte deste mecanismo social. Incorporando de fato à sua "natureza mais íntima" o pluralismo racial e religioso, "a despeito de certas ficções ideológicas postularem inicialmente o contrário", não querendo constituir um "grupo homogêneo" nem precisando "defendê-lo asperamente", a sociedade brasileira "se abriu com maior largueza à penetração dos grupos dominados ou estranhos". Desse modo, "ganhou em flexibilidade o que perdeu em inteireza e coerência".

Corolários desta flexibilidade, no plano mais amplo da cultura do país, são a "tolerância corrosiva, muito brasileira", e a "fluidez, que é uma das dimensões fecundas do nosso universo cultural". Na literatura, a tolerância se exprime através da "piada devastadora" que "tem certa nostalgia indeterminada de valores mais lídimos" e defende a fluidez contra a ameaça do hirto e do cristalizado. As histórias de Pedro Malasartes, a obra de Gregório de Matos, Macunaíma e Serafim Ponte Grande são manifestações (no caso

dos livros de Mário e Oswald de Andrade, "expressões máxi - mas") desta comicidade que "foge às esferas da norma burguesa", contém a "irreverência e a amoralidade de certas expressões populares" e "amaina as quinas e dá lugar a toda sorte de acomodações (ou negações), que por vezes nos fazem parecer inferiores ante uma visão estupidamente nutrida de valores puritanos, como a das sociedades capitalistas; mas que facilitarão a nossa inserção num mundo eventualmente aberto". A esta linha literária e cultural de várias modalidades pertencem as Memórias, embora com "muito menos virulência e estilização" se comparada com as obras dos autores modernistas.

Concluindo, o "mundo sem culpa" das Memórias - o universo moralmente neutro que deixa entrever "o contorno de uma terra sem males definitivos ou irremediáveis" onde "não se trabalha, não se passa necessidade, tudo se remedeia" - seria a imagem ficcional e significativa da "sociedade parasitária e indolente, que era a dos homens livres do Brasil de então", em que "haveria muito disto", embora o livro omita, "junto com outras formas de violência", a "brutalidade do trabalho escravo" que permitia a existência de tal mundo. É preciso lembrar, no entanto, que a representação da sociedade no romance não é inteiramente realista, ou que seu realismo é "contrabalançado por elementos brandantes fabulosos: nascimento aventuroso, numes tutelares, dragões, escamoteação da ordem econômica, inviabilidade da cronologia, ilogicidade das relações". Recorde-se portanto que as Memórias não são "um panorama documentário do Brasil joanino" mas "antes a sua anatomia espectral, muito mais totalizadora" e, isso posto, "não pensemos nada e deixemo-nos embalar por essa fábula realista composta em tempo de alle-gro vivace".

Coreografia da malandragem

O leitmotiv d'"O Mundo Sem Culpa" desdobra o tema recorrente de todo o ensaio, a "dialética da ordem e da desordem". A variante que predomina é a daquela fisiologia moral—disciplina social da cintura para cima, liberdade sexual—daí para baixo — personificada pelo Major Vidigal, o guardião das convenções éticas que acaba ele também por deslizar para as "esferas da transgressão" e por "baralhar definitivamente a relação dos planos", entortando o fiel da balança e pondo a nu o tipo de comportamento dos personagens do romance, habitantes de uma "terra-de-ninguém moral" em que a única repressão é exterior, só existe como "questão de polícia". Este "princípio moral" das Memórias é correlato de um princípio social: o "balanceio entre o bem e o mal" traduz no plano ético o balanceio entre a ordem e a desordem e, como este, representa na ficção um traço da realidade social brasileira (vista agora não em situação historicamente determinada, mas em toda a sua formação histórica) — as "formas espontâneas da sociabilidade". Essa representação seria isomórfica, pois tanto na ficção como na realidade tais formas dizem respeito a uma vida social pouco ou nada influenciada pelas construções racionais e fictícias da ideologia. Correia por esta raia uma das diferenças importantes entre Estados Unidos e Brasil. Naquele país, que cumpriu não só o princípio geral que consiste em pressupor e praticar a "existência objetiva e o valor real de pares antitéticos" mas também a regra particular dos grupos mais rígidos em que é "mais definido cada termo e mais apertada a opção", a noção ideológica de povo eleito influiu fortemente na constituição de uma sociedade que "sob alegação de enganadora fraternidade, visava a criar e manter um grupo idealmente mono-racial e mono-religioso". Já o Brasil subtraiu-se à ação das "ficções ideológicas" que postulavam a criação de uma sociedade semelhante e pôde incorporar à sua "natureza mais íntima" o plu

ralismo racial e religioso. Uma vida social menos ideologizada, por outro lado, é a que está mais próxima da "natureza humana" ou do "modo de ser dos homens", e neste sentido espontaneidade quer dizer naturalidade. O romance também exprime isso na medida em que se distancia da "visão de classe dominante" e das ideologias estéticas, políticas e psicológicas do Romantismo brasileiro e abraça a "sabedoria irreverente" do fabulário popular, que além de escapar às racionalizações ideológicas, mistura suas pretensões no "balão da irreverência popularesca". A adequação entre o romance e a sociedade brasileira funda-se então num plano de convergência mais amplo, o que significa que ele passa a ser realista por um novo motivo: à intuição penetrante de um modo de vida social, que constitui a "série sociológica", acrescenta-se o "discernimento coerente do modo de ser dos homens", que é um dos veios da "série arquetípica".

As duas séries, que nas partes anteriores haviam sido identificadas e separadas, são agora misturadas e combinadas. A ênfase recai sobre a "série arquetípica", valorizada e transfigurada por um novo tratamento. Seus elementos incaracterísticos, associados até então a um realismo ou irrealismo indeterminado e conformista (revivido no final do ensaio como o componente "brandamente fabuloso" das Memórias), têm ressaltada uma função crítica, que se compõe com o "realismo desmistificador" da sátira e da análise psicológica. Na medida mesma que ultrapassam as fronteiras dos grupos e alcançam a universalidade que "tende a matar lugar e tempo", esses elementos desnudam as sociedades de suas "ficções ideológicas" e as submetem à crítica irreverente. Constituem o realismo mais natural, aquele que, afastando ou dissolvendo os véus ideológicos das formações sociais, surpreendem e mostram os homens tais como são, sem os constrangimentos da moral e da ideologia. Este realismo, que pressupõe e implica a "aceitação risonha do 'homem como ele é'", universaliza -

za, sobre a base ampla da "natureza humana", a "dialética da ordem e da desordem". A prática social em que os homens oscilam entre bem e mal, de uma forma que acaba por confundir ou dissolver estes "pares antitéticos", é também a mais humana, a mais condizente com o seu modo natural de ser. Num país como os Estados Unidos, sintomaticamente, a submissão às ideologias morais e religiosas enrijece e desumaniza as relações sociais, e nisso estaria a outra diferença importante entre norte-americanos e brasileiros, em cujo país a ausência ou o menor efeito dessas ideologias teria criado as melhores condições para a humanização dos grupos e indivíduos.

"Dialética da ordem e da desordem" é a expressão normativa e o outro nome da malandragem. Esta se sustenta tanto sobre a "série sociológica" como sobre a "arquetípica", da qual o ensaio partiu para caracterizá-la; e ambas têm na malandragem uma espécie de constituinte catalisador, que as articula. Do ponto de vista folclórico, as partes anteriores caracterizaram a malandragem como um tipo de caráter e comportamento individuais segundo o modelo esperto-bobo, cuja universalidade advém do fato de serem comuns a várias culturas e cuja realidade pertence ao plano da lenda, dos contos de fadas. "O Mundo Sem Culpa" abre a porta para a malandragem que, sobre ser figuração arquetípica, é uma característica e uma possibilidade reais dos seres humanos. A travessando a fronteira das ficções folclóricas, a malandragem ganha aspecto de traço antropológico e cultural, é universalizada como componente da "natureza humana" (fazendo parte do modo natural de ser dos homens) e do "universo cultural" brasileiro (onde constitui uma "dimensão fecunda").

A este processo de universalização da malandragem se articula o da generalização progressiva da representatividade das Memórias. Até "O Mundo Sem Culpa", esta possui u

ma amplitude ambivalente, do ponto de vista social, mas historicamente delimitada: o romance exprime o movimento representativo do modo de ser tanto de um setor (o das camadas médias) da sociedade carioca "no tempo do rei" quanto desta sociedade como um todo. Em sua última parte, o ensaio torna as Memórias representativas de uma sociedade brasileira em que "nunca" os indivíduos e grupos tenderam para a dureza puritana. Embutida nesta encontra-se a trajetória homóloga da "dialética da ordem e da desordem", que passa da condição de regra do movimento e da estrutura de relações de uma formação social numa situação determinada, para a de síntese do que haveria de mais significativo na prática geral dos grupos e indivíduos de uma sociedade em toda a sua evolução histórica; de designação e explicação de uma malandragem verificada no Brasil do início do século XIX, torna-se modelo de uma malandragem que, sobre ser social e histórica, é natural e intemporal, e posse brasileira na proporção mesma em que propriedade da humanidade.

O efeito desta generalização, que constitui a alma d'"O Mundo Sem Culpa", é engrossado pela linha cultural e literária da "tolerância corrosiva" e da "comicidade popularesca", a partir da qual se valorizam as acomodações ou negações que, embora possam fazer os brasileiros parecerem inferiores aos olhos das sociedades puritanas e capitalistas, "facilitarão a nossa inserção num mundo eventualmente aberto" - frase de difícil decodificação cujo sentido mais literal parece ser o seguinte: quando o conjunto dos países (o mundo geográfico) um dia vier a organizar-se à semelhança do "universo sem culpabilidade", com menor ou nenhuma pressão das ideologias e maior espaço e folga para a convivência espontânea dos indivíduos e grupos, a vantagem certamente será das sociedades como a brasileira, em que estes pressupostos já existem e que não se alinham com as sociedades capitalistas e seus valores puritanos.

A metáfora da dança

Caracterizando as Memórias de um Sargento de Milícias - seu objetivo explícito - através da malandragem, o ensaio caracteriza a malandragem através das Memórias - seu resultado indireto. O romance tem uma malandragem, que é sua forma e aquilo que ele representa; esta malandragem tem uma dialética, que a define em sua forma e essência, em sua existência ficcional e real. Numa palavra, as Memórias se caracterizam pela "dialética da malandragem"; a malandragem se define pela dialética - "da ordem e da desordem" - das Memórias. As duas caracterizações passam por uma terceira, que as articula e sustenta: a da sociedade brasileira; esta é igualmente descrita em função da malandragem e sua dialética, que forma o movimento profundo de uma prática social generalizada, relativamente livre de repressões morais e racionalizações ideológicas, e constitui um jeito brasileiro de ser no qual se realiza o modo natural de ser dos homens.

A crítica liga o romance de Manuel Antonio de Almeida à representação do que seria característico da vida brasileira desde, pelo menos, o estudo publicado em 1894 por José Veríssimo, que diz encontrar no livro a obra que melhor corresponde ao seu projeto de buscar na novelística a "palpitação da vida brasileira" e um "tipo nacional" que sintetize o "produto histórico, etnológico e social que se chama o Brasileiro" à maneira da "fotografia composta" em que a fusão ou superposição de várias imagens produz uma única, representativa de todas. Embora o romance não seja uma obra-prima, em razão do "descolorido da frase", da "simplicidade de análise", do "estilo incorreto, descosido e solto" (que destoa do "bem escrever" do Romantismo) e da narração trivial (que gasta dois terços do livro para con-

tar as traquinagens do "vulgar menino travesso e vadio, o vulgar rapazinho maligno, o vulgar vagabundo"), é capaz de criar e descrever tipos "tão nacionais e tão vivos" que fazem dele um "dos mais característicos da nossa literatura, um dos mais nacionais que tenhamos". A capacidade de compor o quadro do que é propriamente nacional - à qual o crítico dá o nome de "nacionalismo" - está apoiada na capacidade de pintar com "fidelidade palpável" a cópia dos tipos e costumes da vida social brasileira à época de D. João VI, ainda presentes no tempo do romancista, e "se toda a vida burguesa e popular não ressalta desse quadro de gênero, alguns de seus aspectos ao menos vivem com todo o relevo da verdade". A reprodução da realidade em pinceladas documentais relaciona-se com o "real talento de observação do escritor" e à sua escrita "natural" e "espontânea", que não obedece a "programa traçado, nem estética preconcebida". O realismo e o naturalismo que o crítico identifica no livro serão precursores do Realismo e do Naturalismo de escola, mas sem que isto signifique um compromisso antecipado com os padrões teóricos destas correntes estéticas. "Desprezadas as definições e as pretensões das escolas", o romance é realista "porque nos conta fatos reais e nos fala de coisas, 'res', verdadeiras, com verdade"; é naturalista "porque na representação dessas coisas cinge-se estreitamente ao natural, sem exagerar ou deturpar, por processos de estilo ou singularidade de concepção, a chata realidade das coisas". Fixadas sobre estas bases, as Memórias destacam-se por "sua feição tão profundamente brasileira, o seu nacionalismo não artificialmente procurado, nem intencionalmente estudado, mas natural, fácil, ingênuo. Tipos e cenas são bem nossos"¹.

1 - José Veríssimo, "Um Velho Romance Brasileiro", apud Manoel Antonio de Almeida, Memórias de um Sargento de Milícias, edição crítica de Cecília de Lara, Rio de Janeiro, LTC, 1978, pp. 291-302.

"Dialética da Malandragem" retoma num ponto superior da espiral da crítica o enfoque de Veríssimo, dando-lhe contornos mais complexos. O realismo do romance tem o seu centro deslocado da esfera do documento e é relativizado pela menção das influências folclóricas que levam a composição para o inespecífico e o intemporal, mas de outro lado adquire um fundamento mais sólido na figura de uma "dialética da ordem e da desordem", princípio de mediação entre a realidade e a ficção que resultaria de uma penetrante intuição do que a sociedade brasileira tem de mais característico e profundo e que se apoiaria no senso de realidade e na capacidade de observação do escritor. Por sua vez, a idéia de que o realismo infuso das Memórias não se prende a compromissos programáticos com doutrinas estéticas da época mas corresponde à visão mais natural e espontânea do real, é reafirmada e ampliada. Nesta direção, o ensaio contempla o romance com o aprofundamento de sua legitimidade realista: esta representação literária é não apenas verdadeira, mas representativa da dinâmica profunda de uma sociedade, que nela aparece de um modo mais transparente, livre da cortina de fumaça das ideologias.

Processo semelhante ocorre na caracterização da vida social brasileira. A malandragem possui uma matriz universal e configura um modo natural de ser dos homens, mas é também uma forma de relacionamento humano que funciona como mecanismo de estruturação social e formação histórica; neste sentido, participa da especificidade da sociedade brasileira, trabalhando como traço de distinção entre ela e a norte-americana, por exemplo. Além disso, mostra que a sociedade joanina e o Brasil em geral funcionam de uma forma e não de outra. A relação entre a malandragem e o modo de vida brasileiro é reforçada pela alu-

são a Macunaíma, obra em que o malandro "seria elevado à categoria de símbolo" - frase com duplo sentido que pode tanto sugerir que Macunaíma é personificação da "malandragem nacional"² quanto significar que em Macunaíma o malandro se torna símbolo de algo que o ensaio não explicita. Na linha que acaba fazendo do malandro um símbolo, Leonardo seria uma forma primitiva e antecipadora, presa em maior grau às raízes arquetípicas da malandragem - relação que se repete na tendência cultural e literária da "tolerância corrosiva", em que as Memórias figurariam como primeiro passo de uma expressão que alcançaria sua culminância apenas com a "rapsódia" marioandradina e Serafim Ponte Grande. Em ambos os casos fica sugerida na malandragem - representada nos personagens de Manuel Antonio e Mário de Andrade - a definição de um modo de ser nacional, sugestão que parece puxar outra linha da fortuna crítica das Memórias, paralela àquela que considera Leonardo um "tipo nacional". De acordo com um artigo datado de 1962, se Leonardo pode ser saudado como "o ancestral de Macunaíma", é porque o romancista fez dele também um "herói sem nenhum caráter" que "apresenta os traços fundamentais do estereótipo do brasileiro". Neste sentido, Manuel Antonio seria "o primeiro a fixar em literatura o caráter nacional brasileiro, tal como terá longa vida em nossas letras.

Na ficção e na ensaística, particularmente do século XX, será constante a atribuição dessas características ao brasileiro: vagabundagem, preguiça, sensualidade, indisci

2 - Cf. Antonio Candido de Mello e Souza e José Aderaldo Castello, Presença da Literatura Brasileira, vol. III (Modernismo), São Paulo, Difel, 1967, p. 93.

plina, vivacidade de espírito - nossa modalidade de 'inteligência' - e sobretudo simpatia"³.

