UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURA
DE LÍNGUA PORTUGUESA

**DUAS FACES DA MALANDRAGEM:
A FIGURA DO MALANDRO NOS CONTOS
“A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO”, DE GUIMARÃES ROSA,
E “PAULINHO PERNA TORTA”, DE JOÃO ANTÔNIO
(VERSÃO CORRIGIDA)**

THIAGO MORAES FERNANDES CRUZ

São Paulo

2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURA
DE LÍNGUA PORTUGUESA

**DUAS FACES DA MALANDRAGEM:
A FIGURA DO MALANDRO NOS CONTOS
“A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO”, DE GUIMARÃES ROSA,
E “PAULINHO PERNA TORTA”, DE JOÃO ANTÔNIO
(VERSÃO CORRIGIDA)**

THIAGO MORAES FERNANDES CRUZ

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos
Comparados de Literatura de Língua Portuguesa
da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Mestre em Letras.

De acordo: _____

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Vima Lia de Rossi Martin

São Paulo

2014

Banca examinadora

Para meu pai, Boni,
o maior incentivador deste trabalho (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família pelo apoio e carinho. Em especial a minha mãe, Tânia, pelo esforço dispensado a minha educação e formação. Também um agradecimento especial a Alexandre Moraes e Hamilton Farias pela inspiração acadêmica e cultural que me ofereceram.

A Erika, pela paciência e compreensão.

A Ton Lopes, camarada prestativo e de longas conversas que contribuíram decisivamente para este trabalho. Também a Daniel Garroux, Acauam, Psiquê e Leandro pelas leituras críticas. Agradeço a Maíra e Rui pelas conversas rosianas. A Marta Milena pela ajuda fundamental de última hora e a Desi Mier pelo apoio no começo de tudo. A Clarissa Dias pelo alto-astral e exemplo de superação. A Luis Ferro e a todos os meus mestres, principalmente Gabriel, pela força e lucidez.

Ao grupo de estudos da orientação pelo constante debate de ideias: André Godoy, Ari Mascarenhas, Carolina Mercês, Cláudia Neves, Dinha Maria, Flávia Bandeca, Janete Barbosa, Louise Bonassi e Thiago Candido.

A Vima, que, desde o princípio, acreditou e me orientou neste trabalho.

Esta pesquisa contou com o apoio de uma bolsa de estudos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

RESUMO

O presente trabalho analisa a construção da personagem malandra em dois contos da literatura brasileira: “A volta do marido pródigo” (1946) de Guimarães Rosa e “Paulinho Perna Torta” (1965) de João Antônio. O foco da análise incide na representação, respectivamente, culturalista e histórica do malandro pelos seus protagonistas. A construção da personagem malandra nesses contos corresponde à redução estrutural dessa figura na sociedade, seja como um tipo cultural, que, ideologicamente, representa o tipo simpático e cordial do brasileiro, ou como figura histórica, que se transformou na figura marginal e violenta do narcotraficante.

Palavras-chave: malandro; *trickster*; marginal; Guimarães Rosa; João Antônio.

ABSTRACT

This paper discusses the construction of the roguish character in two tales of Brazilian literature: "The Return of the Prodigal Husband" (1946) by Guimarães Rosa, and "Paulinho Bowleg" (1965) by João Antônio. The focus of the analysis will concern mostly on the representation, respectively, culturalist and historical of the trickster by its protagonists. The construction of the roguish character in these tales corresponds to the structural reduction of this figure in society, either as a cultural type, which, ideologically, is the friendly and cordial kind of Brazilian, or as a historical figure who became the drug dealer's marginal and violent figure.

Keywords: Tales, roguish; trickster; Guimarães Rosa; João Antônio.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 10
CAPÍTULO 1 – A FIGURA DO MALANDRO	
1.1 A malandragem: do universal ao particular	p. 18
1.2 “Dialética da Malandragem” e a sua sequência crítica	p. 38
1.3 A transformação social do malandro em marginal	p. 47
CAPÍTULO 2 – O MALANDRO ROSIANO	
2.1 Lalino, o <i>trickster</i>	p.53
2.2 A história no conto	p. 68
CAPÍTULO 3 – A TRANSFORMAÇÃO DO MALANDRO	
3.1 O enquadramento mítico do malandro	p. 83
3.2 A figura histórica da malandragem	p.92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 110
REFERÊNCIAS.....	p. 117

*Robin Hood dos morros
Rei da malandragem
Um homem de verdade
Com muita coragem*

“Charles Anjo 45”, Jorge Ben Jor

*Estava em jogo meu nome e atitude.
Era uma vez Robin Hood.*

“Tô ouvindo alguém me chamar”, Racionais Mc’s

INTRODUÇÃO

O interesse deste trabalho pelo estudo da malandragem surgiu do contraste entre a larga representação sociocultural da figura do malandro e a sua complexa definição. O termo “malandragem” evoca imediatamente o sentido de esperteza e burla. Definição inequívoca, que, no entanto, não a livra de diferentes acepções que essa esperteza pode caracterizar. Essa disposição burlesca transita da sagacidade pueril e inocente até a torpeza de uma conduta infratora na sociedade, dando ao adjetivo “malandro” uma significação volátil, difícil de precisar fora de contexto.

Zilly sintetiza a palavra “malandro” em três significados:

Hoje em dia malandro é uma palavra multifacetada, com basicamente três significados:

1 (...) personagem oriundo das classes subalternas, principalmente dos morros do Rio de Janeiro (...) sujeito que vive dos expedientes da própria música, da caftinagem, do jogo do bicho, do bilhar (...)

2 no sentido mais amplo: sujeito fino, esperto, jeitoso, hábil de todas as classes sociais, amigo de boa vida, sociável, eloquente, mentiroso (...) alegre, simpático, avesso ao trabalho duro e contínuo, mulherengo, transgressor de leis e normas morais sem cair no crime.

3 bandido, ladrão, gangster, assassino. A ambivalência dos dois outros conceitos cede lugar a significados puramente negativos, sinônimos praticamente de marginal (ZILLY, 2000, p. 181).

A segunda acepção pode ser associada ao valor adjetivo – utilizada de maneira generalizada como esperteza –, ao passo que a primeira e a terceira acepções podem ser entendidas como definições substantivas do malandro, que o caracterizam enquanto figura histórica e, por isso, sujeita a transformações.

Desse modo, este trabalho vai estudar a figura do malandro por meio de duas perspectivas: uma *culturalista* – a que se refere a segunda definição de Zilly –, a qual generaliza o malandro tanto à classe dominante quanto à “subalterna”, associando-o à

esperteza que ideologicamente caracteriza os traços culturais do País; e uma segunda perspectiva – ligada a uma transformação da primeira para a terceira definição –, que trata o malandro como sujeito histórico de um tempo e uma sociedade específicos e que atualmente deu origem à figura do marginal.

A percepção dessas duas perspectivas da figura do malandro deve-se à análise da sua construção em dois contos: “Traços biográficos de Lalino Salãthiel, ou a volta do marido pródigo” (1946), de Guimarães Rosa, e “Paulinho Perna Torta” (1965), de João Antônio. Nas duas narrativas, os protagonistas podem ser considerados malandros, embora haja entre eles uma diferença significativa: no primeiro conto, o malandro pratica a sua burla de maneira simpática e conciliadora com a classe dominante; no segundo, ele é associado à figura temerária do marginal.

O foco analítico deste trabalho incidirá, portanto, na diferença entre essas duas representações do malandro, respectivamente, uma forma *culturalista*, que, mediada ideologicamente pelos traços *culturais* da nação, alça o malandro à categoria de símbolo nacional; e uma forma *histórica*, que, ao situar a figura do malandro em determinado momento e classe da sociedade brasileira, a relaciona à transformação na figura não conciliadora do narcotraficante.

A representação simpática e cordial do malandro é associada, de maneira ideológica, a Lalino – protagonista do conto estudado de Guimarães Rosa –, a partir da construção superficial da personagem. O próprio título “Traços biográficos de Lalino Salãthiel” já revela a construção simplificada do protagonista: caracterizada com “traços”, livrando a personagem da densidade psicológica e associando-a ao *tipo* malandro. A essa simplificação, por sua vez, corresponde uma generalização: o malandro deixa de representar apenas determinada classe social e passa a caracterizar um *tipo nacional*. A simpatia malandra de Lalino tem o custo de se afastar das especificidades da

classe marginalizada para adquirir a tintura nacional, realizando a operação básica da ideologia, que é generalizar os interesses de uma classe social para as demais.

No conjunto da obra rosiana, é possível dizer que o malandro é um tipo raro. Além de Lalino Salãthiel, essa figura vai aparecer no último livro do autor, *Tutameia*, publicado em 1967. Melim-Meloso, protagonista do conto homônimo, é um malandro folclórico, descrito a partir das cantigas populares:

Nos tempos que não sei, pode ser que ele até venha a existir. Das Cantigas de Serão, de João Barandão, tão apócrifas, surge, com efeito, uma vez (...)
(...) Conto-me, muito, quando não seja, a simpática história de Melim-Meloso (...)
evadido de azar (...) Eis, assim:

“Melim-Meloso
amontado no seu baio:
foi comprar um chapéu novo,
só não gosta de trabalho.”

Sombra de verdade, apenas. Ele trabalhava, em termos. E, o que sobre isso se afirma, tira-se no bíblico e raia no evangélico: — Trabalho não é vergonha, é só uma maldição... (ROSA, 2001, p. 140).

O rechaço do trabalho pelo simpático malandro se faz por meio de uma retórica graciosa do narrador, que, negando o trabalho como vergonha, condena-o como uma maldição divina.¹ Essa vergonha, tomada como pressuposto, remonta à especificidade sócio-histórica brasileira que – ao contrário da formação calvinista norte-americana –, por meio da utilização da mão de obra escrava, associa o trabalho à degradação do homem em mercadoria. Para esse malandro folclórico, a negação do trabalho é justificada pelo narrador mediante um ardiloso argumento bíblico, que escamoteia o argumento sócio-histórico tratado como pressuposto.

¹ No livro Gênesis, capítulo 3, versículos 17-9, Deus pune Adão com o trabalho após ter sucumbido ao pecado: “Com fadiga tirarás dela [da terra] o alimento durante a tua vida. (...) Comerás o pão com o suor do teu rosto...”. (Bíblia Sagrada, Gn.3,17)

A edição de *Sagarana* utilizada neste trabalho inclui uma carta de Guimarães Rosa ao amigo João Condé, em que o autor lhe explica a gênese do livro junto a breves observações dos, inicialmente, doze contos que compunham o livro. A respeito de “A volta do marido pródigo”, escreve Guimarães Rosa:

– A volta do marido pródigo – A menos “pensada” das novelas de Sagarana, a única que foi pensada velozmente, na ponta do lápis. Também quase, não foi manipulada, em 1945 (ROSA, 2001, p. 26).

Observado com certa reserva e cuidado para não supervalorizar a perspectiva do autor sobre sua própria obra, o breve comentário desse conto deixa entrever certa facilidade de Guimarães na sua escrita – ou, por outro viés, uma negação do esforço no trabalho de composição. Quando o autor revela que a narrativa foi a menos “pensada” ou que foi pensada de forma veloz, ele aponta para uma forma de composição *sui generis*: ao declarar que as palavras brotavam “na ponta do lápis”, evidencia um processo criador de quase possessão, aproximando-o da figura do malandro, ao negar o esforço do engenho artístico. Essa negação do esforço de composição afina-se com a indisposição do trabalho tanto de Melim-Meloso quanto de Lalino Salãthiel, tipos raros na obra de Guimarães Rosa.

Se, por um lado, a figura do malandro é uma exceção na obra rosiana, por outro, ela constitui a linha de força da literatura joãoantoniana. Os contos de João Antônio narram a vida dos marginalizados socialmente, sobretudo daqueles que buscam a sobrevivência nas noites das metrópoles, personagens chamados de “viradores”, que se sustentam por meio de expedientes malandros, oscilando entre o lícito e o ilícito. Ao darem voz aos párias citadinos, os narradores joãoantonianos põem no centro das narrativas a figura do malandro, que, de forma real ou imaginária, aparece como alternativa única do pobre para uma vida longe da degradação do trabalho assalariado na metrópole.

Antes de estudar o conto “Paulinho Perna Torta”, este trabalho optou por pinçar outra narrativa de João Antônio para mediar a análise entre a representação culturalista de Lalino Salãthiel e a histórica do malandro Paulinho Perna Torta. A opção por começar o capítulo pelo estudo do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” – publicado em 1963 no livro de contos homônimo – deve-se à estrutura mítica com que as personagens malandras foram construídas nesse texto. Assim, a análise formal do enredo de “Malagueta, Perus e Bacanaço” aproxima-se da estrutura culturalista de Lalino Salãthiel em “A volta do marido pródigo” e, por essa perspectiva, servirá de contraponto para o estudo da representação histórica do malandro em “Paulinho Perna Torta”.