A caracterização da sociedade brasileira através da malandragem assenta igualmente na "dialética da ordem e da desordem", mais precisamente na generalização que a faz passar da condição de modo de ser de uma classe social para a de modo de ser nacional, consumando o que é "a operação de base da ideologia"⁴. Esta generalização liga-se à caracterização do romance, que é seu ponto de partida e apoio. Desde o início a "dialética da ordem e da desordem" não designa apenas e estritamente as formas de convivência das camadas médias do Rio joanino, mas também o "ritmo geral da sociedade, vista através de um de seus setores", o que faz deduzir que a classe social não é o campo restrito em que começa e acaba a dança entre ordem e desordem porém o ângulo a partir e através do qual se pode ver uma sociedade cujo ritmo é determinado pela mesma coreografia. Na fase seguinte, "O Mundo Sem Culpa", a generalização prosseguirá a passos largos; da sociedade carioca ao tempo de D. João VI, viaja-se à sociedade brasileira de todos os tempos, sem especificação de etapas históricas. Esta ideologização exprime-se por um discurso que afirma a pouca ou nenhuma influência, nos grupos e indivíduos que formaram e formam o Brasil, de ideologias morais e políticas - que, por isso, não passariam de "ficções". A isto combina-se o pressuposto segundo o qual não tem estatuto ideológico o ponto de vista da "sabedoria irreverente" do fabulário popular, o que abre espaço para a ideologia em estado puro-

3 - Walnice Nogueira Galvão, "No Tempo do Rei", in Saco de Gatos, São Paulo, Duas Cidades, 1976, p. 32.

4 - Roberto Schwarz, op. cit., p. 147.

aquela que, negando sua própria condição, apresenta-se como expressão transparente na realidade.

O maestro e seu condão

Na montagem da "dialética da ordem e da desordem", predomina inicialmente a ótica da ordem. O ponto de referência básico é o Major Vidigal: pertencem ao hemisfério superior-positivo as pessoas e situações que o policial não vai rondar, enquanto que no hemisfério inferior-negativo estão aquelas que ele vigia e reprime. Posteriormente, a referência se desfaz, confundindo a norma e a transgressão, o que abre caminho para que, no final, se sobreponha a ótica da desordem - através da qual se percebe que os valores são relativos e se misturam, e que nesta convivência suas posições respectivas perdem sentido. A ótica da ordem mimetiza o modo de ver oficial, que o ensaio de início acata e aplica. A ótica da desordem corresponde a uma visão desideologizada do real, considerada popular, que valoriza e prestigia comportamentos e relações definidos como naturais e espontâneos. Na passagem de uma para outra, a ideologia da ordem é objeto de uma crítica desarticuladora e revertida para um "lusco-fusco" em que todas as ideologias são pardas; em contrapartida, a idéia de desordem só é resgatada na medida em que é amenizada.

"Desordem", inicialmente, pode significar "condutas transgressivas", aquelas que, na ficção e na realidade, estão em oposição ou "integração duvidosa" com os comportamentos mais convencionais e respeitáveis. Posteriormente, na trajetória do estudo, as fronteiras se dissolvem e condutas ordeiras e desordeiras se tornam equivalentes, revelando que a sociedade representada no romance funciona segundo uma generalizada anomia. O caminho que vai da oposição entre ordem e desordem até esta anomia

passa pela perda de significado da lei e da ordem, que no começo existiam e davam o parâmetro e o sentido daquela o posição e cuja aplicação, no trecho das Memórias, está na dependência direta do arbítrio que faz do Major Vidi- gal "o rei absoluto, o árbitro supremo de tudo o que di- zia respeito" à segurança da cidade, "o juiz que julgava e distribuía a pena, e ao mesmo tempo o guarda que dava caça aos criminosos", como o descreve o narrador, acrescentan- do que "nas causas da sua imensa alçada não havia testemu- nhas, nem provas, nem razões, nem processo; ele resumia tudo em si; a sua justiça era infalível; não havia apela- ção das sentenças que dava, fazia o que queria, e ninguém lhe tomava contas"⁵. Traçar a linha que distingue o proi- bido do permitido é prerrogativa daquele que exerce a re- pressão; sendo arbitrário, este torna necessariamente re- versíveis os "pares antitéticos". Assim, certas festas são insuspeitas e respeitáveis a priori, enquanto outras são suspeitas igualmente a priori; o oficial de justiça vai preso por consultar o Caboclo do Mangue, mas o próprio vidente não vai; Leonardo é preso e incorporado ao regimento de granadeiros por estar vadiando, não é preso ao imitar o defunto do Major no ritual burlesco do "papai lêlê, secu- lorum", é preso por acobertar a fuga de Teotônio, para em seguida ser solto e promovido, etc.

Na perspectiva da "aceitação risonha do 'homem como ele é'" e da "visão folgada dos costumes", estas osci- lações creditam-se ao fato de que todos os indivíduos e seus atos têm mais de um lado, fazendo ver por exemplo que o Major Vidigal é um desmancha-prazeres mas em compensa- ção também é capaz de tolerância e bondade. A anomia se-

5 - Manoel Antonio de Almeida, op. cit., p. 21.

ria portanto uma ausência positiva da lei, contribuindo para criar os contornos daquela terra sem culpabilidade e males definitivos; quem a produz, no entanto, é um policial-juiz que oscila entre a aplicação e a violação de suas disposições e, a rigor, não define nada que se pareça com normas e leis em sentido próprio. Varinha mágica do poder, o arbítrio tem o condão tanto de emprestar como de retirar o caráter de transgressão aos comportamentos que vigia, transformando indiferentemente desordem em ordem e vice-versa. Estas metamorfoses são amplamente facilitadas pelo fato de as condutas classificadas pelo Major como transgressões passíveis de repressão e incluídas pelo ensaio no hemisfério da desordem serem aquelas que, em maioria, envolvem as travessuras infantis e o divertimento dos adultos do Rio joanino, manifestando o ludismo irreverente de que o próprio policial acaba involuntariamente participando e que a sociedade incorpora sem trauma à sua vida cotidiana na qualidade de violações compensatórias desse mesmo cotidiano. O grau máximo de perturbação da ordem verifica-se no episódio em que Chico-Juca promove "desordens" na festa da Cigana. A desordem que as Memórias apresentam é a mais branda e festiva, aquela que não fere os comportamentos mais sancionados do hemisfério oficial e a eles pode eventualmente associar-se ou, tocada pela mágica legitimadora do arbítrio, incorporar-se. Traduz uma instância da ordem social mas não sua desestruturação ou aquilo a que os Estados dão o nome de "ameaça à ordem estabelecida".

Como indica o próprio ensaio, o conteúdo da "dialética da ordem e da desordem" não são contradições sociais e conflitos psicológicos e morais, porém as "formas espontâneas de sociabilidade", às quais ela empresta um andamento de caráter lúdico ("jogo", "balanceio", "gangor

ra", "dança"), numa conclusão análoga à da análise que o ensaísta dedica ao mesmo romance em obra anterior, na qual não fala em dialética e se lê, com maior limpidez, que o objetivo de Manuel Antonio é "contar de que maneira se vi via no Rio popularesco de D. João VI: as famílias mal organizadas, os vadios, as procissões, as festas, as danças, a polícia; o mecanismo dos empenhos, influências, compadrios, punições, que determinavam uma certa forma de convivência e se manifestavam por certos tipos de comportamento", num movimento social configurado igualmente como dança, "sarabanda"⁶.

As dissonâncias ausentes

Na base do processo que produz uma dialética que funciona tanto pela unidade quanto pela identidade de contrários (ordem e desordem designando realidades mutuamente reversíveis), reencontra-se o documentário de costumes. A composição do princípio realista, a "dialética da ordem e da desordem", depende do quadro de costumes; embora dê origem a outro estrato do romance, irredutível à sua camada documental, seus limites serão dados pelos contornos daquele quadro. Na configuração dos hemisférios da ordem e da desordem entram como referências, de um lado, os costumes mais convencionais e oficiais da época, e de outro aqueles considerados menos respeitáveis mas também mais soltos. O que este retrato exclui não participará igualmente do desenho da dinâmica social do Rio joanino, como é

6 - Antonio Candido de Mello e Souza, "Manuel Antônio de Almeida: O Romance em Moto Contínuo", in Formação da Literatura Brasileira, vol. 2, Belo Horizonte, Edusp/Itatiaia, 1975, p. 218.

o caso dos comportamentos usuais dos "desocupados permanentes" que vagam "de léu em léu à cata do que se manter e que, apresentando-se a ocasião, enveredam francamente pelo crime", o que daria motivo para as "preocupações constantes das autoridades"⁷ como para as observações queixosas do visitante prussiano⁸. Integrando-se à ordem de modo menos lúdico, a desordem deste setor "parasitário e indolente" que vivia dos "expedientes, das munificências, da sorte ou do roubo miúdo", como o próprio ensaio o define, ajudava a compor as formas mais conflitantes da vida social brasileira, às quais não estava imune a pequena burguesia. A rigor este aspecto não aparece no documentário, o que o torna restrito também no que diz respeito às camadas médias da sociedade carioca "no tempo do rei" e permite a construção de uma dialética onde a contradição é dada como aparente e cujo núcleo efetivo seria uma generosa conciliação entre os termos.

O ensaio reconhece os limites das Memórias como "romance documentário", para, no entanto, ampliar sua envergadura como "romance representativo". No primeiro caso, assinala que a narrativa não inclui, como peças significativas de sua estrutura, as camadas dirigentes e básicas; no segundo, define a obra, graças à "dialética da malandragem", como visão em profundidade ou panorama

7 - Caio Prado Jr., Formação do Brasil Contemporâneo, São Paulo, Brasiliense, 1965, p. 281.

8 - Cf. T. Von Leithold e L. Von Rango, O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819, São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1966, pp. 91 - 93.

totalizador da sociedade da época. Princípio responsável pela representatividade do romance, a "dialética da ordem e da desordem" pode ser, por isso, generalizada como modo de ser nacional, expressão das "formas espontâneas de sociabilidade" que estariam na raiz e na essência da organização dos grupos que formaram o país, mas esta generalização é feita a partir de uma representação que deixou de lado realidades como a do trabalho escravo - omissão que pesa negativamente quando se trata de projetar na trajetória histórica do país a "anatomia espectral" de um de seus momentos. Neste passo, o princípio perde sua concreção histórica e descreverá um Brasil que já não pertence ao plano de análise historiográfica mas ao do discurso sobre o caráter ou ethos nacional. É o que se verifica, por exemplo, com a afirmação segundo a qual, desde sua formação, a sociedade brasileira "se abriu com maior largueza à penetração dos grupos dominados ou estranhos", imagem que não se sabe exatamente a que fato ou processo específico se refere. Se, na linha da historiografia, alude à colonização do Brasil ou ao relacionamento em geral dos grupos sociais e étnicos que deram origem ao país, entra em choque com o dado histórico da caça, escravização, comercialização e exploração, pelo colonizador, dos povos que encontrou nas terras descobertas ou trouxe à força de outras partes do mundo. Encarada como manifestação daquele discurso, a afirmação ajuda a confirmar o estereótipo do brasileiro hospitaleiro e aberto às diferenças, entidade que a rigor é sem história, não tem gênese nem evolução; integra um tempo que se escoia (para) fora da realidade histórica, reproduzindo o mesmo ritmo da esfera social que, dividida nos hemisférios da ordem e da desordem e impulsionada por seu dinamismo, gira, dança em torno de seu próprio eixo.

A representação da realidade histórico-social nas Memórias, se é organizada e orientada pela "dialética da ordem e da desordem", também passa pelo filtro da visão cômica adotada pelo romancista, que decide o tom do livro em favor do lúdico e do ameno. A opção pela forma cômica se põe à mostra no fato - que ela ajuda a explicar - de o romancista construir um Major Vidigal que, apesar de seu arbítrio, não aparece caçando e reprimindo os homens livres que "enveredam francamente pelo crime" e, num Rio de Janeiro que via capitães-do-mato voltarem com as cabeças cortadas dos escravos fugidos que tinham sido mortos durante as escaramuças⁹, recebiam das autoridades policiais um tratamento mais rigoroso do que aquele que o chefe de polícia do romance aplica aos que se dedicam à atividade menos ofensiva das festas, do jogo de azar ou das pêtas irreverentes (cujo exercício, no entanto, chega a valer a Leonardo a prisão e faz pairar sobre ele a ameaça das chibatadas). A inclusão da face mais dura da repressão certamente deformaria o retrato do Major, não con- diziria com o papel do vilão que acaba se revelando tão humano quanto todos os homens, nem se adequaria ao final feliz em que tudo e todos se acomodam. Do ponto de vista psicológico, éssa visão se prenderia mais à superfície dos caracteres do que às "camadas subjacentes do ser - onde um Dostoiévski, ou um Machado de Assis vão pesquisar a se- mente das ações"¹⁰. O ensaio assinala o caráter cômico do romance, que, associado à linhas do folclore e da sátira, se expressaria tanto na série arquetípica como na socioló- gica, através da própria "dialética da malandragem". En-

9 - Idem, *ibidem*, p. 44.

10 - Cf. Antonio Candido de Mello e Souza, Formação da Li- teratura Brasileira, p. 216.

tretanto, a perspectiva cômica não é caracterizada como uma visão de mundo entre outras, ideologia ou ponto de vista do autor, mas diluída numa "comicidade popularesca" que, tendo raízes na sabedoria folclórica, por sugerir a-moralidade e naturalidade, equivaleria a um olhar neutro, não-ideológico e anti-ideológico, mais penetrante, totalizante e desmistificador que as ideologias do Romantismo e a disposição crítica militante de um José de Alencar.

Por encarnarem esta neutralidade que permite enxergar o homem-como-ele-é, a "dialética da ordem e da desordem" fornece também o critério de verdade pelo qual o romance de Manuel Antonio é comparado com outras manifestações literárias do Romantismo. Como corporificam aquele princípio, as Memórias são a representação mais autêntica da realidade-tal-qual-é; ao contrário, livros como Lucíola e Senhora estão presos a ficções ideológicas, expõem uma repressão psicológica e moral que não é real, de forma análoga ao que faz a própria sociedade brasileira que, sendo um organismo jovem e pretendendo "disciplinar a irregularidade da sua seiva para se equiparar às velhas sociedades que lhe servem de modelo", procura impor-se uma "ordem regular" que não consegue concretizar e que portanto não existe senão como auto-imagem ilusória. Por outro lado, ao dividir os campos entre verdade e ilusão, o ensaio dispensa o fato de as Memórias e os romances de Alencar ocuparem níveis ou linhas de ficção diversos, o que obrigaria, na comparação, a exercitar critérios heterogêneos. A mediação pela "dialética da ordem e da desordem" nivela num mesmo plano narrativas que divergem na matéria-prima, na composição, nos resultados e no gênero ou tradição que invocam. Como nota o ensaísta em outro texto, apontando para a existência dos "três Alencares", a diversidade da obra deste romancista é "de natureza a difi-

cultar a comparação dos livros uns com os outros"¹¹. Dificuldade semelhante se coloca quando se procura avaliar, por exemplo, a verdade dos personagens de Iracema ou d' O Guarani, que pertence a um tipo de ordem poética e simbólica em que canta uma voz épico-lírica, em confronto com a dos personagens do romance de Manuel Antonio, que corresponde a outro modo de apreender a realidade, através do qual uma voz mais satírica faz reviverem outros arquétipos.

11 - Idem, "Os três Alencares", in Formação da Literatura Brasileira, p. 222.

O narrador malandro

O procedimento mais comum do narrador, que estrutura o movimento de vaivém das Memórias e que, do ponto de vista da "dialética da malandragem", se traduziria numa "suspensão do juízo moral" produzindo uma "neutralidade moral", corresponde no texto da narrativa a uma moral ambivalente que distribui os seus juízos em mão-dupla. Observe-se como exemplo o trecho, no capítulo "Despedida às Travessuras", em que o narrador, descrevendo a Via Sacra do Bom Jesus, refere-se ao fato de a procissão parar a cada cruz, onde "ajoe-lhavam-se todos, e oravam durante muito tempo. Este ato, que satisfazia a devoção dos carolas, dava pasto e ocasião a quanta sorte de zombaria e imoralidade lembrava aos rapazes daquela época, que são os velhos de hoje, e que tanto clamam contra o desrespeito dos moços de agora"¹. Num primeiro gesto, o narrador critica as "imoralidades" dos jovens da época, ao mesmo tempo em que descreve entre pejorativa e pitorescamente o cortejo de devotos; num segundo ato, ironiza o moralismo dos velhos em que os moços zombeteiros se tornaram, surpreendidos na contraditória situação de quem acaba ficando igualmente carola e tendo de experimentar o gosto do antigo veneno. O tom geral é de ironia branda, de censura simpática, favorecendo a leitura nos termos das mútuas compensações, sem todavia anular ou reverter os valores morais, que, cada qual a seu tempo, são afirmados e encarregados de chamuscar todos os figurantes da peça: os devotos por sua carolice e os trocistas por suas imoralidades; os trocistas quando jovens por seu comportamento desrespeitoso e, quando velhos, por sua reinvidicação de respeitabilidade.

1 - Manoel Antonio de Almeida, op. cit., p. 17.

A ambivalência moral deste narrador reflete uma ideologia do meio-termo cujo foco atravessa o romance em vários níveis. No capítulo sobre "O Vidigal", após sublinhar ironicamente o arbítrio do Major, o narrador observa em tom sério que se deve fazer-lhe justiça, pois "dados os descontos necessários às idéias do tempo, em verdade não abusava ele muito de seu poder, e o empregava em certos casos muito bem empregado"². A crítica à arbitrariedade anda junto com a sua justificação em nome de um emprego mais ou menos sensato do poder - justificação que se amplia no plano do enredo, que fará saber que no fim e no fundo Vidigal é um homem tolerante. De forma semelhante, no capítulo dos "Empenhos", o narrador esboça uma crítica social lembrando que "já naquele tempo (e dizem que é defeito do nosso) o empenho, o compadresco, eram uma mola real de todo o movimento social"³, crítica que não chega a se completar no trecho, ao qual todo tipo de empenho parece ser bem-vindo e se legitima porque é o que resolve os problemas, impede a assunção de violências maiores e manifesta a geral camaradagem que embala o romance e seu leitor. Em direção contrária, na "Conclusão Feliz", o narrador pactuará com o discurso moralista oficial e de elite, atribuindo à união informal dos casais, "essa caricatura da família, então muito em moda", a condição de ser "uma das causas que produziu o triste estado moral da nossa sociedade"⁴, mas a afirmação é mais ou menos desmentida ao longo da narrativa pelos vários casos de mancebia, entre os quais avultam os de Leonardo Pataca e do próprio Vidigal. E de certo modo o narrador contemporiza também com o sentimentalismo romântico, do qual ele parece a todo o momento zombar, pois, se Pataca e o Major são dois "babões", é a

2 - Idem., ibidem, p. 21

3 - Idem., ibidem, p. 196.

4 - Idem., ibidem, p. 208.

faculdade da paixão que os humaniza, mostrando-os humanamente tolos ou tolerantes.

Generalizada e incessante, a ridicularização atinge a todos, fabricando "personagens planas em baixo nível"⁵ e fazendo de cada um "alternadamente sujeito e espectador do ridículo"⁶. Entretanto, como o tom geral é de ironia cômica e vive-se debaixo da lei de compensações exemplificada na carreira do personagem central - para quem "não havia fortuna que não se transformasse em desdita e desdita que não lhe resultasse fortuna" -, o ridículo além de não ser definitivo é sempre contrabalançado por uma nota de condescendência do narrador. Quanto ao saldo, pode-se dizer, acompanhando a terminologia do ensaio, que há mais tolerância para os que estão no alto ou no meio da escala social e mais corrosão para os que se localizam abaixo ou fora dessas posições melhor assimiláveis. Compare-se por exemplo a composição de personagens como o Major Vidigal e Dona Maria - que vão acumulando simpatia na medida em que avança a história - com a de outros como o Caboclo do Mangue e o grupo dos ciganos. O vidente é descrito como "personagem talhado pelo molde mais detestável"; um "caboclo velho, de cara hedionda e imunda", e o leitor deve admirar-se que seu ofício fosse o de "dar fortuna"⁷. Os últimos, por sua vez, constituem uma "praga" vinda com os emigrados de Portugal. "Gente ociosa e de poucos escrúpulos, ganharam eles aqui reputação bem merecida dos mais refinados velhacos: ninguém que tivesse juízo

5 - Walnice Nogueira Galvão, op. cit., p.30.

6 - Eliane Zagury, "Apresentação", in Manuel Antônio de Almeida, Memórias de um Sargento de Milícias. São Paulo, Ática, 1979, p. 6.

7 - Manoel Antonio de Almeida, op. cit., p.19.

se metia com eles em negócios, porque tinha certeza de levar carolo". Neste caso, embora se trate de um clichê tradicional e popular, não há concessão ao outro lado do preconceito, pois uma boa fama não é chamada para compensar a má. "A poesia de seus costumes e de suas crenças, de que muito se fala, deixaram-na da outra banda do oceano; para cá só trouxeram maus hábitos, esperteza e velhacaria"⁸. A censura atenua-se no contexto mais amplo da narrativa, em que a esperteza se justifica e se torna simpática por empréstimo da simpatia de Leonardo, mas ainda restará o papel da Cigana como símbolo pedestre e convencional de lubricidade e volubidade, a mulher que põe em maus lençóis Leonardo Pataca e o Mestre de Cerimônias e que termina sem um nem outro, como que por castigo.

Dando ênfase talvez a esta faceta das Memórias, Mário de Andrade atribui a Manuel Antonio uma "aristocracia de espírito" que o levaria a isentar-se e divertir-se "caçoando", sem a menor intenção moral, sem a menor lembrança de valorizar as classes ínfimas", a desprezará-las "pelo ridículo, lhes carregando acerbamente na invenção os lados infelizes ou vis". Este traço definiria a "verdadeira filiação" do romance ao gênero pícaro e à sátira da Antiguidade, cujos autores seriam "uns individualistas irredutíveis, não se apiedam, não participam, não combatem" mas têm "como que uma sensibilidade aristocrática" que "tudo fere e os faz desesperar, em nada acreditam mais; e a falta de qualquer confiança os torna inermes e de uma delicadeza pessoal acordada, espécie de pusilanimidade cínica que porventura os fará preferir o achincalhe das classes desprotegidas, mais cômodas de ridicularizar por menos capazes de reação"⁹. Isen

8 - Idem, *ibidem*, p.26

9 - Mário de Andrade, "Memórias de um Sargento de Milícias/ (1940)", in Aspectos da literatura brasileira, São Paulo, Martins, 1974, pp. 137-138.

ção moral, no caso, não é sinônimo de isenção ideológica; indica a sátira sem motivação moralizante, em que o castigo dos costumes não obedece a um compromisso de crítica social mas à caçoada pela caçoada, recusando tanto o elogio das classes superiores quanto a compreensão para com as inferiores, que são o objeto daquele escárnio. Este ponto de vista do narrador derivaria da postura do autor, na qual se misturam ceticismo, individualismo, pessimismo, "aristocracia de espírito" e desilusão, e que se exprime numa obra de "falso realismo sarcástico". O aspecto não-realista do romance estaria em sua comicidade - enredo "pândego", perfis caricatos - e o que há de realismo se concentraria na parte documental, que o folclorista analisa como conjunto de informes fidedignos que lhe confirma, por exemplo, que o fado nasceu no Brasil ou que, à época de Manuel Antonio, os brancos praticamente desconheciam as práticas religiosas dos negros, o que faz o romancista buscar um caboclo para figurar como adivinho¹⁰. Posição de exceção na crítica, a anotação de uma atitude pessimista no autor/narrador das Memórias encontra pouco respaldo numa análise da narrativa mas tem a ver com a opção do crítico por uma literatura social e moralmente empenhada, expectativa à qual não corresponde o romance.

Ideologicamente, é possível dizer que as Memórias refletem a visão de uma classe média em demanda de sua ascensão ou de um mínimo de estabilidade social, numa trajetória que culmina simbolizada e celebrada no casamento de Leonardo com Luisinha, o filho do apenas remediado meirinho e a sobrinha da "dama capitalista". No plano moral, esta perspectiva corresponde à progressiva conciliação de valores da aristocracia fundiária com os da pequena burguesia que se exemplifica no pacto que o narrador faz com o moralismo oficial quando indigita a união ilegalizada como

10 - Idem ibidem, pp. 130-132.

uma das causas do "triste estado moral de nossa sociedade". A postura ambivalente do narrador configura uma moral pragmática, "não visando diretamente apresentar um exemplo moralizante"¹¹ porém mais concretamente a encaminhar uma acomodação de interesses e a justificar a necessidade circunstancial de um casamento legítimo num enredo povoado por mancebias. A vinculação do amor ao interesse de ascensão social, elemento tanto do romance pícaro como da obra do "nosso pequeno Balzac"¹², mobiliza nas Memórias um batalhão de entes protetores, do Mestre de Reza a Maria Regalada, e termina, na cauda da visão cômica, como consequência natural e feliz do itinerário do herói. Este é capaz de amar, mas não sofrendo os exageros do pai é capaz também de substituir o primeiro por um segundo amor - dando ocasião ao narrador de objetar aos ultra-românticos com a nota irônica do "quanto tem de duradouro" o "tal primeiro amor"¹³ - e de conciliar o segundo com o terceiro, maliciosamente insinuado, pela mulher do Toma-Largura. Quando volta para Luisinha, contrariando e confirmando a tese pretensamente anti-romântica do narrador de que o verdadeiro amor não é o primeiro mas o último ("porque é o único que não muda"), Leonardo não estará reproduzindo uma paixão adolescente mas estabelecendo uma relação mais adulta (de quem já se acha "provido da experiência" da vida, das "condutas transgressivas") com uma jovem viúva que também amadureceu, colocou os pés no chão após o casamento com José Manuel, autor de um bem dissimulado e bem sucedido golpe-do-baú e providencialmente castigado. O Leonardo e a Luisinha que se casam no fim do

11 - Walnice Nogueira Galvão, op. cit., p. 33.

12 - Cf. Antonio Candido de Mello e Souza, Formação da Literatura Brasileira, vol. 2, p. 232.

13 - Manoel Antonio de Almeida, op. cit., p. 146.

romance são personagens mais pragmáticos do que eram no início, cercados de preocupações com heranças (mas felizmente o legado do Padrinho achava-se "religiosamente intacto"¹⁴, retirando-se as suspeitas surdas que recaíam sobre Leonardo Pataca), promoções e a proteção do Major - pragmatismo que se manifesta no tom quase comercial com que se narra o casamento em contraste com o "encanto cálido" que o autor do ensaio respira na descrição do namoro entre Leonardo e Vidinha. Neste sentido, o itinerário do herói envolve a trajetória prosaica do pequeno-burguês que ao mesmo tempo fica rico e se casa com moça branca, direita e boa herdeira, não sem antes aprender a lidar com o sexo oposto através de aventuras com mulheres de outra composição étnica e extração social mais baixa¹⁵; e que, fixando-se solidamente no "hemisfério positivo", graças ao lastro de herança e dote, pode "baixar eventualmente ao mundo agradável da desordem", em paralelo com o comportamento do Major Vidigal (que de um lado encouraça "a razão nas bitolas da lei" e de outro desafoga "o plexo solar nas indisciplinas amáveis").

Fechar e abrir.

Ainda que sob a forma de alegre alternância, faz parte do compasso das Memórias o movimento contraditório e compensatório entre a repressão e a liberação da li-

14 - Idem, ibidem, p. 209.

15 - O que estaria na linha de um comportamento cultural cruamente expresso num ditado ("Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar") que Gilberto Freyre interpreta como registro da "preferência sexual pela mulata". Cf. Gilberto Freyre, Casa-Grande & Senzala, Rio de Janeiro/Brasília, José Olympio/INL-MEC, 1980, p. 10.

bido, com seus produtos secundários como o mascaramento e a dissimulação. No plano da moral sexual, à "dialética da ordem e da desordem" pode-se acrescentar uma "dialética do abre-fecha", que exprimiria o mecanismo segundo o qual uma determinada ordem social, cujas instituições não são necessariamente as mais de acordo com a espontaneidade e as necessidades da natureza humana, pressiona seus indivíduos à busca de espaços livres, produzindo uma desordem com a qual convive e que ao mesmo tempo a contraria e fortalece. No exemplo do Major Vidigal (em que a repressão policial se confunde com a moral): é a rigidez com que reprime a população que produz em duplo sentido a sua desordem - de um lado, emprestando caráter de desordem a comportamentos coletivos mais ou menos inocentes e inofensivos como as festas, de outro levando as pessoas a buscarem no divertimento e na irreverência a reação e compensação do sufoco. Naturalmente o repressor não sustenta a própria regra, pois não pode encorajar indefinidamente a satisfação dos impulsos naturais nas bitolas da repressão e portanto terminará perseguindo também o desafoço de seu plexo solar. A acomodação que então ocorre, resultando naquela imagem dual do Major, não deixa de ser casuística, implicando mudança das regras do jogo, e é significativo que Vidigal se libere, alterando seu comportamento, no mesmo passo em que liberta Leonardo, comutando a sentença anterior, que projetava a sombra da chibata, em generosa promoção. Por outro lado, a repressão é simultaneamente autorepressão, pois o Major reprime os habitantes na mesma medida que se reprime, procurando pautar a conduta da população pela sua, ampliando para o corpo social a repressão de seu próprio corpo. O episódio do Mestre de Cerimônias, que ilustra este procedimento, reitera esta moral. O padre tem uma vida pública muito respeitável, e outra com a Cigana, bastante reservada; uma blitz do policial à casa da amante obriga a hipocrisia a pôr-se a nu,

isto é, desfeita e vestida apenas de solidéu e ceroulas, e os amantes a chorarem "de envergonhados" enquanto todos de satam a rir¹⁶. A desmoralização resulta engraçada mas não existiria se não fosse necessário ao padre ocultar a relação que lhe oferece um respiradouro para a libido; neste caso hipocrisia e vergonha não deixam de ser sintomas de uma repressão moral interiorizada, que a repressão exterior substitui mas também põe manifesta.

A "visão folgada dos costumes" que ilumina a cena com um colorido de zombaria anticlerical toma, no caso, o ângulo de quem reprime. O reprimido é ridicularizado por desreprimir-se com quem não deve, enquanto a sociedade que produz o indivíduo e a situação é encarada com muita naturalidade. É "envergonhado, abatido, maldizendo a idéia que tivera de ir assistir de dentro do quarto à festa dos anos da sua amásia"¹⁷ que o Mestre de Cerimônias deixa a casa da guarda, depois de exposto à "vestoria pública". O castigo trabalha no sentido de desencorajar a mésalliance, zelando pela estratificação social; o que não está distante da realidade histórica de uma sociedade que tolerava as uniões entre indivíduos de diferentes origens sociais sob a condição de não sancioná-las pelo sacramento. Na conta dos fatores que produziãam as mancebias entraria, além de uma "indisciplina sexual", do alto custo da celebração do matrimônio e da falta de sacerdotes, um "preconceito de cor e de classe" que seria "tão forte" em certos casos que, em 1821, "um ex-governador de duas capitãias, Fernando Delgado de Castilho (...), apaixonado por uma mulher de condição humilde, de quem tivera vários filhos, preferiu suicidar-se a levá-la ,

16 - Manoel Antonio de Almeida, op. cit. , p. 69.

17 - Idem, ibidem, p. 71.

casada com ele, para o Reino, de onde o chamavam"¹⁸. As Memórias parecem tratar com muita liberalidade e naturalidade o arranjo mais esdrúxulo do padre com a cigana mas a lição moral que o sacerdote parece aprender é a que lhe sugere uma relação mais discreta e estável com gente de sua classe, como ocorre, no terreno das situações mais francas e claras, com Leonardo Pataca, que acaba se firmando com Chiquinha (apresentada pelo narrador do folhetim inicialmente como sobrinha e em seguida como filha da Comadre) e com o próprio Vidigal, que tem seu par naquela Maria a um tempo regalada e respeitada. Já entre moças de condição humilde, a história social indica que a disseminação de mancebias teria menos a ver com o desejo de uma vida descomprometida do que com o dado econômico e palpável da pobreza, pois "não lhes passa pela cabeça a possibilidade de arranjam um marido sem o engodo do dote"¹⁹. Neste ponto o romance é mais idealizante, pois se "as Vidinhas não eram raras" era porque temiam ter uma vida de casada semelhante à de Luisinha, que unindo-se a José Manuel "para seguir a vontade de D. Maria, voltava a seu marido uma enorme indiferença, que é talvez o pior de todos os ódios"²⁰. Quanto a Leonardo, não se casa nem se amanceba enquanto não tem ofício e posição estável na estrutura social. Na disputa por Luisinha, embora usufrua da simpatia da moça e do patrocínio dos padrinhos, o preferido de D. Maria é José Manuel, que ela classifica na qualidade de "homem sisudo e de juízo", que "tinha corrido mundo, e

18 - Caio Prado Jr., op. cit., p. 352. Quando governava Goiás, Castilho "vivia publicamente em palácio com a amante e os filhos. Ninguém o estranhava. É o fato do casamento fora de sua classe, e não a mancebia, livre com quem se quisesse, que provocava repulsa". (Idem, ibidem, p. 353.)

19 - Idem, ibidem, p. 353 (o autor cita Hercules Florence)

não era nenhum criança" ²¹; em relação a Vidinha, apesar de contar também com seu amor e a preferência das tias, sua condição de agregado, "homem sem ofício nem benefício, vivendo à custa alheia, enchendo de pernas a casa de duas mulheres velhas" ²², é ponto a favor dos primos da moça, que obtêm do Major, caçador de vadios, a perseguição e finalmente o recrutamento de Leonardo. Mal que vem para bem, a conscrição ao trabalho dará a este uma situação firme sobre o chão oscilante da pequena burguesia e direito às duas mulheres, uma no plano oficial, outra em nível inferior, com a qual poderá formar um "casal suplementar, que se desfará em favor de novos arranjos, segundo os costumes da família brasileira tradicional", como observa o ensaio. O recrutamento e a posterior promoção conferem a Leonardo o juízo e o dote para o casamento, enquanto Vidigal, inscrito pelos demais no elenco de seus "numes tutelares", dá ao drama de sua profissão uma solução intermediária entre a do Padrinho, que o pretendia inicialmente padre e depois doutor por Coimbra, e a da Madrinha, que sugeria um ofício manual.