A interpretação de Paulinho como representação histórica do malandro se sustenta pela análise de sua transformação social. Ao transformar-se em marginal, o protagonista abandona a simpática aversão do malandro ao trabalho e adota o espírito empreendedor do capital. A partir de certo momento do conto, o protagonista passa a se dedicar à atividade criminosa com uma voracidade reificadora impressionante, que dá à narrativa o ritmo frenético do trabalho capitalista.

Para o estudo dessas representações, o foco da análise incide na forma como a figura do malandro é estruturada nos dois contos e também como essa construção literária se relaciona com o malandro na sociedade brasileira. No conto de Rosa, o protagonista Lalino Salãthiel é uma figura ardilosa que simboliza o tipo brasileiro, cordial e astuto. Lalino, criado como tipo nacional, preserva as suas características burlescas do começo ao fim do conto, enquadrando-se na representação mítica e culturalista da malandragem, pela sua associação com o arquétipo do trapaceiro, o *trickster* – figura mítica –, que simboliza *culturalmente* os traços nacionais. Já o protagonista Paulinho Perna Torta relaciona-se a uma representação histórica da malandragem, ao reduzir estruturalmente um aspecto da sociedade brasileira: a transformação do malandro em marginal. O

malandro, cuja vestimenta e trejeitos tornaram-se, hoje, caricatura, viveu nas principais cidades brasileiras até a primeira década do século XX, mais especificamente até a ideologia trabalhista de Vargas transformá-lo em instrumento político do seu governo. Roberto Schwarz trata a superação da malandragem, chamada por ele de marginalidade, a partir do famoso samba de Wilson Batista “O bonde de São Januário”:

A superação da marginalidade pelo trabalho ordeiro é um tópico antigo. Todos conhecem o samba getulista da conversão do malandro: “Quem trabalha é que tem razão/Eu digo e não tenho medo de errar/O Bonde São Januário/Leva mais um operário/Sou eu que vou trabalhar”. A letra gabava o trabalhador à custa do malandro, mas os dois lados da alternativa eram simpáticos... (SCHWARZ, 2012, p. 178).

A versão original da música de Wilson Batista nega o valor positivo do trabalho: “O bonde de São Januário/leva mais um sócio otário/só eu não vou trabalhar”. Alterada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) no governo Vargas, ela torna-se um instrumento ideológico, ao valorizar o trabalho e, com isso, descaracterizar a figura do malandro aproximando-o do trabalhador. O malandro que trabalha está cooptado pelo polo da ordem, o que abre caminho para uma figura mais violenta e menos simpática ocupar o seu lugar: “os traços comparativamente amenos da marginalidade tradicional são escoraçados pela violência nova e maciça do narcotráfico, em contexto de exclusão com consumismo” (SCHWARZ, 2012, p. 178).

Para cumprir a proposta de análise, este trabalho foi organizado em três capítulos. O primeiro, “A figura do malandro”, como sugerido no título do capítulo, procura estudar a origem dessa figura a partir da sua etimologia e do seu tipo psicológico até as suas

representações literárias e a visão da crítica sobre o malandro, seja enquanto construção literária ou social.

O Capítulo 1 foi dividido em três partes: “1.1 A malandragem: do universal ao particular”; “1.2 ‘Dialética da Malandragem’ e a sua sequência crítica”; “1.3 A transformação social do malandro em marginal”. À primeira divisão corresponde o estudo do malandro enquanto arquétipo do *trickster*, teorizado por Jung, até a sua construção simbólica em *Macunaíma*. Há um processo de especificação entre a matriz abstrata e geral do arquétipo do malandro e a sua utilização como símbolo nacional pelo Modernismo brasileiro.

Para ajudar na teorização proposta, este trabalho vale-se dos conceitos *Formas Simples*, *Formas Simples Atualizada* e *Forma Artística* de André Jolles. Quando relacionado ao caráter abstrato do arquétipo, o mito do malandro liga-se ao conceito de *Forma Simples*; já o romance *Macunaíma*, ao expressar a intenção subjetiva do autor como uma *Forma Artística*, constrói uma figura mais específica do malandro, alçando-o a símbolo nacional. A mediação entre essa representação geral e específica da malandragem é realizada, neste trabalho, pelo estudo da figura do Saci, que, enquanto representação folclórica e nacional, atualiza a *Forma Simples* do mito em diversas narrativas populares sem, no entanto, fixá-las como *Forma Artística*; ou, de outro ponto de vista, representa o que há de geral e abstrato no mito, assim como o que há de específico na representação brasileira do mito *trickster*.

As duas outras divisões do capítulo tratam das análises críticas da figura do malandro, respectivamente, na literatura, a partir do texto “Dialética da Malandragem” de Antonio Candido e das leituras críticas sobre esse ensaio, e na sociedade. Essas duas divisões buscam tornar clara a proposta deste trabalho: diferenciar na crítica literária e

social a representação culturalista e mítica da malandragem, associada ao *trickster*, e a visão histórica do malandro.

No Capítulo 2 está análise do conto “A volta do marido pródigo”. Dividido em duas partes, esse capítulo primeiro identifica o caráter mítico do seu protagonista, “2.1 Lalino, o *trickster*”, que, ao se associar de forma zoomorfizada à figura do sapo, sugere a sua aproximação com a representação do tipo culturalista do malandro, uma construção que tem como objetivo – assim como Macunaíma – representar o caráter brasileiro. Na segunda parte, “2.2 A história no conto”, o trabalho procura mostrar como as características históricas que servem de pano de fundo ao conto são estruturadas a partir da moldura mítica do malandro rosiano, ou seja, de que modo os elementos históricos que marcam as relações políticas da República Velha – por exemplo, as relações de compadrio, a política dos governadores, a figura do agregado – são estruturados pela construção mítica do texto, suavizando-o com a leveza cômica da paródia, que caracteriza a narrativa.

O Capítulo 3, por fim, analisa o conto “Paulinho Perna Torta”. Dividido em duas partes, no entanto, o capítulo utiliza a narrativa, também de João Antônio, “Malagueta, Perus e Bacanaço” como exemplo de representação culturalista do malandro. Assim, na primeira parte, “3.1 O enquadramento mítico do malandro”, é analisada a estruturação mítica dos três malandros, homônimos ao conto, por meio da estrutura circular do espaço e tempo que emoldura o texto. Essa representação do malandro é usada como contraponto na segunda parte, “3.2 A figura histórica da malandragem”, em que, a partir de uma análise do conto “Paulinho Perna Torta”, a figura do malandro é construída com base em uma perspectiva histórico-social, cuja característica central é a sua transformação na figura temível e não simpática do marginal, do narcotraficante.