Lúdico ma non troppo

O ingresso de Leonardo na milícia assinala sua passagem de uma malandragem lúdica e infantil, que colocava o menino vadio e o Vidigal em campos opostos, para a malandragem mais adulta e menos precária, firmada no coração da ordem oficial, que põe o sargento e seu major no mesmo campo, oscilando entre a disciplina militar e as "indisciplinas amáveis". A transformação do rapaz folgado em homem mais ou menos regrado pressupõe uma aprendiza-

21 - Idem, ibidem, p. 143.

22 - Idem, ibidem, p. 162.

gem da qual resulta um Leonardo mais pragmático, preocupado com a carreira e a sobrevivência, procurando conciliar a patente com o casamento, e, por este lado, próximo do pícaro. A aprendizagem propiciada pela dupla experiência da vadiagem e do arbítrio produz uma psicologia própria, de que é sugestivo o curioso remorso que o granadeiro sente ao não ser punido pelo Major após satirizá-lo no ritual do "Papai-Lelê"; "o caso foi que além das risadas, dos remos dos camaradas e dos transe da meia hora que estivera amortalhado, nada mais lhe sucedeu, com espanto de todos, e principalmente dele mesmo: o major dera daquele modo uma grande prova de desusada benevolência. Andou pois o Leonardo por alguns dias cabisbaixo e pensativo, como esmagado ao peso de grandes remorsos"²³. Este embaraço se desdobrará na hesitação que divide Leonardo entre a dívida para com a disciplina e a inclinação para a folia, que também não quer trair, no episódio em que é destacado para vigiar Teotônio durante a festa de batizado de sua meia-irmã, filha de Leonardo Pataca e Chiquinha. "À proporção que se ia esquentando no prazer do fado e das cantigas começou o Leonardo a sentir remorsos pelo papel de judas que ali estava representando: quando olhava para Teotônio, que desde que entrara lhe havia feito dar boas risadas, pungia-lhe o coração lembrando-se que ele próprio o havia de entregar ao Major. Não poucas vezes lhe passou pela cabeça dar-lhe escápula avisando-o, porém a disciplina, o papai-lelé, vinham-lhe à idéia, e hesitava". A relação com o arbítrio é ambígua, por sua própria natureza, pois dele podem vir tanto a violência quando a benevolência, o medo de receber o castigo e o remorso de não corresponder à expectativa de quem é poderoso mas também condescendente. A relação com o ludismo é mais clara e franca e o dilema se resolve a seu

23 - Idem ibidem, p. 185.

favor; a perspectiva onipresente do arbítrio, no entanto, exige uma solução cautelosa e conciliatória. Ao alerta de Leonardo a Teotônio, de que "se puser o pé daquela porta para fora, o major põe-lhe a unha", junta-se logo a advertência da Comadre ao afilhado, de que "o major não é de graças, e daí te pode vir mal". A estratégia, planejada de modo a que Teotônio "escapasse ao major" e Leonardo "não ficasse comprometido"²⁴, concilia o ludismo ao pragmatismo e estabelece o meio-termo entre as alternativas do granadeiro, que se resumiam a cumprir a ordem do superior, permitindo a prisão do comediante, ou não cumpri-la, dando fuga ao perseguido. Este foge e ao mesmo tempo a ordem é cumprida, isto é, sua infração toma a aparência de seu cumprimento. A estratégia do meio-termo implica o recurso ao disfarce, que é generalizado e serve aos dois senhores: o miliciano finge não estar a serviço do Major para não criar suspeitas em Teotônio; quando se decide pelo lado deste, finge diante de Vidigal estar cumprindo sua ordem; e é disfarçado de aleijado, camuflando a voz, que o comediante foge à sanha do policial. O predomínio da ótica da desordem, com a vitória hábil dá indisciplina sobre a disciplina, tem vida curta, porém. Um incidente provocado por um "mau amigo" que, entre ingênuo e malicioso, denuncia a encenação ao cumprimentar o granadeiro "com arrebatado ímpeto", induz à prisão e à condenação do herói à pena das chibatadas, o que mobilizará a Comadre e Dona Maria na direção da bateria de empenhos que farão Vidigal voltar atrás no veredicto - em nova guinada do arbítrio - e promover o soldado a sargento, em troca da vida em comum com Maria Regalada.

O comércio de interesses produz ao mesmo tempo o rebaixamento da ordem encarnada pelo Major e uma desordem dirigida e neutralizada pela primeira, a cuja ótica acaba submetida; uma espécie de desordem oficial, que não leva risco à es

24 - Idem, ibidem, p. 189.

estrutura social e, posta à disposição das camadas dominantes, oferece-lhes o alívio da autorepressão e da disciplina. A oscilação dos personagens entre esta desordem e a ordem, a que pertence reflete outra oscilação, entre a repressão e a proteção (no caso dos que detêm ou exercem o poder) e entre a ausência de definição de direitos e o empenho pela obtenção do favor dos que podem mais (no caso das camadas médias e baixas da sociedade a que se refere o romance). O "primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira" é filho deste mundo social onde o futuro do indivíduo depende de sua capacidade de jogar com as concessões do paternalismo e as disposições da autoridade de plantão. Sua ação será a média instintiva e ponderada entre a ação propriamente dita e a omissão que dá espaço às munificências e cria a impressão de que Leonardo "não é homem que se faz por si, os outros é que o fazem por ele", ou "uma dessas figuras que encontram seu caminho aplaidado pelos outros, apenas jogando com a simpatia irradiante do corpo"²⁵. As peripécias do personagem sugerem, numa fórmula um pouco mais complexa, que ele se faz agindo para que outros o façam por ele, armado de uma simpatia que envolve desde as diabruras que faziam rir ao padrinho até a opção pelo perseguido Teotônio, que desencadeia os cuidados da Madrinha.

Por seu turno, o Major Vidigal, configurando a malandragem das outras camadas, costuma operar no sentido de absorver o reprimido e utilizá-lo no fortalecimento da repressão - algo que, enquanto característica de sociedades liberal-burguesas, pode aparecer com as quinas do drama na obra

25 - Mário de Andrade, op. cit., p. 135.

de Balzac²⁶ e que, nas Memórias, combina-se com a cooptação do favorecido, segundo as coordenadas de um quadro social em que a ausência de um "império da legalidade" facilita a forja de transgressores sem crime nem culpa formada e sua manipulação. Em mais de um episódio o romance dá exemplo de uma dialética em que o desordeiro colabora ou é levado a colaborar para reforçar a imposição da ordem, sob o império da arbitrariedade. Na "Estralada", o valente Chico-Juca é contratado pelo oficial de justiça Leonardo Pataca para armar desordens na festa de aniversário da Cigana, destinadas a dar lugar e motivo para a intervenção da chibata do major - cujo interesse está, de fato, mais concentrado na repressão dos festeiros do que na prisão do desordeiro. Embora este seja descrito como "o desespero do Vidigal"²⁷ e esteja dessa vez ao alcance de suas mãos, o policial o deixa escapar porque são "nessa ocasião poucos os soldados" e "dentro da casa o negócio estava feio"²⁸ - complacência explicável até mesmo pela busca de situações burlescas para recheiar o enredo do folhetim, mas também sugestiva, na lógica da trama, de um poder para o qual as desordens são úteis para justificar a existência e o exercício da repressão, e fornecer pretexto para recolocar na linha os que se desviaram dela, como é o caso exemplar do

26 - Cf . Antonio Candido de Mello e Souza, "A Verdade da Repressão", in Teresina etc., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p.114: "Nos seus livros há um momento onde o transgressor não se distingue do repressor mesmo porque este pode ter sido antes um transgressor , como é o caso de Vautrin, ao mesmo tempo o seu maior criminoso e o seu maior policial".

27 - Manoel Antonio de Almeida, op. cit., p. 66.

28 - Idem, ibidem, p. 68.

Mestre de Cerimônias, que acaba por sofrer a punição que Chico-Juca não mereceu. No plano que conduz à consolidação do paternalismo, o melhor exemplo dessa dinâmica é a relação de Leonardo com a repressão oficial, que começa com o ganho forçado de sua maioridade no dia em que uma nova briga de família o expulsa pela segunda vez da casa paterna e o leva a viver como agregado na casa de Vidinha. Denunciado ao Major pelos primos ciumentos, o rapaz consegue escapar num jogo de corpo à primeira tentativa de prisão por vadiagem, o que deixa Vidigal furibundo e com desejos de vingança. Empregado na ucharia real graças aos arranjos da Madrinha e aos favores oficiais, fica provisoriamente a salvo das garras do chefe policial; o incidente com a mulher do Toma-Largura, no entanto, logo o restitui à vadiagem, permitindo sua detenção e recolhimento ao Regimento Novo - do qual o Major o seleciona para o serviço das milícias, "pois como homem experimentado naquelas cousas, pressentira que ele lhe seria um valioso auxiliar". E "até um certo ponto" o policial "não se enganou" porque "com efeito o Leonardo, sendo naturalmente astuto, e tendo até ali vivido numa rica escola de vadiação e peraltismo, deveria conhecer todas as manhas do ofício"²⁹. O vaivém do que é, superficialmente, a luta divertida entre gato e rato, manifesta a psicologia e o arbítrio do repressor, para quem importa menos que o vadio esteja trabalhando do que o poder controlá-lo e usá-lo a serviço de sua ordem, aproveitando a ambivalência da esperteza, num contexto em que fica difícil decidir quem é de fato o grande malandro - se o vadio esperto que burla a polícia, se o policial que, também espertamente, emprega a esperteza do vadio.

Indo além, se o romance omite os "controles do mando", parece no entanto sugerir nas veleidades a autoritá

29 - Idem, ibidem, p. 182.

rias do Major uma astúcia cujas balizas não se detêm nos limites da ação individual. Neste caso, talvez se deva concluir, num raciocínio algo estruturalista, que, entre gato e rato, mais astucioso é o labirinto em que ambos se acham metidos e que a dança dos personagens é gerenciada por mecanismos sociais que operam os cordéis por trás de um pano de fundo no qual se ocultam e projetam preocupações com o problema da sobrevivência, o futuro do afilhado, a busca de ascensão social, o fantasma do trabalho manual. Títtere que parecia "esvaziado de lastro psicológico", o personagem malandro ganha certa densidade psicológica, em que contam o temor à chibata, a ação pela omissão, o recurso ao disfarce e o arsenal de auxílios que impedem sua queda à condição servil, evitam o castigo degradante (que o equipararia aos escravos) e providenciam sua integração à órbita mais estável, premiando sua simpatia e sancionando sua situação de classe média.

Como foi visto, nas Memórias não se representam determinadas contradições sociais que caracterizavam a ordem escravista dos últimos anos do Brasil-Colônia; contudo, o romance não deixa de sugerir realidades que, fazendo parte daquela ordem, como o arbítrio e o paternalismo, determinavam ou afetavam o modo de vida da classe média da época, e cujo sentido não é inteiramente recoberto pela idéia de sarabanda. Talvez se possa formular essas relações afirmando que a "dialética da ordem e da desordem", em sua versão divertida, trai uma outra dialética, em que a malandragem surge como o conjunto de expedientes que permitia a alguns homens livres, precariamente instalados na fronteira entre o trabalho escravo e a propriedade patriarcal, a inserção no círculo das posições estáveis da sociedade colonial. A projeção destas práticas no plano mais amplo e indeterminado do modo de ser nacional implica igual-

mente uma troca de significados. Em relação à malandragem do paternalismo, a flexibilidade revela-se como extensão do arbítrio à Vidigal, cuja característica é oscilar entre a violência e a benevolência, entre medidas duras e condescendentes. Do lado da malandragem do empenho, a flexibilidade se configura como uma espécie de liberdade forçada, que reflete tanto o exercício da escolha quanto uma falta de opções. Ser flexível, no caso do malandro Leonardo, é um dado de temperamento mas também uma imposição das circunstâncias e do aprendizado social, e esta flexibilidade não deixa de carregar um aspecto de mutilação do indivíduo, obrigado aos "atos dúbios ou degradantes", isto é, "a tudo a que estamos obrigados"³⁰, para preservar ou ampliar seu espaço vital, para viver uma existência menos instável - aquela em que se pode imaginar um Leonardo transitando entre Luisinha e Vidinhas mas já não muito predisposto a resguardar Teotônios das arbitrariedades do padrinho Vidigal. Neste sentido, não falta, sob a poesia lúdica, a face prosaica da vida-como-ela-é, que pode atirar, para leitores com outras expectativas, uma pitada de desencanto ao final feliz da história do herói, "casado e nulificado em cinzenta burguesia"³¹.

30 - Antonio Candido de Mello e Souza, Formação da Literatura Brasileira, vol. 2, p. 223.

31 - Cf. Mário de Andrade, op. cit., p. 127.

Allegro metonímico

Faz parte das possibilidades de interpretação das Memórias a imagem de uma malandragem cuja composição inclui uma astúcia lúdica, gratuita e inata mas também pragmática e prosaica, produto da aprendizagem social, uma sociabilidade espontânea mas igualmente marcada pela dissimulação e pela manipulação, uma ética flexível, não-puritana, porém tampouco isenta do senso de bem e mal. Pondo acento na nota lúdica, "Dialética da Malandragem" atribui à narrativa, como ritmo geral, o tempo do jogo, o andamento em allegro vivace, o que pode ser explicado pela "simpatia do A. pelo universo que estuda" e pela "relação de mimese" que "o movimento conceitual do ensaio" entreteria com a "forma da ficção", ao tomar "o partido de seu sentimento de vida"¹. De certa forma, em paralelo talvez com o entrelaçamento das séries arquetípica e sociológica, combinam-se e contaminam-se reciprocamente, no texto ensaístico, num pas de deux em que não é fácil distinguir uma da outra, uma leitura propriamente crítica e uma leitura lúdica, que parece prevalecer no convite à dança final: então "não pensemos nada e deixemo-nos embalar por essa fábula realista". Relido em sentido retrospectivo, é como se todo o ensaio fosse iluminado, metonimicamente, por esta perspectiva que dá à "dialética da ordem e da desordem" a prerrogativa de reinar com todo o seu encanto original.

Enquanto princípio sociológico, a "dialética da ordem e da desordem", como se procurou indicar, tem sua representatividade prejudicada pelas omissões e o

1 - Roberto Schwarz, op. cit., p. 148.

caráter cômico do romance, o que não significa que este se ja menos expressivo da realidade a que diz respeito nem in valida a teoria do ensaio acerca da dialética de forma estética e processo social. Em outras palavras, é inegável que as Memórias reconstróem uma determinada realidade social e histórica, estetizando elementos representativos, mas não é iniludível que a categoria de mediação entre o contexto que serve de referência e o texto que lhe dá forma literária seja a "dialética da ordem e da desordem". A isto se acrescenta o seu uso generalizado e generalizante, de um modo também metonímico: aplicado à sociabilidade da pequena burguesia carioca do "tempo do rei", a categoria define um recorte específico da realidade, assegurando com isso sua própria especificidade; à medida que passa a designar realidades mais genéricas, como a dinâmica geral de uma sociedade e o modo de ser nacional, sua concretude também se atenua. Entre os fatores que permitem a universalização do conceito está sem dúvida sua própria formulação terminológica. Como observa o estudo de 1979, "ordem e desordem compõem uma polaridade historicamente descomprometida"; embora designem "a junção entre a realidade histórica e a forma estética", não constituem o seu "nome próprio" tanto "no plano da teoria (i.e., um nome que tenha continuidade numa construção historiográfica ampla)" quanto no da "consciência social espontânea (onde se entroncaria na ideologia viva)"; esta impropriedade terminológica frustraria "um dos movimentos da exposição dialética, que é de nomear a forma em termos da história extraliterária e falar da história nos termos que a forma literária propiciou"².

Como expressão de uma alternância de estados de organização e desarticulação - o trânsito dos "grupos e in

2 - Idem, *ibidem*, pp. 149-150.

divíduos" entre o estruturado e o desestruturado - ou de uma visão sensata e neutra da realidade ("como ela é") - a verdade segundo a qual tudo muda e se move e tem mais de um lado - , o conceito praticamente resume as situações arquetípicas e a perspectiva básica da forma cômica, abarcando em sua extensão uma literatura de âmbito universal. Uma sugestão neste sentido está na referência do próprio ensaio ao "tutto nel mondo è burla" do Falstaff que também não deixa de valorizar e prenunciar um "mundo eventualmente aberto", com a diferença talvez de que neste caso tratar-se-ia apenas de uma ópera de Verdi apoiada na comédia de Shakespeare, uma espécie de burla da realidade pela ficção, enquanto no caso das Memórias o andamento lúdico da narrativa imitaria um movimento da sociedade real. Contudo, o que o romance brasileiro produz de senso de realidade provoca também em termos de sentimento de inverossimilhança: se reconstrói esteticamente a realidade, certamente não será na imagem desta sociedade em que oposições se desfazem e problemas se resolvem com maravilhosa e miraculosa facilidade, em que princípios morais e repressões sexuais podem ser deixados alegremente de lado, uma sociedade que seria orientada e governada pelo plexo solar, garantindo a vitória dos impulsos naturais e espontâneos sobre as interdições e contradições da civilização.

Em relação ao amplo espectro dos enredos cômicos, que se estende "da mais selvagem ironia ao romanesco da mais sonhadora realização do desejo"³, o romance de Manuel Antonio talvez represente uma posição intermediária, em que uma ironia mais branda combina-se com uma idealização fabulosa numa estrutura à qual não faltam o

3 - Northrop Frye, Anatomia da Crítica, São Paulo, Cultrix, 1973, p. 176.

happy end que faz o "herói acabar bem, à feição dos filmes do cinema comercial"⁴ e o jogo com o senso do destino (que afinal não se cumpre, numa paródia irônica ao gênero trágico). E não falta também a vitória do Bem sobre o Mal, não excluindo portanto o uso da moral-da-história mais comum dos contos da carochinha e das comédias: ao longo do entreccho, vão-se definindo no primeiro polo o mocinho Leonardo, a mocinha Luisinha, seus amigos e "nunes tutelares"; quanto ao outro lado, é inicialmente ocupado pelo bicho-papão Vidigal, "devorador de gente alegre", que entretanto a lei das compensações acaba por desobrigar do papel de vilão; este encontra melhor representante na figura de José Manuel, já de saída e pela cara fichado pelo narrador como membro distinto da família dos velhacos⁵ e cuja morte, para satisfação do leitor empático, o romance providencia à hora certa, resguardando a boa fé e os valores morais e monetários de Dona Maria e sobrinha. A malandragem carola e oficiosa de José Manuel, não por acaso patrocinada pelo Mestre-da-Reza, lembra sem muito esforço a de Tartufo, contando como esta com o concurso da ingenuidade da vítima. E, a exemplo do braço da justiça real que se infiltra arbitrariamente na peça de Molière quando tudo encaminhava para o triunfo completo de Tartufo, nas Memórias a providência divina parece entrar em cena como expediente que, partindo do alto, impõe a esperada justiça que não deixa a moral convencional sair arranhada nem permite que o jogo de interesses apareça em sua nudez, despido de suas alegres inconseqüências.

4 - Mário de Andrade, op. cit., p. 125.

5 - Manoel Antonio de Almeida, op. cit., p. 94.

Além do Éden

A leitura em clave lúdica dá o tom da caracterização do Brasil, também metonimicamente: o movimento que define o romance seria a forma (novamente: arquetípica) como o país se formou no que se refere aos padrões de sociabilidade. Nesta pauta, as Memórias surgem como uma espécie de mito cosmogônico, aquele que contaria a origem do Brasil-Sociedade-Aberta, o que talvez explique a escolha, como termo de comparação, de um romance norte-americano do século XIX cujo propósito é recontar uma narrativa ao mesmo tempo histórica e lendária.⁶ O Brasil que as Memórias permitem imaginar é um universo que uma "linha equatorial" divide em dois hemisférios; em sua rotação constante, o inferior acaba por predominar sobre o superior, cuja ordem não seria mais que aparente, a face exposta da "desordem" do primeiro. O correspondente desta versão, no imaginário que a historiografia registrou⁷, é a "visão do paraíso" que trouxe aventureiros e navegantes para o Novo Mundo, e segundo a qual, no verso que a canção celebrizou, "não e-

6 - Cf. a Introdução ("O Edifício da Alfândega") em que o autor relata os antecedentes e o contexto da concepção de seu livro, in Nathaniel Hawthorne, A Letra Escarlate, Trad. de A. Pinto de Carvalho, São Paulo, Saraiva, s/d, pp. 9-51.

7 - Cf. Sérgio Buarque de Holanda, Raízes do Brasil, Rio de Janeiro, José Olympio, 1978, p. 33, nota 43: "Corria na Europa, durante o século XVII, a crença de que aquém da linha do Equador não existe nenhum pecado". O autor dedicou ao tema outra de suas obras famosas, Vi-
são do Paraíso...

xiste pecado do lado de baixo do Equador"⁸. Em contraste, como que chancelando esta cartografia afetiva, no país da América do Norte, no hemisfério superior do mundo geográfico, não só existiriam como seriam fortemente determinantes da vida social as noções de culpa, pecado, castigo, etc.

Na comparação entre os dois países, o critério é igualmente a "dialética da ordem e da desordem", divisor de águas que permite a eleição d'A Letra Escarlate como expressiva da sociabilidade norte-americana e das Memórias como representativas do caso brasileiro, sem menção de obras que possam manifestar outros aspectos das duas sociedades e as contradições de sua formação. Como no paralelo entre o romance de Manuel Antonio e os de Alencar, o confronto aqui também é categórico e linear, situando num mesmo plano narrativas que pertencem a gêneros diferentes de ficção, têm composições divergentes e se referem a estágios não coincidentes da evolução dos respectivos países; a "fábula realista" diz respeito à vida de frações da classe média carioca às vésperas da Independência, enquanto o livro de Hawthorne, embora escrito pela mesma época, remete à colonização da Nova Inglaterra, nos primórdios da formação dos Estados Unidos, quase dois séculos antes - formação que não foi homogênea e da qual não está ausente a figura, igualmente passível de ser assimilada à ideologia do modo de ser nacional, do esper

8 - Cf. Chico Buarque e Ruy Guerra, Calabar, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974, pp. 49-50.

to irreverente, como ocorre no exemplo de Huckleberry Finn⁹.

O parâmetro da "dialética da ordem e da desordem" também induz uma leitura parcializada da literatura brasileira na linha da "tolerância corrosiva". O índio reprimido e moldado no padrão do colonizador, "filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antonio de Mariz"¹⁰ é interpretado como invenção de uma ficção romântica amiga dos "símbolos repressivos", embora o contexto do Manifesto Antropófago o caracterize também como a imagem de um dado da realidade que seu autor critica e repele. De acordo com o Manifesto, a vida livre e aberta, sem repressão, não seria produto da colonização mas sua antítese; faria parte da pré-história do país que a empresa salva-

-
- 9 - Cf. Henry Nash Smith, "Adventures of Huckleberry Finn de Mark Twain", in Panorama do Romance Americano; Vários autores, trad. de Brenno Silveira. Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1966, pp. 77-79. Segundo o autor, em seu enredo e estrutura, a narrativa revela "atitudes básicas americanas". A própria postura de Mark Twain no sentido de "valer-se da facécia, refugiando-se da tragédia", representaria um "traço do nosso caráter nacional", um de cujos aspectos seria "nossa irreverência, a atitude que faz com que um assobio gaiato do Bronx constitua uma resposta familiar à presunção".
- 10 - Oswald de Andrade, Manifesto Antropófago, in Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias, Rio de Janeiro, 1978, p. 18.

cionista dos ibéricos¹¹ destruiu. "Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade"¹². Este passado pré-cabralino transfigurado em paraíso, "a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituição e sem penitenciárias do matriarcado de Pin-dorama", constituiria, no desejo do escritor, o contraponto e antídoto mítico-utópico à sociedade presente, a "realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud"¹³. A formação do país real teria passado, portan-

11 - Na "certidão de nascimento" do Brasil, a preocupação com a "salvação" do gentio segue imediatamente a frase clássica segundo a qual a terra recém-achada "em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo"; "Contudo, o melhor fruto que dela se pode tirar parece-me que será salvar esta gente". Cf. Pero Vaz de Caminha, Carta a El Rei D. Manuel, São Paulo, Dominus, 1963, p. 67. Segundo Darcy Ribeiro, o salvacionismo ibérico combina-se, de um lado, com atraso na corrida capitalista - porque, levando à "perseguição sistemática e furiosa contra as minorias islâmicas e judaicas", prejudicou a formação da burguesia industrial e tornou a economia ibérica "obsoleta em face da ascensão do capitalismo europeu" - e, de outro, com uma "potencialidade assimiladora" que capacitou portugueses e espanhóis a conviver e atuar sobre os povos mais díspares, conseguindo impor a eles sua marca cultural e religiosa". Cf. Darcy Ribeiro, As Américas e a Civilização, Petrópolis, Vozes, 1979, pp. 58 e 61.

12 - Oswald de Andrade, Manifesto Antropófago, in op. cit., p. 18.

13 - Idem, ibidem, p. 19.

to, pela destruição do estado edênico em que viveriam seus habitantes naturais, produzindo "índios onde os missionários inocularam a monogamia, e o pecado original"¹⁴, segundo a expressão do personagem Serafim Ponte Grande.

Por fim, é ainda à lógica da "dialética da malandragem" que se deve a marcada separação entre as formas espontâneas de sociabilidade, com as quais estaria a realidade, e a ordem regular das leis impecáveis, que participaria do reino do aparente e ilusório, de acordo com a noção da artificialidade das instituições jurídicas do país. Também neste caso o ensaio faz abstração de processos históricos, como o que produziu a primeira Constituição do país, no qual entraram em conflito o ideário liberal e o caráter absolutista do governo de Pedro I, ambos representando demandas sociais e forças políticas atuantes na vida ideológica da nação recém-emancipada. Por outro lado, a ausência ou mudança de normas que caracteriza o trecho das Memórias, se dá sinal de uma vida social espontânea, também sugere aquele conjunto de tácticas astuciosas que têm constituído a malandragem das oligarquias brasileiras e que usam ser sintetizadas em expressões como "mudar para não mudar", "fazer a revolução antes que o povo o faça", etc. É o sentido que os estratagemas do Major Vidigal adquirem na

14 - Idem, Serafim Ponte Grande, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980, p. 169.

leitura não menos lúdica, porém ao mesmo tempo irônica e politizada, que se concretizou numa adaptação teatral do romance. Promovido a personagem-título e a coronel (certamente uma referência crítica ao velho mandonismo das elites agrárias e ao regime militar instaurado em 1964), o Vidigal da comédia teatral admite, em "Ditadura tem hora", que "a lei do mais forte é fraca/ se o fraco paga pra ver", não havendo "nem vergonha nem desdouro/em recauar na hora certa"¹⁵. Encenada em 1966, quando era relativamente maior o espaço para as manifestações de resistência ao novo regime, a peça fazia sentido como aposta no senso de medida dos ditadores, convidados a entregar alguns anéis para - na visão otimista dos vencidos - não perderem dedos, o que dava significado positivo e avançado à idéia das concessões paternalistas que fazem do Vidigal despótico e onipresente, evocado pelas consciências e imaginações à simples menção do seu nome¹⁶, o policial flexível do final - também - feliz.

15 - Millôr Fernandes, Vidigal/Memórias de um Sargento de Milícias, Porto Alegre, L&PM, 1981, p. 145.

16 - Idem, *ibidem*, p. 8: "Nota importante: Sempre que se fala no nome do Vidigal ele aparece, nem que seja em silhueta e sem interferir na ação".

A dança da metáfora

Se indagarmos sobre o lugar de "Dialética da Malandragem" na produção cultural e na vida ideológica do país, a resposta certamente será múltipla. Na vertente da investigação do ethos brasileiro, o ensaio retomaria a tradição dos "clássicos de Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre nos anos 30"¹, o que parece evidenciar-se na imagem de um Brasil onde a convivência dos "grupos e indivíduos" seria caracterizada pelo pluralismo racial e por um comportamento moral e sexual mais solto. Próxima da representação cristalizada a partir de Casa Grande & Senzala,² esta imagem termina no entanto por referendar aquele paternalismo condescendente que, com sua prática de privilégios e ojeriza à isonomia, ganhou sua crítica

1 - Roberto Schwarz, op. cit., p. 150.

2 - Não se cogita, neste trecho, de comparar as posições de classe dos autores, que são, evidentemente, diferentes.

em Raízes do Brasil³. Por outro lado, o ensaio recria, pa-
 ra um novo contexto, a textura das interpretações do Bra-
 sil que no início dos anos 60 ocuparam as páginas dos
 livros e periódicos com discussões sobre cultura popular,
 subdesenvolvimento, imperialismo, o futuro do país, e
 nos quais também eram constantes o uso da linguagem di-
 fusa e envolvente do "nós" e do "nosso", bem como a preo-
 cupação em comparar Brasil e Estados Unidos.

Ao debate sobre o destino do país, que forma
 o seu chão histórico e seu pano de fundo (o que permite
 perguntar se o "mundo eventualmente aberto" seria o do

3 - É o que nota o ensaísta em outra obra. "O 'homem cor-
 dial' não se acomoda com as relações impessoais, co-
 mo as que devem reger a relação entre funcionários
 e público, por exemplo, porque decorrem da posição
 e da função exercida, não da boa vontade ou do fa-
 vor. Ele prefere se reger conforme estas que têm co-
 mo modelo a intimidade formada nos grupos primá-
 rios. (O leitor pensa naquele famoso programa de
 governo, atribuída^a mais de um estadista da Repúbli-
 ca Velha: 'para os amigos, tudo; para os outros ,
 justiça')." Cf. Antonio Candido de Mello e Souza ,
 "Raízes do Brasil", in Terezina etc., p. 146.

socialismo⁴), o ensaio dá uma solução original, que entre tanto se oferece num plano de compensação ideológica, com função de consolo e esperança. Uma desvantagem de caráter econômico é compensada pela vantagem do modo de ser nacional, algo como afirmar que somos subdesenvolvidos mas yes, temos malandragem. Nos termos que aquela época serializou, o ensaio seria anti-imperialista e anticapitalista (ou antecapitalista), combinando o discurso do ethos brasileiro à teoria das classes sociais; neste sen tido, aspira a uma harmonia social, a dança fraterna dos nacionais promovida por uma ética flexível e tolerante e um espírito de conciliação. Fundamento social e cultural da acomodação dos opostos e atributo mítico-histórico do país, a "dialética da ordem e da desordem", se não elide, coloca a luta de classes em plano secundário. É através dela, no entanto, que o ensaio responde à luta de classes em sua circunstância histórica, à "brutal modernização" que tomou o lugar das abortadas "reformas de base" com que parte do governo pretendia "humanizar o capitalismo" no Brasil⁵. A simples atribuição ao brasileiro de um modo de ser aberto e flexível podia então significar uma crítica oblíqua ao mundo efetivamente fechado em que se tornou, da política à cultura, o país sob os atos institucionais dos ditadores militares, os Vidigais de plan-

⁴ - Roberto Schwarz, op. cit., p. 149.

⁵ - Expressão do narrador de Jango, filme de Silvio Tendler lançado em 1984.

tão do Brasil oficial a quem "Dialética da Malandragem" poderia lembrar que a verdadeira vocação nacional não são rigidez e intolerância, porém fluidez, conciliação, etc., os "valores mais lídimos" que a nostalgia reclama. Estes, se têm algo a ver com a política de "harmonização de classes" tentada pelo regime pré-64, viriam de um passado tão remoto e arquetípico quanto recente e historicamente datado: exprimem a potencialidade do povo brasileiro, sua característica congênita, mas ao mesmo tempo uma possibilidade que o momento histórico não efetivou. O reprimido da história - o pacto social que, articulado a partir das forças populares e progressistas, permitiria a emancipação nacional - ressurgiria sob a forma de uma união de contrários coreografada por uma noção de cultura popular que enxerga abertura para o futuro na criatividade lúdica, no savoir vivre das camadas não-burguesas.

Alegria, melancolia

Após o AI-5, esta idéia da malandragem, vinculada ao folclore da sabedoria popular, torna-se forma e matéria da reação ao fechamento da vida política e cultural entre as camadas médias intelectualizadas mais ou menos comprometidas com a esquerda. Num sentido ser malandro significa ludibriar o cerco da censura dizendo o proibido através do consentido, à moda do Brecht que, na resistência ao nazismo, propunha "cinco maneiras de di-

zer a verdade"⁶, texto que reencontrou uma destinação prática e catártica naquele círculo da intelectualidade brasileira. A fórmula no Brasil do autoritarismo militar foi "de olho na fresta", título de um ensaio e um livro que, a partir de 1976, sistematizaram o caminho do discurso cifrado, cujos componentes, seguindo o modelo da linguagem do malandro cantado na canção popular, deveriam ser a ambiguidade e a polissemia, a ironia e o humor, a paródia e a elipse, a alegoria ao modo de Esopo, além da astúcia brechtiana. Metáfora do dizer esperto, esta malandragem também exprimiria uma dialética: não se trata de "dizer ou não dizer", mas de "saber como pronunciar"⁷, conforme ensina o samba que parodia outro, já clássico - "Tudo aquilo que o malandro pronuncia/ que o otário silencia/ toda festa que se dá ou não se dá/ passa pela fresta da cesta e restá a vida"⁸. Noutra sentido

6 - Cf. Gilberto Vasconcelos Música Popular: De Olho na na Fresta, Rio de Janeiro, Graal, 1977, p. 102. O texto de Brecht foi publicado em Cadernos de Opinião nº 1, Rio de Janeiro, Inúbia, 1975, pp.34-40.