CAPÍTULO 1 – A FIGURA DO MALANDRO

1.1 A malandragem: do universal ao particular

Um ser na fronteira

O estudo da figura do malandro apresenta um problema conceitual, já que ela é refratária a definições pontuais. Desde a análise etimológica, essa dificuldade se faz sentir, já que, de modo geral, essa figura apresenta mais controvérsias do que consensos. Aparentemente, a origem do termo remonta à palavra italiana *malandrino*, que gerou o seu correspondente espanhol *malandrim*, cuja origem latina *malandria* era uma espécie de lepra (MACHADO, 1956, p. 1.401).

Antenor Nascentes retoma Machado e aponta que, por motivos distintos, tanto o leproso quanto o malandro negam o trabalho, o que constituiria um possível elo etimológico entre os dois verbetes. Nascentes sugere essa aproximação, mas considera a diferença entre a gravidade da lepra e o ameno caráter infrator do malandro, que rejeita a lida por questões sociais e ganha as alcunhas de “preguiçoso, e, portanto, gatuno, vadio, (sic) etc.” (NASCENTES, 1932, p. 484). O autor ainda afirma que a palavra “malandra” – presente em Rabelais como *malandre* e *malandré* – é um tipo de sarna que impede as bestas de carga de andar e, conseqüentemente, trabalhar, o que explicaria a negação do trabalho.

Francisco da Silveira Bueno, em seu dicionário etimológico, após alertar para a obscuridade etimológica da palavra, confirma a ligação entre a acepção de *malandrino* e a lepra que se modificou para “mendigo” até chegar a “vadio”:

Do it. malandrino. A etimologia está ainda obscura e muito discutida. Afirmam que o primeiro significado foi de leproso, depois de mendigo e finalmente vadio, vagabundo, patife (...). Em todos, [o sentido] é sempre o malandro, o espertalhão, o vagabundo (BUENO, 1968, p. 2.276).

Importante notar que tanto o leproso quanto o mendigo e o vadio têm como denominador comum a mediação pela rejeição ao trabalho. Ainda que o primeiro seja impossibilitado pela doença, o segundo, possivelmente, pela falta de oportunidades, e o terceiro negue intencionalmente o trabalho, as três acepções ganham sentido por essa negação à lida.

Se, dada a obscuridade etimológica do termo, a análise diacrônica da palavra “malandro” revela mais problemas e sugestões do que consensos, a análise sincrônica não é menos problemática, já que a intenção de circunscrever o termo costuma esbarrar em recortes imprecisos, difíceis de se delimitar.

Essa tentativa de apreender conceitualmente o malandro deve-se à constante mobilidade semântica dessa figura, que transita entre opostos, impedindo, à primeira vista, um recorte mais preciso: o malandro é uma figura brasileira, apesar de seus traços serem universais; é tipicamente citadino, mas pode ser relacionado à figura caipira de Pedro Malasartes; é personagem histórico que viveu entre a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX, embora a sua burla e a trapaça possam ser consideradas atemporais; não é exatamente um bandido, mesmo agindo muitas vezes na ilegalidade, nem trabalhador, apesar de se portar de forma oposta ao mendigo e indigente; não pertence às classes mandatárias, mas age como tal.

Por ser uma coisa e outra, o malandro torna-se uma figura hostil a definições. Na visão de Giovana Dealtry, o mal-estar metodológico se agrava se contraposto à facilidade em notar a presença malandra nas ruas das cidades brasileiras. Em outras palavras, o

incômodo se justifica pela dificuldade que um paradigma nacional apresenta em se tornar uma definição paradigmática:

... agora penso (...) o incômodo se dê justamente porque, invariavelmente, vemos tentando conceituar o “ser malandro”. Tentando encarcerar, em definições precisas, características paradigmáticas, o que é, afinal, esse personagem tão comum às ruas e culturas do Rio e tão facilmente escapável a uma conceituação sem brechas (DEALTRY, 2009, p. 45).

Algumas tensões geradas pela tentativa de definição do malandro podem ser sintetizadas pela dicotomia *universal* e *particular*. Certas características do malandro, como a trapaça, podem ser relacionadas a várias culturas em diferentes tempos, dando-lhe, como será visto adiante, uma dimensão universal; embora haja certas especificidades, que o diferenciam de outros tipos trapaceiros, como o pícaro. Cláudia Matos, tratando especificamente da relação entre o malandro e o trabalho, aborda assim a questão:

... a existência de um grupo de pessoas mais ou menos vasto que consegue sobreviver às custas dos outros (dos “otários”), usando de expedientes mais ou menos ilícitos, não é exclusiva das décadas de 30 e 40, nem do Rio de Janeiro, nem mesmo das classes populares. O que todavia distingue a malandragem que o samba carioca cantou de tantas outras malandragens que sempre existiram e andam por aí é sobretudo o fato de lhe ter sido atribuído um significado cultural que nela encontrou uma forma de expressão: o personagem do malandro... (MATOS, 1982, p. 77).

A prática atemporal da malandragem em oposição à existência histórica do malandro revela a perspectiva *universal* e a *particular* em torno dessa figura ambígua. A essa flutuação que a palavra assume corresponde, respectivamente, uma noção mais concreta do tipo malandro, cuja existência histórica pode ser comprovada em determinada classe social, e outra noção mais abstrata, que tende a caracterizar, de forma adjetiva, um comportamento não especificado historicamente.

O malandro enquanto figura particular e histórica é um tipo que conheceu o seu auge na década de 1930 em São Paulo e no Rio de Janeiro, as duas maiores cidades do País, ao passo que o seu contraponto universal remonta a tempos imemoriais, se considerarmos o arquétipo do *trickster*.

Trickster: o arquétipo do trapaceiro

Os arquétipos são *tipos arcaicos* que servem de paradigmas para possíveis representações similares – trata-se dos conteúdos perceptíveis do inconsciente coletivo, que os torna passíveis de serem reconhecidos.

Uma existência psíquica só pode ser reconhecida pela presença *de conteúdos capazes de serem conscientizados*. Só podemos falar, portanto, de um inconsciente na medida em que comprovamos os seus conteúdos. (...) Os conteúdos do inconsciente coletivo (...) são chamados arquétipos (JUNG, 2012, p. 12). [Grifo do original.]