7 - Gilberto Vasconcelos, op. cit., p.72.

8 - Idem, ibidem, p. 70. Trata-se de "Festa Imodesta", de Caetano Veloso. O samba parodiado é "Não tem tradução", de Noel Rosa: "Tudo aquilo que o malandro pronuncia/ com voz macia/ é brasileiro: já passou de português".

a malandragem seria o conteúdo de uma estratégia de mudança política e social que costumava ser formulada nos termos de "aproveitar as brechas", "explorar as contradições do sistema", "usar contra o inimigo suas próprias armas". Na obra que desenvolveu este motivo, Carnavais, Malandros e Heróis, o modelo é o personagem do folclore ibérico, Pedro Malasartes, que representaria o "poder dos fracos"⁹, a esperteza e a dissimulação capazes de transformar desvantagens em vantagens, o que revelaria a reversibilidade das posições e a fragilidade de sistemas aparentemente monolíticos¹⁰.

Em ambos os sentidos, como paradigma de um modo de dizer ou de um modo de agir, a malandragem corresponde a uma espécie de programa mínimo de esperança, que se impõe à medida que a repressão e o fracasso obscurecem a estratégia da resistência armada e ao mesmo tempo fazem cintilar a aura de seus ícones, dos quais a figura do Che é o exemplo mais conhecido. Companheira e rival da imagem do guerrilheiro, a do malandro sugeriria uma alternativa ao "voluntarismo revolucionário"¹¹,

um tipo de "realismo político", uma esperteza sensata (ou sensatez esperta) que entretanto não seria menos

9 - Roberto Da Matta, Carnavais, Malandros e Heróis, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979, p. 229.

10 - Idem, ibidem, p. 218.

11 - Expressão de Darcy Ribeiro em "Salvador Allende e a Esquerda Desvairada", in Ensaaios Insólitos, Porto Alegre, L&PM, 1979, p.120.

subversiva e em sua ambiguidade mesma, ao afirmar e negar a ordem existente, deixaria entrever um "reino da liberdade"¹².

A tematização da malandragem é, desta forma, também um conduto para a prática de interpretação do país, paixão que ganha novas rotas ante a perplexidade e o desencanto produzidos pelos golpes de 64 e 68. Revendo a crítica ao caráter alegórico da imagem tropicalista do Brasil - que, segundo um estudo anterior, daria as contradições do país à luz esnobe e escandalizada do ultramoderno, em que elas apareceriam como insolúveis e o próprio país como aberração¹³ -, De Olho na Fresta se ocupará com a análise do modo a um tempo alegre, melancólico, irônico, crítico, trágico com que os tropicalistas compõem essa alegoria, ela também exemplo da possibilidade de mostrar através da brecha o que a repressão ocultou ou destruiu e que restaria como ruínas da história, de acordo com a teoria benjaminiana que o momento histórico, misturando frustração política com frustra-

12 - Roberto Da Matta, op. cit., p.15.

13 - Cf. Roberto Schwarz, "Cultura e Política, 1964-1969/Alguns Esquemas", in O Pai de Família e Outros Estudos, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, pp.74-78.

ção existencial¹⁴, atualizou¹⁵. O que a história brasileira conteria de "sofrido e malogrado"¹⁶, para a intelectualidade pequeno-burguesa de esquerda, poderia estar expresso no rosto desconhecido daquele hombre muerto cujo nombre não pode ser pronunciado, mas que deve ser dito "antes que a definitiva noite/ se espalhe por Latinoamerica": "el nombre del hombre es pueblo"¹⁷, co-

-
- 14 - Observação de Ferreira Gullar a respeito dos espetáculos cênicos da época, comparados a "rituais mágicos em que, por exorcismos, se pretende destruir o inimigo transformado em fantasma ou espírito-domal", e cujo êxito "decorre precisamente da atmosfera mágica exasperada que se cria". Cf. "Introdução", in Vanguarda e Subdesenvolvimento, Rio de Janeiro, Civilização Brasileiro, 1969, p.7.
- 15 - V., por exemplo, Celso Favaretto, Tropicália: Alegoria, Alegria, São Paulo, Kairós, 1979, pp.86-90.
- 16 - Segundo Benjamin, "a alegoria mostra ao observador a facies hippocratica da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto - não, numa caveira". Cf. Walter Benjamin, Origem do Drama Barroco Alemão, tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 188.
- 17 - Capinam, Gilberto Gil e Torquato Neto, "Soy Loco Por Ti, América".

mo diz a canção que, em seu título e seu portunhol, também lembra o desejo de uma unidade latino-americana, metaforizada talvez na mulher com nome de poeta e herói da independência ("que su nombre sea Marti"), buscada com coração amplo e sentimento de evasão, finitude e infinitude ("el cielo como bandera").

De Olho na Fresta explicará o "tom melancólico que exala das canções tropicalistas, apesar da atmosfera orgiástica", pelo "eclipse do devir histórico", o "escuro do futuro" referido por um de seus compositores¹⁸, associado à aparente e incansável imobilidade do presente histórico, como a sente o coração tropicalista ("é a mesma dança, meu boi"¹⁹). À "linguagem da festa" e da festa se combinaria a "linguagem do sofrimento"²⁰, compondo um "canto desencantado" em tempo de "cultura da depressão"²¹. Assim, o que passa pela f(r)esta lúdica é uma imagem fragmentada que, para além da contradição arcaico-moderno, faz referência crítica a uma rea-

18 - Gilberto Vasconcellos, op. cit., p. 54. O compositor é Caetano Veloso.

19 - Cf. Gilberto Gil e Torquato Neto, "Geléia Geral" :
"É bumba-iê-iê-boi/ ano que vem, mês que foi/ É
bumba-iê-iê-iê/ É a mesma dança, meu boi".

20 - Gilberto Vasconcellos, op. cit., p. 54

21 - Subtítulos do ensaio "De Olho na Fresta".

lidade composta de "brutalidade e jardim"²², crianças miseráveis esmolando junto aos monumentos nacionais, etc. No modo como o tropicalista reage à sua realidade pode-se notar certa austeridade existencial, o despojamento daquele que nada leva - "no bolso ou nas mãos"²³ - no

22 - Cf. Gilberto Gil e Torquato Neto, "Geléia Geral" . A expressão, reprodução paródica de um verso de Oswald de Andrade (Memórias Sentimentais de João Miramar, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira , 1980, p. 36), designaria parte das "reliquias do Brasil" ("hospitaleira amizade/ brutalidade e jardim"), citando criticamente a ideologia do caráter cordial. Outra referência irônica à antítese cordialidade/brutalidade pode ser encontrada no soneto declamado por Mathias de Albuquerque na peça de Chico Buarque e Ruy Guerra: "Meu coração tem um sereno jeito/ E as minhas mãos o golpe duro e presto"; e "Se trago as mãos distantes do meu peito, / É que há distância entre intenção e gesto". (Cf. Calabar, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira , 1974, p. 15).

23 - Caetano Veloso, "Alegria, Alegria". A expressão indica certa ligação com a forma sartreana do existencialismo, parafraseando o final da autobiografia de Sartre (Cf. As palavras, tradução de J.Guinsburg, São Paulo, Difel, 1970, p.151).

caminhar contra o vento, expressão que denota oposição à corrente do tempo ("por que não?") tanto quanto o sentimento de contingência que, em outro exemplo, pode desdobrar-se em feérico flerte com a morte ("estou aqui de passagem/ sei que adiante/ um dia vou morrer/ de susto, de bala ou vício/ num precipício de luzes/ entre saudades, soluços/ eu vou morrer de braços/ nos braços, nos olhos/ nos braços de uma mulher"²⁴). A enunciação da morte, caracterizada pela mesma ironia que provém da mistura de alegria e melancolia (dada também na relação contrastante entre letra e melodia), participa ao mesmo tempo deste lado estóico, por assim dizer, do tropicalismo, e de sua face orgiástica, oswaldiana e mais inconformista, em que tem primazia o princípio do prazer. A morte, na postura tropicalista, pode ser signo tanto de uma realidade experimentada como tempo morto, oposta à ordem lúdica do carnaval ("atrás do trio elétrico/ só não vai quem já morreu"), quanto da necessidade de eternizar a festa que, enquanto se prolongar, não permitirá a queda na realidade deprimente da história. É necessário morrer para viver em festa permanente, como sugerem o "quero morrer já" e o "quero viver lá" que, em seu movimento binário, frenético, parecem assinalar no auge da orgia o auge do sentimento de insuportabilidade do

²⁴ - Capinam, Gilberto Gil e Torquato Neto, "Soy Loco por Ti, América".

real²⁵.

As boas malasartes

Mais de acordo com uma época que banalizou a idéia do autoritarismo, no Brasil de Carnavais, Mandros e Heróis predomina a regra da hierarquização rígida, emblematizada na fórmula do "você sabe com quem está falando?" e ritualmente burlada e compensada pelo carnaval. Este abre no "sistema" a brecha que permite entrever "o reino da liberdade e do essencialmente humano"²⁶, subverte a estrutura hierarquizada e hierarquizante, regida pelas "relações de substância" (de raça, família, classe) em favor de um igualitarismo cujo critério é o desempenho. Se "o mundo diário é muito econômico em realizar concursos", no carnaval "tudo é feito por meio de concursos, de modo que o idioma da sociedade se transforma"²⁷. A comparação entre Brasil e Estados Unidos será, logicamente, formulada em termos simetricamente inversos. Na sociedade norte-americana, em que privilégios seriam a exceção, um "sistema individua

25 - Caetano Veloso, "Atrás do Trio Elétrico". É conhecido também o bilhete que Torquato Neto deixou ao suicidar-se.

26 - Roberto Da Matta, op. cit., p. 15.

27 - Idem, ibidem, p. 116.

lista" faz do capitalismo uma virtude: é o "mundo igualitário dos mercados e dos capitais"²⁸. No Brasil, a hierarquização torna o capitalismo um instrumento de dominação e suplício nas mãos daqueles que se valem das "relações de substância" sobre os que não contam senão com o anonimato do mercado de trabalho; neste caso, ser "indivíduo" significa estar submetido à exploração mais crua, da qual as massas populares e trabalhadoras só se libertariam momentaneamente quando tomam a violência como "padrinho" de suas reivindicações e assim personalizam suas relações com as classes dominantes, mostrando que povo "também é gente"²⁹. "Ritual de inversão", se no Brasil o carnaval dá espaço a uma igualdade que não existe no cotidiano hierarquizado, em Nova Orleans ele mostrará necessariamente o contrário: gente das classes altas fantasia uma hierarquia rígida e monárquica, impossível na realidade, atirando moedas aos pobres durante seu desfile³⁰. Símbolo do carnaval brasileiro, o malandro representa fantasia equivalente, oferecendo "ao mundo da ordem e do cotidiano exatamente o que o Rei americano de Nova Orleans oferece ao povo americano: a possibilidade de ver o mundo de cabeça para baixo"³¹. É à

28 - Idem, ibidem, p. 191.

29 - Idem, ibidem, p. 189.

30 - Idem, ibidem, p. 125.

31 - Idem, ibidem, p. 133.

semelhança do carnaval, seu cenário, que tanto reforça a "ordem quotidiana" como "coloca alternativas e sugere caminhos"³², o malandro, seu personagem principal, "não cabe nem dentro da ordem nem fora dela: vive nos seus interstícios, entre a ordem e a desordem, utilizando ambas e nutrindo-se tanto dos que estão fora quanto dos que estão dentro do mundo quadrado da estrutura"³³.

A possibilidade de mudança é dada pela própria ambivalência do malandro; situado na brecha, nos "interstícios" entre o permitido e o reprimido, o efetivo e o possível ou desejável, é a partir de seu "mundo intersticial", em que "a realidade sempre pode ser lida e ordenada por meio de múltiplos códigos e eixos"³⁴, demonstrando pela prática que "o rico e o pobre, como o forte e o fraco, sempre são relativos", que ele "abre as portas de uma vida melhor, bém como das alternativas para mudanças sociais mais profundas". A flêxibilidade malandra, no caso, seria o antídoto das "categorias estáticas e acabadas" com as quais o mundo dos ricos e pobres seria visto pelo "pequeno-burguês, sobretudo o pequeno-burguês que se diz marxista", oferecendo esperança onde este apresenta como "única perspectiva" a "política da desesperança e do desespero"³⁵. A estratégia

32 - Idem, ibidem, p. 117.

33 - Idem, ibidem, p. 133.

34 - Idem, ibidem, p. 133.

35 - Idem, ibidem, p. 218.

alternativa acenada no exemplo de Pedro Malasartes consistiria em alterar o "sistema" através de suas próprias regras. O herói folclórico, "vadio e astuto", vinga o irmão "honesto e trabalhador" revertendo a seu proveito o mesmo contrato que permitira ao fazendeiro explorar a força de trabalho daquele até ao ponto de arrancar-lhe "uma tira de couro desde o pescoço até o fim das costas"³⁶. A malandragem, neste modelo, inscreve-se numa "dialética de indivíduo e pessoa": o irmão submete-se ao proprietário na condição de "mero indivíduo", apenas "um dado no mundo impessoal das regras econômicas"³⁷, enquanto Pedro personaliza a aplicação da regra, beneficiando-se dela na medida mesma que a cumpre "ao pé da letra". Nesta astuciosa pessoalização estaria o segredo do processo que daria aos fracos a sua força, o "poder de obedecer e, por isso mesmo, destruir a opressão pela obediência malandra, oportuna e sagaz", o que demonstraria a fraqueza do poder estabelecido, o "poder tão absoluto (o poder do patrão) que acaba ficando totalmente vulnerável (como ocorre nas ditaduras)"³⁸.

Não sendo irmão de armas do guerrilheiro, o

36 - Cf. Luís da Câmara Cascudo, "Seis Aventuras de Pedro Malazarte", in Contos Tradicionais do Brasil, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s/d, pp.243-245.

37 - Roberto Da Matta, op.cit., p. 224.

38 - Idem, ibidem, p.229.

malandro não estaria porém menos ligado aos sonhos da revolução. Ambos carregam, num momento de recuo e contenção dos movimentos coletivos, o carisma da ação individual, do sujeito lutando solitário contra o monstro, o "sistema" devorador, portando a bandeira do avanço social na qualidade de lugares-tenentes das camadas progressistas em suas utopias e imobilizadas em sua ação. Seja como "pessoa" ou "indivíduo", o Malasartes de Carnavais, Malandros e Heróis em nenhum momento perde esta aura. O "drama" da individualização aproxima messianismo e malandragem: "nossos Conselheiros, Matragas e Malasartes (...) são pessoas que tiveram que sair de seus lares e renunciar aos seus respectivos mundos.(...) Isolados do mundo, constróem pela solidão e pelo sofrimento que implica o ostracismo do seu grupo (e do mundo dos homens) um mundo alternativo, raiz autêntica dos mais legítimos processos revolucionários"³⁹. O idioma vago dos "mundos" e "reinos", conjugado também na primeira pessoal do plural, talvez outro exemplo da "linguagem da fresta", combina a mística revolucionária com a mitologia dos arquétipos populares. Pedro Malasartes "é um subversivo, perseguidor dos poderosos, para quem sempre leva uma dose de vingança e destruição que denuncia a falta de relacionamento social mais justo entre

39 - Idem, *Ibidem*, p. 190.

o rico e o pobre"⁴⁰, mas é também um "herói mítico", um personagem cuja condição "fabulosa" indica que a desforra se dá no teatro da imaginação popular, numa narrativa ardilosa que, ao mesmo tempo em que aponta simbólica e literalmente para a expropriação violenta da mais-valia ("tirar o couro"), introduz na mecânica impessoal das relações econômicas a artimanha de um contrato condicionado à psicologia das partes envolvidas, convertendo-o num jogo que derrotará o primeiro que ficar zangado⁴¹.

A apropriação da vantagem

A malandragem que consiste em traduzir a norma em proveito próprio, além disso, tem seus limites ou "paradoxos": "em nenhum momento" ultrapassa "o nível pessoal" e "apenas destrói em um nível mais sofisticado, mas sem colocar em risco o sistema"⁴². A própria astú

⁴⁰ - Idem, *ibidem*, p. 213.

⁴¹ - A função do conto folclórico, neste caso, equivale ria à do chamado "conto maravilhoso", que, segundo Roman Jakobson, "preenche o papel de utopia social", correspondendo a "um tipo de compensação onírica". Citado por Haroldo de Campos, Morfologia do Macunaíma, São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 294.

⁴² - Roberto Da Matta, op. cit., p. 232.

cia "pode ser vista como um equivalente do jeito (ou do jeitinho) como um modo estruturalmente definido de utilizar as regras vigentes na ordem em proveito próprio, mas sem destruí-las ou colocá-las em causa"⁴³ .

Problema semelhante coloca-se para a "linguagem da fresta", cujo acesso e decifração dependem de discernimento e conhecimentos restritos a uma elite cultural ou ao círculo de iniciados. Como indica seu analista, ele próprio correndo o risco do esoterismo, "a metáfora da fresta contém uma aporia: restam ainda os percalços objetivos da decodificação"⁴⁴ . Por sua vez, a esperança investida na imagem do malandro não teria futuro na história real: "apesar do seu inegável componente crítico, a linguagem malandra se esgota no beco sem saída da 'terceira via'. O malandro, tal como o boêmio, não faz história. Talvez ele possa se orientar pelos sintomas da evolução histórica, nunca porém pelo seu movimento real . No Brasil, como em todo lugar, os sujeitos da história são a burguesia e o proletariado"⁴⁵ . Tendo sido histórica e socialmente necessária, produzida por um momento em que "o antagonismo entre capital e trabalho não recobria ainda no Brasil todo o espaço social"⁴⁶ , a figura

43 - Idem, ibidem, p. 226.

44 - Gilberto Vasconcellos, op. cit., p. 72.

45 - Idem, ibidem, p. 108.

46 - Idem, ibidem, p. 109.

do malandro já teria perdido seu "suporte sociológico" e sobreviveria apenas como metáfora. "Tem mais samba no homem que trabalha", diz De Olho na Fresta, citando o compositor que "Festa Imodesta" enaltece entre aqueles que emprestam "sua testa/ construindo coisas pra se cantar"⁴⁷ e que enfrentou "de maneira safada, irônica(...)" as imposições incômodas do atual aparato repressivo" na pele de seu duplo, Julinho da Adelaide, "essa lídima encarnação da 'dialética da malandragem' (...), entre o espírito moleque à Macunaíma e a argúcia crítica"⁴⁸.

Por fim, o drible à aplicação das leis autoritárias encontrou seu limite na manipulação destas leis pelo próprio "sistema" que as gerou, sem dúvida sempre mais eficaz, poderosa e esperta que a resistência mais sagaz. Um outro paradoxo parece envolver portanto a apologia da malandragem que caracterizou em parte a cultura dos anos 70: ao colocar ênfase na utilização pessoal das normas e instituições, fez involuntariamente o elogio daquilo que pretendia combater, o que se dá nos próprios exemplos que fez circular. As "malasartes" de Pedro, se constituem uma resposta à "velhacaria" do fazendeiro (que não só tira proveito do contrato como também o produz), a tática a que recorrem - a personaliza

⁴⁷ - Idem, ibidem, p. 70.

⁴⁸ - Idem, ibidem, p. 39.

ção da regra - as identifica com a prática personalizan-
te mas "antipática" do "você sabe com quem está falan-
do?". A mesma "dialética da ordem e da desordem", comum
a Leonardos e Vidigais, pode definir tanto uma resposta
crítica à modernização autoritária gerida pelo regime
militar como a própria "repressão desencadeada a partir
de 1969 - com seus interesses clandestinos em faixa pró-
pria, sem definição de responsabilidades, e sempre a bem
daquela mesma modernização"⁴⁹. Em síntese, como sugere
uma das canções dedicadas ao assunto na paródia brasi-
leira d'A Ópera dos Três Vinténs, a malandragem dominante
e realmente lucrativa tem sido a malandragem da classe
dominante: o malandro "pra valer", habitualmente asso-
ciado ao brasileiro pobre que vive de expedientes para
assegurar sua precária liberdade diante da conscrição
ao mercado de trabalho, "aposentou a navalha" e "até
trabalha"; deu lugar ao "malandro oficial/ (...) / com
gravata e capital/ que nunca se dá mal"⁵⁰.

"Dialética da Malandragem", na trilha da
valorização do popular, põs sinal positivo naquilo que,
depreciativamente relacionado com preguiça e vadiagem e
sujeito às penas da lei, costuma ser estigmatizado pela

⁴⁹ - Roberto Schwarz, "Pressupostos, salvo engano, de
'Dialética da Malandragem'", in op. cit., p. 150.

⁵⁰ - Chico Buarque, Ópera do Malandro, São Paulo, Círcu-
lo do Livro, 1978, pp. 103-104.

ideologia burguesa do trabalho ou pela "visão de classe dominante". "Homenagem ao Malandro", parodiando a ironia brechtiana ("o que é o roubo de um banco, comparado à fundação de um banco?"⁵¹), aproxima e separa a malandragem de extração popular das malandragens do mundo dos negócios e da política oficial (contrabando e gigolotagem transformados, hiperbolica e burlescamente, em empresas como outras), devolvendo o estigma da vagabundagem espertalhona às camadas que adquirem mais riqueza e poder à medida que se valem dos expedientes legais e extralegais de que vive o capitalismo e que, no caso, podem aludir tanto à época da industrialização sob a ditadura getulista quanto à mais recente integração da economia nacional aos padrões do capitalismo internacional. A ironia da homenagem se completa com outra, que desfaz e inverte as aparências: este que parece malandro não o é (pois "até trabalha/ mora lá longe e chacoalha/ num trem da Central"), enquanto o malandro de fato, o esperto bem-sucedido que "nunca se dá mal", é aquele que não aparenta sê-lo. Um paradoxo que não deixa de refletir a visão popular da malandragem, como indica o cantor profissional que tem feito do estereótipo do malandro de

51 - Cf. Bertolt Brecht, L'Opéra de quat'sous, trad. de Jean-Claude Hémery, in Théâtre Complet, vol. 2, Paris, L'Arche, 1974, p. 86: "Qu'est-ce que le cambriolage d'une banque, comparé à la fondation d'une banque?".

terno, chapéu e sapatos brancos o seu lay out, a marca registrada de seu trabalho como "falso malandro", posto que verdadeiro é o que oculta, dissimula sua condição : "malandro que é malandro não se entrega"⁵².

52 - Cf. "Moreira da Silva/ 'Eu sempre fui o/ falso malandro'", depoimento a Ronaldo Bôscoli, in revista Manchete nº 1417, Rio de Janeiro, Bloch Editores , 16 de junho de 1979, p. 124.

Inconclusão: O (re)curso do mito

(ou Malandros em exposição: promenade)*

Um intelectual brasileiro de ascendência alemã, autoexilado em Bonn diante das não muito boas perspectivas de trabalho para um "estudioso da filosofia marxista" no Brasil, escreve em abril de 1975 que o país que levava "na cabeça e no coração, nos olhos, nos ouvidos, na pele e na memória" era "uma realidade tão óbvia, tão notória", que lhe faltava "toda e qualquer possibilidade de 'estranhá-lo'". O tempo e a comparação com outros países tornaram esta representação problemática. O intelectual lembrou-se de uma frase de Hegel "que dizia que o que é 'notório' exatamente por isso não é efetivamente conhecido" e notou que diante da realidade brasileira "nós nos encontramos em uma situação idêntica à de Édipo em face da Esfinge, quando esta o interpelou: 'Decifra-me, ou te devoro'"¹.

Analogamente óbvio e notório, nada no malandro costuma obrigar à pergunta: o que é o malandro? Seu aspecto tão familiar o torna parecido com o país ao qual foi e ainda é frequentemente associado, mesmo quando este é caracterizado como uma antologia rapsódica de histórias e geografias contraditórias; poucas figuras assentam melhor à imagem dos múltiplos e multifacetados Brasis que o tipo do malandro ambíguo e polissêmico, a exemplo de Macunaíma, herói a um tempo sem nenhum caráter e com

* Esta inconclusão não pretende "amarrar" idéias desenvolvidas ao longo do trabalho; é apenas um passeio, algo caprichoso e arbitrário, pela galeria dos quadros que a tradição já pintou em torno do tema.

1 - Leandro Konder, "Depoimento", in Memórias do Exílio, vol. 1 (De Muitos Caminhos), coord. de Pedro Celso Uchôa Cavalcanti e Jovelino Ramos, São Paulo, Livramento, 1978, pp. 303-304.

muitos caracteres. Porém, ao contrário das representações do país que emblematizariam, as imagens do malandro não parecem referir-se a outra realidade senão, tautologicamente, elas mesmas: qual é o malandro empírico a que corresponderiam estas representações?, o que é "efetivamente conhecido" quando se fala no malandro? ² Representar o país pela figura do malandro, nestes casos, significa caracterizar o histórico através do mítico, uma realidade que exige teorias e instrumentos de análise específicos ("decifra-me, ou te devoro" ou, quando as interpretações do enigma feriam ou afrontavam a ortodoxia oficial, "decifra-me que eu te devoro") por outra, dada em outro nível epistemológico, que parece propor "decifra-me, e/ou te seduzo".

Adagio

Na versão mais comum e característica, o malandro tem sido representado como aquele que habita os "intervalos" da estrutura social; existindo "entre classes sociais"³, não seria burguês nem proletário e,

2 - "O malandro empírico, na esquina do tempo, saiu para fora do alcance de nossa vista ainda que sua imagem possa ser recuperada pela sociologia, pela antropologia", Cf.. Claudia Matos, Acertei no Milhar: Malandragem e Samba no Tempo de Getúlio, Rio de Janeiro, Paz e terra, 1982, p. 13.

3 - Cf.. Berta Waldman, Do Vampiro ao Cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan, São Paulo/Curitiba, Hucitec-Ponto Editorial/Secretaria da Cultura e do Esporte do Governo do Estado do Paraná, 1982, p. 124.

não se enquadrando na ordem legal nem se extraviando fora dela, estaria situado "entre" o cidadão comum e o bandido. Este ponto de vista, corporificado na teoria dos interstícios - para o qual é um "ser da luminaridade" que "não cabe nem dentro da ordem nem fora dela"⁴, exemplificando entre outras coisas que "nem todos precisam entrar na ordem como empregados"⁵ -, se não se inspirou, encontrou sua homologação na "dialética da ordem e da desordem", em que viver "entre classes" significa, entretanto e portanto, pertencer a uma pequena burguesia cujo caráter específico reside em oscilar e se equilibrar entre as camadas básicas, de um lado, e as dominantes, de outro.

A concepção deste ser social quase mágico pode ser explicada tanto pelo modelo da pequena burguesia (classe que, não ignorando a luta de classes, considera-se no entanto acima dela⁶) como por sua matriz folclórica, o trickster universal e imemorial que, desde os contos da carochinha, vence os dragões pela astúcia e geralmente acaba casando com a filha do rei⁷. O arquétipo simboliza por este modo o ser humano em luta contra uma natureza hostil; per-

4 - Roberto da Matta, op. cit., p. 133.

5 - Idem, ibidem, p. 234.

6 - Cf. György Lukács, "A Consciência de Classe", in Estrutura de Classes e Estratificação Social, org. de Otávio Guilherme Velho, Moacir G.S. Palmêira e Antônio R. Bertelli, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1973, pp. 31-32.

7 - Assim acontece em algumas narrativas da chamada Literatura de Cordel, como a de Exedito Sebastião da Silva, As Diabruras de Pedro Malasartes, folheto publicado em Juazeiro do Norte pelas Filhas de José Bernardo da Silva, 1979.

sonificando qualidades dadas como próprias do homem (inteligência, esperteza, malícia), representa menos um grupo, classe ou casta do que a humanidade enquanto tal, o que pode alçá-lo para além das contradições sociais e da divisão da sociedade. Nas mãos desse tipo de herói trapaças e mentiras tornam-se virtudes pois servem à boa causa, ao passo que pureza e inocência podem se revelar defeitos fatais; seus atos, de qualquer forma, o enobrecem e permitem pensar num personagem que paira igualmente acima do bem e do mal. Nas histórias de Leonardo e Malasartes, o dragão toma a forma do capital ou da conscrição ao trabalho: um fazendeiro que se apropria literalmente da pele dos empregados; um major que, ao arregimentar milicianos, está recrutando vadios para o trabalho. A luta contra a natureza adversa é investida no interior de uma contradição social: malandro é este que dribla o dragão ou inverte suas táticas a fim de evitar ser apossado como força de trabalho. Disso provém talvez a aura anticapitalista do malandro: uma realidade histórica e próxima é vista contra o fundo da lenda distante.

A origem e o caráter arquetípicos incluem o malandro no rol das figuras que, como os quixotes e sanchos-panças, os tonis e clowns, etc., representam atitudes vitais, as posturas humanas diante do mundo e da vida. Este plano, se não é incompatível, tampouco coincide com o da estratificação social; constitui outro modo de classificação, que chama os homens pelo lado da "natureza humana" e das filosofias-de-vida, não por sua posição na estrutura de classes. Neste caso, ao malandro "entre" classes pode-se sobrepor malandros distribuídos pelas diferentes camadas sociais, do sub-proletariado à grande burguesia.

Andante

O fato de nomear uma atitude humana ante o mundo justifica a associação da malandragem ao modo de ser nacional, mas a história da chamada cultura brasileira registra malandros e malandros. Uma linhagem remontaria ao século XVI e teria como iniciador o "hábil menestrel e perito bandurrista" Francisco de Vacas, segundo os estudos "o primeiro boêmio do Brasil, (...) incorrigível comparsa de D. Álvaro da Costa, filho do 2º Governador-Geral"⁸. Uma outra linha viria do africano que a escravidão em terra estranha obrigava a ser ladino, isto é, a aprender as "artimanhas de seus pares, com quem convivia, para evitar punições e desmandos e garantir-se proteção ou segurança"⁹.

Os sambas dos anos 30 que alimentaram a corrente da "exaltação da malandragem" parecem exprimir a convergência destas duas linhagens - a do branco boêmio e a do negro ladino - ao combinarem, como indicam dois de seus modelos mais famosos, o elogio da vadiagem com a crítica da exploração da força de trabalho: "Eu tenho orgulho de ser vadio/ Sei que eles falam/ deste meu proceder/ Eu vejo quem trabalha/ andar no miserê"¹⁰; "Se eu precisar algum dia/ de ir pro batente/ não sei o que será /

8 - Ary Vasconcelos, Raízes da Música Popular Brasileira (1550/1889), citado por Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr., "A Malandragem e a Formação da Música Popular Brasileira", in História Geral da Civilização Brasileira, vol. 11 (O Brasil Republicano: Economia e Cultura (1930-1964)), São Paulo, Difel, 1984, p. 506.

9 - Edison Carneiro, Ladinos e Crioulos, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964, nota preliminar.

10 - Wilson Batista, "Lenço no Pescoço".

pois vivo na malandragem e vida melhor não há/(...) Deixa falar quem quiser/ deixa quem quiser falar/o trabalho não é bom/ ninguém pode duvidar/ oi, trabalhar só obrigado/ por gosto ninguém vai lá"¹¹.

Em "Lenço no Pescoço" e "O que será de mim", à semelhança de todo samba que marca com o mesmo andamento efusivo o discurso das realidades mais ásperas, ritmo e linha melódica a um tempo atenuam e acentuam a denúncia da dureza do trabalho braçal (o "batente" historicamente associado à escravidão), resgatando a vadiagem de seu estigma. O leve paradoxo desta malandragem auto-apologética está no fato de que glorificar a boemia e a vadiagem era trabalho também, ainda que artístico, explorado pela incipiente indústria cultural da época, que vendia seus frutos no mercado fonográfico e radiofônico. Irônica situação que tendia a se expandir com o aumento desse mercado; então, "a voz que negava o trabalho cada vez mais trabalhava"¹².

O contraponto entre estas imagens do trabalho e da vadiagem tem razão e significação históricas; remete à situação das classes proletarizadas, herdeiras da pobreza do escravo, espremidas entre os ofícios manuais, humildes e mal remunerados (e quem trabalha, portanto,

¹¹ - Ismael Silva, "O que será de mim".

¹² - Cf. Jorge Caldeira, Noel Rosa: de Costas para o mar, São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 26.

vive no "miserê") e as atividades "menos cansativas" que passavam pelo "rufianismo, o jogo, a proteção física sob a aura da valentia" e pelo "exercício da poesia e da música sob a forma de sambas e a organização do lazer sob a forma da criação de blocos e, logo, de escolas de samba em função do carnaval"¹³. O que é índice, entre outras coisas, da falta de alternativas, se representa no entanto, predominantemente, como libertação; o trabalho é "obrigado", mas a malandragem é um espaço de liberdade dado aos mais talentosos ("minha malandragem é fina / não desfazendô de ninguém/ Deus é quem nos dá a sina/ e o valor dá-se a quem tem"¹⁴). Consequência lógica, "vida melhor" que a malandragem "não há" e o malandro, pelo menos por ora, dá certo ("golpe errado ainda não dei"¹⁵).

A prática da exaltação conduz, desta forma, a um certo eufemismo: abrirá espaço, no consumo cultural e na convivência das classes, ao cenário e à linguagem do bas-fond carioca, com a condição de mostrar o ator no seu melhor papel, deixando de lado os aspectos menos sedutores da malandragem vivida, registrados nas biografias dos

13 - Cf. José Ramos Tinhorão, "Um líder entre os sambas do velho Estácio", in História da Música Popular Brasileira, fascículo "Ismael Silva", São Paulo, Abril Cultural, 1982, p. 2.

14 - Ismael Silva, "O que será de mim".