O termo arquétipo consagrado por Jung nasce, segundo o próprio pesquisador suíço, do mundo ideal de Platão, onde as ideias são os modelos originais de suas representações no mundo sensível. De maneira análoga, os arquétipos funcionam como tipos primordiais que povoam o inconsciente coletivo, inspirando as suas representações desde tempos imemoriais. Para Jung, o termo arquétipo “nos diz que, no concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, estamos tratando de tipos arcaicos (...) primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos (JUNG, 2012, p. 13).

O *trickster* é um arquétipo estudado por Jung que está ligado à sombra coletiva, ou seja, ao lado primitivo e desconhecido do inconsciente coletivo. Figura contraditória e trapaceira, o *trickster*, por ser uma imagem primordial, representa o arquétipo dos tipos

embusteiros representados pelas artes e pela mitologia das civilizações, sendo, portanto, a figura mais universal não só do malandro mas também do pícaro e de todos os tipos astuciosos. Antonio Candido, ao tratar da personagem Leonardo de *Memórias de um sargento de milícias* (ALMEIDA, 2005), aproxima o malandro do pícaro – sem deixar de apontar as significativas diferenças entre eles – usando como mediação a figura do *trickster*:

O malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores. Já notamos, com efeito, que Leonardo pratica a astúcia pela astúcia (...). Essa gratuidade aproxima “o nosso memorando” do *trickster* imemorial, até de suas encarnações zoomórficas – macaco, raposa, jabuti –, dele fazendo menos um “anti-herói” do que uma criação que talvez possua traços de heróis populares, como Pedro Malasartes (CANDIDO, 2004, p. 23).

Tal qual acontece com a figura do malandro, a figura do *trickster* é de difícil conceituação. De personalidade astuta, o que o põe em situações problemáticas e embaraçosas, dando-lhe aspecto de tolo e estúpido, o *trickster* tem uma natureza divina e animal. Quando zoomorfizado, apresenta-se de acordo com a fauna da região. Entre os índios norte-americanos, por exemplo, metamorfoseiam-se em corvo e coite e, em certas regiões africanas, em lebre e hiena. Renato Queiroz realiza em *Um mito bem brasileiro* (1987) a avaliação de várias pesquisas a respeito do *trickster* e aponta para a dificuldade em conceituá-lo:

De modo geral, ele é o “herói embusteiro”, cômico, pregador de peças, protagonista de façanhas que podem estar situadas, dependendo das narrativas, num passado mítico ou no tempo presente. Sua trajetória é uma sucessão de boas ou más ações, ora atuando em benefícios dos homens, ora prejudicando-os, despertando-lhes, por consequência, sentimentos de admiração e respeito, por um lado, e de indignação e temor, por outro.

Os trabalhos que tratam do *trickster* costumam diferir muito entre si, quer do ponto de vista conceitual, quer no tocante aos esquemas interpretativos adotados pelos autores que se vêm dedicando a este tema. Não se poderia esperar, neste caso, a existência de um grau elevado de consenso teórico, pois o *trickster* se manifesta,

invariavelmente, como um personagem ambíguo e contraditório (QUEIROZ, 1987, p. 28).

A ambiguidade desse arquétipo apresenta-se sob outra perspectiva pelo seu caráter mediador. Classificado por Jung como *trickster*, Mercúrio representa esse papel de intermediário, seja entre os Deuses e os homens ou apenas entre os próprios homens, já que também está ligado às transações comerciais – seu nome liga-se à palavra latina *merx*, mercadoria.

A universalidade do arquétipo do herói embusteiro confirma-se pela semelhança da figura romana de Mercúrio comparada à do *trickster* Exu, divindade do panteão Yorubá, responsável por fazer a mediação entre os humanos e os Orixás, entidades espirituais do candomblé. No mito “Exu ganha o poder sobre as encruzilhadas” (PRANDI, 2001, p. 40), é explicado como Exu, após devotado trabalho a Oxalá, recebe deste o poder sobre as encruzilhadas, onde eram colocados os ebós,² fazendo, assim, a intermediação entre o plano terreno, de quem faz a oferenda, e o superior. O mito conta que Exu fazia tão bem o papel de intermediador que foi recompensado por ele: “... quem viesse à casa de Oxalá/teria que pagar também alguma coisa a Exu./Quem estivesse voltando da casa de Oxalá/também pagaria alguma coisa a Exu” (PRANDI, 2001, p. 41).

São vários os mitos que aproximam Exu à figura arquetípica do *trickster* Mercúrio. Ligado ao comércio, o vingativo orixá destrói aqueles que se esquecem de reverenciá-lo em momentos de fartura e prosperidade. No mito “Exu provoca a ruína da vendedora do mercado”, o orixá vinga-se de Abionã, vendedora que, depois de ter enriquecido com a sua ajuda, há muito se esquecera de venerá-lo. O *trickster* incendeia a casa de Abionã enquanto ela trabalhava e, após a mulher ver a sua casa em ruínas, ela

² Oferenda feita às divindades do candomblé.

volta para o comércio desconsolada e se dá conta que todas as suas mercadorias tinham sido roubadas.

Esse mesmo orixá também padece da ambiguidade astúcia/tolice, típica do *trickster*. No mito “Exu atrapalha-se com as palavras”, por exemplo, ao tentar levar vantagem em relação a Orunmilá durante a formação do mundo, acaba se atrapalhando linguisticamente ao responder uma pergunta feita pelo oráculo do panteão Yorubá. Exu, ao ser questionado sobre onde queria morar, estava concentrado em dar uma resposta astuciosa que enganasse Orunmilá, e disse que preferia morar fora da casa. Percebendo o erro, tenta corrigir-se:

Mas logo se corrigiu: “Não, pelo contrário, dentro.”

Orunmilá entendeu que Exu estava querendo criar confusão.

Falou pois que agiria conforme a primeira resposta de Exu.

Disse:

“Doravante vais viver fora e não dentro da casa” (PRANDI, 2001, p. 67).

No território brasileiro, o *trickster* Yorubá assumiu feições sociais particulares. Vinda do Catimbó e depois se incorporando à Umbanda, a entidade Zé Pelintra é a manifestação do *trickster* que mais se aproxima da figura histórica do malandro. Vestido com terno branco, camisa de seda, gravata vermelha e chapéu panamá, Zé Pelintra ostenta a indumentária que simboliza a malandragem. Ligadas à elegância, algumas vestes do malandro têm função decisiva nas contendas: o chapéu panamá serve, na mão do malandro, de proteção aos golpes de navalha, assim como a camisa de seda, que faz com que o instrumento cortante deslize sob a sua superfície sem rasgá-la. Já as outras partes do vestuário simbolizam a boa vida e os motivos *trickster*, por exemplo, a cor do terno, que indica um afastamento do trabalho braçal e, conseqüentemente, uma aproximação da

vida boêmia, além da referência fálica da gravata vermelha destacada pela alvura da roupa.

Saci: o trickster nacional

Câmara Cascudo, em *Geografia dos mitos brasileiros* (2013), aponta que a origem do Saci-pererê é provavelmente a tribo Tupi-Guarani. A incerteza de Cascudo deve-se ao fato de que nenhum dos cronistas antigos do Brasil chegou a descrever o mito do Saci, cuja gênese data de fins do século XVIII.

Proveniente do Paraná e do país vizinho, Paraguai, acompanhando a dispersão do povo Tupi-Guarani, o mito do Saci, quando chega à região Norte do Brasil, se une a outros mitos da região, destacando-se a sua fusão com a Matinta-Pereira, ave agoureira que possui a ambivalência característica do *trickster*: apesar de aziaga e embusteira para alguns povos como os Tupinambás, ela é sagrada, uma intermediária entre os vivos e os mortos (QUEIROZ, 1987, p. 40).

A figura antropomórfica do Saci-pererê, mais difundida nas regiões meridionais, é composta pela justaposição das três etnias formadoras da sociedade brasileira, como didaticamente explica Ziraldo ao público infantil de sua personagem “Pererê”:

O Saci (...) é o símbolo mais perfeito do Brasil. Um símbolo perfeito. (...) Ele é a figura mais popular e querida que a imaginação brasileira criou, e mais que isto: três povos criaram a figura do Saci Pererê no coração do Brasil. E a criaram no mesmo instante em que construíam o Brasil. (...) No princípio era o índio. E o Saci se chamava Yaci Yaterê e era um indiozinho (...). Depois, chegaram os negros da África, de imaginação enorme. E o preto-velho, contando histórias a sinhazinha, ao pé do fogo, pintou o Yaci Yaterê de preto (...). E (...) depois foi nossa vovó e trocou os cabelos de fogo do negrinho de uma perna só, por um barrete, português, vermelho como o barrete dos pescadores de Nazaré (PINTO, 1962, p. 34).

Uma análise mais acurada da figura quase desnuda do travesso pernetá revela uma ligação entre a pele negra e a sua deficiência física, pela mediação histórica da escravidão, quando o corpo do cativo era submetido a todos os tipos de maus-tratos e castigos físicos. O cachimbo, por sua vez, representa os rituais místicos dos indígenas e compõe um símbolo também incompleto, já que o Saci não sabe fazer fogo e tem de roubá-lo para fumar o seu tabaco. Assim, tanto o africano quanto o indígena são incompletos: no que diz respeito ao primeiro, verifica-se o óbvio da deficiência física; em relação ao segundo, vemos que é igualmente capenga, pois o símbolo místico do tabaco para o Saci é alcançado apenas pelo furto de casas e acampamentos.

Dos elementos citados por Ziraldo, o barrete vermelho – vestimenta típica de Portugal – sobre a cabeça do Saci é o que representa a cultura do colonizador e, não à toa, as lendas deixam entrever a sua primazia quando relatam a forma de capturar o Saci: após laçá-lo com um terço, deve-se tirar o barrete vermelho de sua cabeça para escravizá-lo. Aprofundando a análise, é possível notar que os traços dos colonizados são, portanto, indissociáveis do Saci – ele não perde nem se livra do cachimbo e tampouco pode ficar branco ou ter a sua perna restituída –, enquanto o elemento do colonizador é aquilo que lhe confere liberdade e autonomia. Daí que o Saci aprisionado pelo artefato cristão, símbolo ideológico do colonizador, reduz-se à figura cativa e submissa do africano somada à mística indígena, um exemplar caído que se submete ao branco colonizador fazendo as suas travessuras míticas sob o seu jugo.

O Saci é a representação folclórica que mais aproxima o *trickster* de uma figura nacional ou, de outra perspectiva, ele é a particularização sócio-histórica do *trickster* que melhor representa a síntese híbrida das três etnias que formam a nação, com privilégio da europeia, representada pelo barrete vermelho, fonte maior de seu poder e autonomia.

O barrete vermelho é, portanto, o elemento que dá ao mito o seu caráter dialético, representando no Saci a liberdade do colonizador em detrimento do misticismo primitivo dos colonizados. Ao analisar a incorporação de Exu pela Umbanda, Giovana Dealtry traça um raciocínio análogo, mostrando que a caracterização do *trickster* Yorubá deve-se justamente ao seu aspecto ambíguo de trapaceiro e herói civilizador, aspecto simplificado pela visão maniqueísta do catolicismo, que na umbanda o relega à condição do mal:

Se no candomblé o caráter protetor de Exu e seu papel de regulador do cosmo não eram incompatíveis com seu lado marginal, na passagem para a umbanda esses lados tornam-se mutuamente excludentes, passando a pertencer a territórios diversos. Tal procedimento revela mais do que uma simples influência entre as culturas brasileira e africana. Na transformação do pensamento religioso observamos uma nova organização em que o elemento negro, portanto “selvagem”, passa a ser desvalorizado em favor dos princípios brancos, “civilizados”. (...)

Expulsar definitivamente Exu para o território do “mal” significa, por associação, uma tentativa de controle, por parte da sociedade dita branca dos elementos representativos da cultura africana (DEALTRY, 2009, p. 22).

Se Exu civilizado pela umbanda perde o seu caráter dialético, tornando-se símbolo pétreo do mal, pode-se dizer que o Saci, ao perder a sua liberdade simbolizada pelo barrete do colonizador, fixa-se como colonizado: torna-se escravo, porque negro, e permanece mágico, porque índio. O Saci sem autonomia não representa perigo à ordem colonizadora, pois passa a ser um instrumento civilizatório. De forma análoga ao Exu civilizado pela umbanda:

Absorvido como o “mal”, Exu perde a capacidade de quebrar a tradição e as regras, de questionar o socialmente aceito, de promover as mudanças. E, por mais paradoxal que seja, aprisionado em diabo, ele se torna menos perigoso à ordem estabelecida. Desprovido de seu caráter dialético, Exu torna-se uma entidade fixa e submetida aos orixás e outras entidades de luz (DEALTRY, 2009, p. 22).

A apropriação de Exu pela umbanda domestica essa entidade ao subtrair-lhe o seu caráter dialético, ao suprimir a sua característica divina isolando-a no polo negativo da

religião. Ao separar o divino da astúcia, o Exu da umbanda se enfraquece, perdendo o lado dúplice do *trickster*.