15 - Idem, *ibidem*.

sambistas¹⁶. A pauta, entretanto, comporta dissonância e o malandro que se enaltece convive com o malandro que se auto-ironiza, como exemplificam os versos do outro compositor popular, saído da pequena burguesia letrada, cujas relações com o tema são mais contraditórias. A exemplo dos companheiros de arte e ofício, em seus sambas o preconceito contra a vadiagem é desestabilizado ("que eu tenho horror ao batente/ e não sou decente/ pode crer quem quiser"¹⁷) e a malandragem se apresenta como antídoto e zombaria das enganações amorosas ("nunca mais esta mulher / me vê trabalhando"¹⁸). Mas sua canção também anota a decadência do malandro valente ("joga fora esta navalha / que te atrapalha/ (...) malandro é palavra derrotista / que só serve pra tirar/ todo o valor do sambista"¹⁹) diante do avanço dos tempos modernos ("no século do progresso/ o revólver teve ingresso/ pra acabar com a valentia"²⁰) e já ironiza a incorporação como "coisa nossa" do estereótipo do "malandro que não bebe, / que não come, que

16 - Vejam-se, como exemplo, as vicissitudes de um Ismael Silva, de cuja vida não estiveram ausentes a violência, a prisão e a pobreza.

17 - Noel Rosa, "Mentiras de Mulher".

18 - Idem, "Capricho de Rapaz Solteiro".

19 - Idem, "Rapaz Folgado", samba produzido durante a polêmica com Wilson Batista.

20 - Idem, "Século do Progresso".

não abandona o samba/ pois o samba mata a fome"²¹.

A fresta da ironia dissonante enunciaria um outro desejo, estaria aberta para uma utopia diferente, sem nome e lugar, pois neste caso o que o sambista "procura, sem encontrá-lo - bem como muito samba da época", é um lugar social que não seja o do malandro, aquele de lenço no pescoço e navalha na mão, antes lumpen que operário. Não quer ser nem um nem outro, assim como não se enquadra na pasmaceira virtuosa de sua própria classe"²².

Allegretto (finale idealizante, com intermezzo e da capo)

Se é possível sintetizar o paradigma proposto pelo novo elogio da malandragem que alcançou parte da produção cultural dos anos 70, devemos então imaginar um malandro que, lúdico, é no entanto capaz de agir com os pés no chão, administrador lúcido e competente de interesses e oportunidades; realista e pragmático, não deixa porém de ter um lado quixotesco, que faz dele uma espécie de representante e vingador dos fracos e oprimi

21 - Idem, "Coisas Nossas".

22 - Cf. Walnice Nogueira Galvão, "Sem Malandragem, um marginal poeta: Noel Rosa", in História da Música Popular Brasileira, fascículo "Noel Rosa", São Paulo, Abril Cultural, 1982, p. 8.

dos e compensa seu amoralismo²³; acessível ao amor, sabe porém gerenciá-lo, evitando despencar na vala comum do sentimentalismo imobilizante da paixão lírica²⁴; anti-romântico, sua luta individual contra os dragões do capital e do engajamento no exército de empregados o reveste, ainda que parodicamente, de um aspecto do solitário herói romântico. Sobretudo, desenvolvendo travesuras num mundo aberto ou aproveitando as brechas de um mundo fechado, sua malandragem é sempre exercício e expressão de uma liberdade, efetiva ou anunciada.

- 0 -

23 - Além das análises de Roberto Da Matta, deve ser citada, neste caso, a adaptação teatral do folclore de Pedro Malasartes realizada por Maria Helena Kühner, transcrita, relatada e teorizada em Teatro Popular: Uma Experiência, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975. Uma avaliação crítica deste trabalho está em José Arrabal, "Pedro Malazartes/ Uma experiência de teatro com operários", in revista Contraponto nº 1, Niterói, Centro de Estudos Noel Nutels, novembro de 1976, pp. 111-135.

24 - Em relação a este ponto de vista, v. Claudia Matos, "O Amor de Malandro", in op. cit., pp. 129-184.

Intermezzo

Uma das condições que definem a liberdade é a possibilidade de se realizar atos gratuitos, neste caso não no sentido de atos sem motivação mas de atos sem valor (de troca), que não têm preço porque não podem ser mercadejados. Como dimensão humana, a malandragem guarda esta face, da qual emana seu aspecto libertário: o malandro pode aparecer então como um autêntico vagabundo (como Carlitos), o que não serve ao mercado de trabalho, inútil à reprodução do capital. Quando a esperteza produz simpatia: quando é puro jogo, não tem outro valor que o da brincadeira, de um movimento de corpo, de um gesto da mente (um chiste), não significa nada além da pura representação, em que o ator engana ludicamente uma platéia cujo prazer está em se deixar iludir ludicamente.

- 0 -

O contraponto desta visão, como se indicou neste trabalho, é aquela que enxerga na malandragem uma função da sociedade competitiva e inigualitária. A metáfora básica, neste caso, é a da devoração, e o malandro é visto como vítima, cúmplice, aprendiz, porta-voz e emblema denunciador do incessante movimento antropofágico que alimenta a máquina da "exploração do homem pelo homem". O resultado desse movimento é a desumanização, atacada com mordacidade num dos cantos d'A Ópera dos Três Vinténs: "De que vive o homem? De incessantemente/ tor-

iludido

turar, saquear, despedaçar, degolar, devorar o homem. / O homem só vive por esquecer **incessantemente** / que no fim das contas ele é um homem"²⁵. O amoralismo do malandro, nesta perspectiva, surge como produto desta antropofagia social, da lição segundo a qual, diante da luta pela sobrevivência, considerações éticas ou estéticas são extemporâneas: "primeiro a comida, depois a moral"²⁶.

A imagem se torna tão mais cáustica e inconformista quanto mais a referimos ao desejo - que parece ser sua motivação e seu enunciado reprimido - de uma sociedade igualitária, liberta da barbárie das relações de produção capitalistas. Seu pano de fundo ainda é, portanto, a nostalgia ou utopia de uma sociedade em que a gratuidade do jogo vicejaria sobre a necessidade e a ordem deste darwinismo social, algo que de certa forma se anuncia no senso cômico-operístico e na leveza das melodias, que nunca fazem esquecer porém sua contundência irônica. De resto, não é sem simpatia que se encara o malandro artesanal, que, "representante de uma classe

25 - Cf. Bertolt Brecht, L'Opéra de quat'sous, in op.cit.,

p. 65: "De quoi vit l'homme? De sans cesse/Torturer, dépouiller, déchirer, égorger, dévorer l'homme./ L'homme ne vit que d'oublier sans cesse / Qu'en fin de compte il est un homme".

26 - Idem, ibidem: "La bouffe vient d'abord, ensuite la morale".

em extinção"²⁷, será ultrapassado em seus métodos e negócios de pequeno porte pela sofisticação e avanço do capitalismo; convertido à sua contrafação burguesa e moderna, seu mito no entanto - portanto - resiste, como parece querer indicar a versão brasileira da ópera de Brecht e Weill.

O malandro "pra valer", cuja agonia já foi registrada nos anos 50 por um de seus ex-apologistas (na voz desiludida e fatigada que pede plangentemente o favor de Antonico, amigo e senhor, para o Nestor, "aquele que na escola de samba/ toca cuíca, toca sũrdo e tamborim" e que "está vivendo em grande dificuldade/ele está mesmo dançando na corda bamba"²⁸), de acordo com a letra da canção "tá na greta/ na sarjeta/ do país" e "é evidente que morreu". O mesmo, contudo, como sugere o espírito da canção, não ocorreria com a sua imagem mitológica, que persiste existindo com o planeta girante em que o expediente se deu: "e no entanto/ ele se move/ como prova/ o Galileu"²⁹.

27 - Idem, ibidem, p. 86: "...l'un des derniers représentants d'une classe appelée à disparaître".

28 - Ismael Silva, "Antonico". A interpretação da cantora Gal Costa, gravada em 1972, deu relevo e transparência ao tom pungente.

29 - Chico Buarque, "O Malandro nº 2", in Ópera do Malandro, p. 191. Como em "O Malandro", a música é a de Kurt Weill.

Uma última dança dialética pode ser vista, deste modo, no interior da ideologia da malandragem: o malando morreu, viva o malandro. É talvez o que o samba, recomeçando num compasso reciclado em allegro moderato³⁰, responderia agora à já não tanto sedutora esfinge, pro-saicamente despida de parte de sua mística.

30 - Observe-se, por exemplo, como arrefeceu o entusiasmo pela figura do malandro, ao mesmo tempo que aumentaram o deboche e a ironia, nos sambas de Bezerra da Silva. Um sinal talvez de que hoje a malandragem sobrevive menos como mito (e ainda menos como categoria social) do que na condição de um difuso jeito de ser.

Bibliografia

- Alencar, José de. O Guarani. Introdução geral por Massaud Moisés, cotejo e anotação de textos por João Teixeira de Paula. São Paulo, Cultrix, 1968.
- Alencar, José de. Senhora. 10ª. ed. São Paulo, Ática, 1980.
- Almeida, Manoel Antonio de. Memórias de um Sargento de Milícias. Ed. crítica de Cecília de Lara. Rio de Janeiro, LTC, 1978.
- Althusser, Louis. A Favor de Marx. 2ª ed. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.
- Andrade, Mário de. Aspectos da Literatura Brasileira. 5ª ed. São Paulo, Martins, 1974.
- Andrade, Mário de. Macunaíma: o herói sem nenhum caráter. Ed. crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro, LTC, 1978.
- Andrade, Oswald de. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. 2ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- Andrade, Oswald de. Memórias Sentimentais de João Miramar (7ª ed.) e Serafim Ponte Grande (6ª ed.). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
- Antônio, João. Casa de Loucos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.
- Arrabal, José. "Pedro Malazartes/Uma experiência de teatro com operários", in revista Contraponto, ano I, nº 1, Niterói, Centro de Estudos Noel Nutels, novembro de 1976, pp. 111-135.
- Benjamin, Walter. Origem do Drama Barroco Alemão. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- Brecht, Bertolt. "Cinco Dificuldades no Escrever a Verdade". In Cadernos de Opinião, nº 1, Rio de Janeiro, 1975, pp. 34-40.

- Brecht, Bertolt. L'Opéra de quat'sous. In Théâtre Complet vol. 2, Paris, L'Arche, 1974.
- Brecht, Bertolt. Romance dos Três Vinténs. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976.
- Buarque, Chico. Ópera do Malandro. São Paulo, Círculo do Livro, 1978.
- Buarque, Chico e Guerra, Ruy. Calabar: o elogio da traição. 4ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.
- Buarque de Holanda, Sérgio. Raízes do Brasil. 12ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978.
- Buarque de Holanda, Sérgio. Visão do Paraíso. 2ª ed. São Paulo, Cia. Ed. Nacional/Edusp, 1969.
- Caldeira, Jorge. Noel Rosa: De costas para o Mar. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- Câmara Cascudo, Luís da. Contos Tradicionais do Brasil. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s/d.
- Caminha, Pero Vaz de. Carta a El Rei D. Manuel. São Paulo, Dominus, 1963.
- Campos, Haroldo de. Morfologia do Macunaíma. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- Carneiro, Edison. Ladinos e Crioulos (Estudos sobre o negro no Brasil). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.
- Da Matta, Roberto. Carnavais, malandros e Heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.
- Eliade, Mircea. Mito e Realidade. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- Favaretto, Celso. Tropicália! Alegoria, Alegria. São Paulo, Kairós, 1979.
- Fernandes, Millôr. Vidigal: Memórias de um Sargento de Milícias. Porto Alegre, L&PM, 1981.

- Freyre, Gilberto. Casa-Grande & Senzala. 20ª ed. Rio de Janeiro/Brasília, José Olympio/INL-MEC, 1980.
- Freyre, Gilberto. Heróis e Vilões no Romance Brasileiro. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1979.
- Frye, Northrop. Anatomia da Crítica. São Paulo, Cultrix, 1973.
- Gullar, Ferreira. Vanguarda e Subdesenvolvimento. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- Hawthorne, Nathaniel. A Letra Escarlate. São Paulo, Saraiva, s/d.
- História da Música Popular Brasileira. (col.) Fascículos: "Caetano Veloso", "Gilberto Gil", "Ismael Silva", "Noel Rosa". São Paulo, Abril Cultural, 1982.
- Konder, Leandro. "Depoimento". In Memórias do Exílio vól. 1. (De Muitos Caminhos). Coord. de Pedro Celso Uchoa Cavalcanti e Jovelino Ramos. São Paulo, Livramento, 1978, pp. 303-305.
- Kühner, Maria Helena. Teatro Popular: Uma Experiência. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975.
- Lazarillo de Tormes. Trad. de Ricardo Alberty. Lisboa, Editorial Verbo, 1971.
- Leithold, T. Von e Rango, L. Von. O Rio de Janeiro Visto por Dois Prussianos em 1819. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1966.
- Literatura Comentada (col.). Vol. "Noel Rosa". Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por João Antônio. São Paulo, Abril Educação, 1982.
- Lukács, György. "A Consciência de Classe". In Estrutura de Classes e Estratificação Social. Org. de Otávio Guilherme Velho e outros. 4ª ed. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1973, pp. 11-60.
- Matos, Claudia. Acertei no Milhar: Malandragem e Samba no Tempo de Getúlio. Rio de Janeiro, Paz e

- Terra, 1982.
- Mello e Souza, Antonio Candido de. "Dialética da Malandragem". In Memórias de um Sargento de Milícias, Manoel Antonio de Almeida. Ed. crítica de Cecília de Lara. Rio de Janeiro, LTC, 1978, pp. 317-342.
- Mello e Souza, Antonio Candido de. Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, vol. 2. 4ª ed. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1975.
- Mello e Souza, Antonio Candido de. Teresina etc. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.
- Mello e Souza, Antonio Candido de. e Castello, José Aderaldo. Presença da Literatura Brasileira. - III - Modernismo, 2ª ed. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1967.
- Molière. O Tartufo. São Paulo, Ed. Abril, 1976.
- Moreira Leite, Dante. Caráter Nacional Brasileiro: Descrição das características psicológicas do brasileiro através de ideologias e estereótipos. Boletim nº 230 da FFCL-USP, São Paulo, 1954.
- Moreira Leite, Dante. O Caráter Nacional Brasileiro: história de uma ideologia. 4ª ed. definitiva. São Paulo, Pioneira, 1983.
- Moreira da Silva (Morengueira), Antonio. "Moreira da Silva: 'Eu sempre fui o falso malandro'. Depoimento a Ronaldo Bôscoli. In revista Manchete nº 1417. Rio de Janeiro, Bloch Editores, 16 de junho de 1979, p. 124.
- Mota, Carlos Guilherme. Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica. 4ª ed. São Paulo, Ática, 1980.
- Nogueira Galvão, Walnice. Saco de Gatos. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

- Nogueira Galvão, Walnice. "Sem malandragem, um marginal poeta: Noel Rosa". In História da Música Popular Brasileira, fascículo "Noel Rosa". São Paulo, Abril Cultural, 1982, pp. 7-8.
- Prado, Jr., Caio. Formação do Brasil Contemporâneo: Colônia. 8ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1965.
- Ribeiro, Darcy. As Américas e a Civilização: Processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos. 3ª ed. Petrópolis, Vozes, 1979.
- Ribeiro, Darcy. Ensaio Insólito. Porto Alegre, L&PM, 1979.
- Sartre, Jean-Paul. As Palavras. 4ª ed. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1970.
- Schwarz, Roberto. "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da Malandragem'". In Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido, Vários autores, São Paulo, Duas Cidades, 1979, pp. 133-154.
- Schwarz, Roberto. "Cultura e Política, 1964-1969: Alguns Esquemas". In O Pai de Família e Outros Estudos. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- Schwarz, Roberto. Ao Vencedor as Batatas. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- Shakespeare, William. As Alegres Comadres de Windsor. Trad. de F. Carlos de Almeida Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo, Abril, 1978.
- Smith, Henry Nash. "Adventures of Huckleberry Finn de Mark Twain". In Panorama do Romance Americano, Vários autores. Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1966.
- Tinhorão, José Ramos. "Um líder entre os bambas do ve -

- lho Estácio". In História da Música Popular Brasileira, fascículo "Ismael Silva". São Paulo, Abril Cultural, 1982, pp. 1-2.
- Twain, Mark. As Aventuras de Huck. 3ª ed. Rio de Janeiro, Vecchi, 1954.
- Vasconcellos, Gilberto. Música Popular: De Olho na Fresta. Rio de Janeiro, Graal, 1977.
- Vasconcellos, Gilberto e Suzuki Jr., Matinas. "A Malandragem e a Formação da Música Popular Brasileira". In História Geral da Civilização Brasileira vol. 11 (O Brasil Republicano: Economia e Cultura (1930-1964)). Dir. de Boris Fausto, São Paulo, Difel, 1984, pp. 501-523.
- Waldman, Berta. Do Vampiro ao Cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan. São Paulo/Curitiba, Hucitec-Ponto Editorial/Secretaria da Cultura e do Esporte do Governo do Estado do Paraná, 1982.
- Willet, John. O teatro de Brecht visto de oito aspectos. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967.
- Zagury, Eliane. "Apresentação". In Memórias de um Sargento de Milícias, de Manuel Antonio de Almeida, 9ª ed. São Paulo, Ática, 1979.