Ligado ao processo civilizatório brasileiro, o mito do Saci conhece fenômeno semelhante de subtração e eliminação da ambiguidade, o que lhe confere igual enfraquecimento e distanciamento do arquétipo do *trickster*: o isolamento do elemento civilizado do colonizador do primitivo dominado. O mito do Saci carrega a ambiguidade arquetípica do *trickster*, causando temor e simpatia, ao sustentar sob a única perna a dialética colonizado/colonizador. Entretanto, essa dialética se desfaz tão logo lhe seja subtraída a carapuça para transformá-lo em cativo.

Retomando a dicotomia universal/particular da figura do malandro, é possível perceber que o *trickster*, enquanto figura arquetípica, ou seja, forma passível de ser manifestada, realiza um processo de particularização em relação ao Saci. A particularidade do Saci deve-se à sua especificidade sócio-histórica no contexto em que as suas narrativas foram transmitidas. Segundo Renato Queiroz:

Haveria, deste modo, uma diferença fundamental entre a figura do *trickster* (tal como definida nos relatos místicos das sociedades primitivas) e a de outros personagens que a ele se assemelham, descritos pelas narrativas populares que se difundem no interior de sociedades complexas e hierarquizadas. No primeiro caso, o “herói” operaria a mediação entre o “céu” e a “terra”, atuando num domínio eminentemente “sagrado”. No segundo, tais personagens agiriam em grande parte no domínio do profano da “vida social real”, representando, por assim dizer, o papel de mediadores entre os próprios homens (SETZER, 1982, p. 91-92) – senhores e escravos, ricos e pobres, pretos e brancos etc.

O termo *trickster*, portanto, designa hoje na literatura antropológica uma pluralidade de personagens, espalhados por diversos contextos culturais. Trata-se, a rigor, de tipos ímpares, cada qual com feições próprias, animados por narrativas que os conduzem através de sinuosos caminhos (QUEIROZ, 1987, p. 36-37).

Queiroz traça uma distinção entre a generalidade do *trickster* e a sua consequente universalização – já que trata de um ser mediador entre o céu e a terra –, além de sua

materialização histórica dada pelas nas narrativas populares em que a mediação se faz entre as diferenças sociais.

Essa distinção universal/particular encontra um paralelo nos conceitos de “Forma Simples” e “Forma Simples Atualizada” estudados por André Jolles. No livro *Formas simples* (1976), Jolles focaliza as narrativas que têm origem coletiva e popular, por exemplo, “o mito”, e traça uma significativa diferença entre elas: entre o caráter ideal – chamado por ele de “disposição *mental*” – das Formas Simples e o das Formas Simples Atualizadas, que seriam justamente a materialização da forma ideal nas narrativas populares, que as atualizariam, modificando-as segundo a especificidade sócio-histórica devida.

Dessa maneira, o “Mito”, que é uma Forma Simples, representaria a matriz abstrata dos “mitos” – grafado em caixa baixa –, chamadas de narrativas atualizadas, porque sempre renovadas e transformadas ao serem contadas, coletivamente.

... estabeleço uma diferença entre a Forma Simples, como tal, e suas atualizações. E faço-o separando o Mito e os mitos. O Mito é a Forma Simples resultante dessa disposição mental; a forma em que tal Forma Simples se apresenta em cada atualização isolada são os mitos ou um mito (JOLLES, 1976, p. 90).

A universalidade arquetípica do *trickster* – tomada como conceito análogo à de Forma Simples – é, portanto, a matriz ideal – porque não materializada – do tipo embusteiro; no entanto, a sua especificação constrói-se pela mediação histórica da sociedade que vai atualizar essa figura, materializando-a segundo as suas contradições internas.

O símbolo modernista do malandro

Monteiro Lobato foi o grande responsável por trazer o mito do Saci para o contexto urbano. Em 1917, o autor realizou uma pesquisa coletando estórias sobre o Saci

contadas por membros da elite mineira e paulista. Renato Queiroz (1987, p. 58-68), ao sintetizar as características do Saci colhidas no *Saci-pererê, resultado de um inquérito* (LOBATO, 2008), resume a visão de classe que a elite tinha sobre o negro escravo: negro; claudicante; dono de poderes mágicos, advindos de uma origem demoníaca; cativo; e benfazejo. Chama atenção a caracterização simultaneamente demoníaca e benfazeja do Saci, que, difundido em uma sociedade complexa, revela uma ambiguidade que deve ser analisada não mais apenas pela ótica universal do arquétipo do *trickster* mas também por uma perspectiva sócio-histórica específica. Assim, a ambiguidade do *trickster* é formalizada pela matéria histórica brasileira, que concilia o aspecto demoníaco e burlesco do Saci, como representação do perigo e da cordialidade do negro cativo.

Mas Monteiro Lobato, em seu *Inquérito*, não tinha em mente relacionar a figura do Saci com o escravo; antes, a sua intenção era substituir os duendes, gnomos e fadas por uma figura brasileira. Imbuído da tarefa de resgatar as origens brasileiras, o autor pensava no Saci como um símbolo nacional – em contraposição à imposição cultural europeia. Esse caráter de símbolo nacional buscava resgatar a identidade do País sem as influências estrangeiras em prol de uma figura unificadora da nação. No breve introito do *Inquérito*, Lobato aponta para o caráter divertido e cordial desse símbolo brasileiro, em contraposição às atrocidades cometidas pelos países europeus na Primeira Guerra Mundial:

Começara mal o ano de 1917. A carnicaria europeia, no apogeu, refletia por cá o clarão dos incêndios, os estouros dos obuses, a angústia do gás asfixiante e a selvageria dos mais modos civilizados de matar em grande. (...) Foi quando surgiu o Saci e veio com suas diabruras aliviar-nos do pesadelo. Por várias semanas alvoroçaste meio mundo, oh infernal maroto, e desviaste nossa atenção para o quadro mais ameno que o trucidar dos povos. Bendito sejas (LOBATO, 1998, p. 9).

Nesse trecho da introdução, a ambígua natureza demoníaca e divina do Saci é posta em uma perspectiva cultural e ideológica. A diabrura do maroto infernal não traduz uma visão de classe dominante, ou seja, o elemento demoníaco aqui não é o negro escravo, cujo *fartum* lembra o cheiro de enxofre do demônio; o Saci representa a nacionalização dessa particularidade, constituindo a operação básica da ideologia, que é a de generalizar para todas as classes a visão de mundo de uma. O pernetá, despidido de sua materialidade histórica, deixa de ser a construção de uma classe social e passa a figurar como símbolo da cultura nacional em oposição à influência europeia, essa, sim, demonizada historicamente pelo autor como a “carniçaria europeia”. O Saci, trajado culturalmente com a cor local, oculta a visão da classe dominante que o construiu e passa a representar, de forma ideologicamente natural, uma espécie de raiz da cultura brasileira.

Se o *trickster*, enquanto arquétipo, é o exemplo mais universal e geral da figura malandra, o Saci, como uma *atualização* dessa matriz, funciona como a concretização dessa figura com matéria histórica brasileira. Outro movimento de materialização formal será estudado neste trabalho com a intenção de cumprir a proposta inicial de investigar a figura malandra dentro do espectro do *universal* e do *particular*.

Se o Saci no inquérito de Lobato é o símbolo do País construído por meio de depoimentos orais, o romance modernista *Macunaíma*, de Mário de Andrade, fixa o tipo nacional em uma obra artística, tornando-o formalmente mais concreto devido não só ao fato de a obra impressa impedir a volatilidade narrativa da oralidade mas, principalmente, pela intenção do autor em criar o tipo malandro. Segundo Antonio Candido, nesse livro, o malandro é elevado à categoria de símbolo (CANDIDO, 2004), o que enfatiza, entre outros pontos, a consciência individual com que a personagem foi construída no sentido de simbolizar a síntese da nação.

Publicado em 1928, *Macunaíma* alcançou rapidamente o *status* de obra-prima da fase heroica modernista. Dentro do projeto de busca da identidade nacional, o herói sem nenhum caráter é uma manifestação bem particularizada do *trickster*. Construção consciente e individual, Macunaíma aproxima-se da especificação sócio-histórica desse arquétipo, materializando-o dentro do projeto modernista na figura do malandro.

As três etnias formadoras que compõem o mito do Saci encontram representação análoga no capítulo “Piaimã” da obra modernista, quando Macunaíma e os dois irmãos, Jiguê e Manaape, depois de se banharem na água encantada, passam a representar, respectivamente, o europeu, o índio e o negro:

Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas.

Nem bem Jiguê percebeu o milagre, se atirou na marca do pezão do Sumé. Porém a água já estava muito suja da negrura do herói e por mais que Jiguê esfregasse feito maluco atirando água pra todos os lados só conseguiu ficar da cor do bronze novo. Macunaíma teve dó e consolou:

— Olhe, mano Jiguê, branco você ficou não, porém pretume foi-se e antes fanhoso que sem nariz.

Maanape então é que foi se lavar, mas Jiguê esborrifara toda a água encantada pra fora da cova. Tinha só um bocado lá no fundo e Maanape conseguiu molhar só a palma dos pés e das mãos. Por isso ficou negro bem filho da tribo dos Tapanhumas. Só que as palmas das mãos e dos pés dele são vermelhas por terem se limpado na água santa. Macunaíma teve dó e consolou:

— Não se avexe, mano Maanape, não se avexe não, mais sofreu nosso tio Judas! (ANDRADE, 2001, p. 40).

Ao simbolizar as raças que formaram a nação, Mário de Andrade, diferentemente das narrativas sobre o Saci, não representa a atualização coletiva e anônima do Mito, para falar com Jolles, mas a criação individual que aspirava intencionalmente à construção simbólica de uma figura-síntese da identidade brasileira.

As diferenças entre a representação folclórica e coletiva do *trickster* Saci e a literária marioandradina são evocadas dentro da própria obra. No capítulo final, “Ursa Maior”, o herói, depois de ter perdido a Muiraquitã e uma perna – devorada pela Uiara –, decide viver no céu. Para isso, pede asilo à Capei e Caiuanogue, respectivamente a lua e a estrela-da-manhã, que lhe negam pousada devido ao cheiro fétido que Macunaíma exalava em episódio anterior, quando ele também pediu para ficar no céu. O herói, agora perneta, é confundido com o Saci:

Lá chegando bateu na maloca de Capei. A lua desceu no terreiro e perguntou:

— Que quer, saci?

— A bênção minha madrinha, me dá pão com farinha?

Então Capei reparou que não era o saci não, era Macunaíma o herói. Mas não quis dar pensão para ele, se lembrando do fedor antigo do herói. Macunaíma enfezou. Deu uma porção de munhecaços na cara da Lua. Por isso que ela tem aquelas manchas escuras na cara.

Então Macunaíma foi bater na casa de Caiuanogue, a estrela-da-manhã. Caiuanogue apareceu na janelinha pra ver quem era e confundida pelo negrume da noite e a capenguice do herói, perguntou:

— Que é que quer, saci?

Mas logo pôs reparo que era Macunaíma o herói e nem esperou resposta se lembrando que ele cheirava muito fedido (ANDRADE, 2001, p. 158).

Depois de ter a sua pensão negada no céu pela lua e estrela-da-manhã, Macunaíma decidiu pedir para Pauí-Podóle, o Cruzeiro do Sul, o pai do Mutúm. Apesar de negar a presença de Macunaíma na constelação do Cruzeiro do Sul, Pauí resolveu ajudar o herói transformando-o na constelação da Ursa Maior:

Então Pauí-Pódole teve dó de Macunaíma. Fez uma feitiçaria. Agarrou três pauzinhos jogou pro alto fez encruzilhada e virou Macunaíma com todo o estenderete dele, galo galinha gaiola revólver relógio, numa constelação nova. É a constelação da Ursa Maior.

Dizem que um professor naturalmente alemão andou falando por aí por causa da perna só da Ursa Maior que ela é o saci... Não é não! Saci inda pára neste mundo espalhando fogueira e traçando crina de bagual... A Ursa Maior é Macunaíma. É mesmo o herói capenga que de tanto penar na terra sem saúde e com muita saúva,

se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu (ANDRADE, 2001, p. 159).

A negação “Não é não!” marca com ênfase a distância entre o Saci, que “pára neste mundo espalhando fogueira e traçando crina de bagual” – portanto, um mito vivo, criado coletivamente, que continua se *atualizando* –, e Macunaíma, herói de nossa gente, criado individualmente e fixado nas páginas do romance na constelação da Ursa Maior.

Essa diferença, entre a representação folclórica e a romanesca do tipo burlesco, pode ser entendida a partir da distinção feita por André Jolles entre as Formas Simples e as Formas Artísticas, ao classificar esta como uma forma que é fixada pela vontade de um indivíduo, o autor, que intencionalmente elabora a sua matéria narrativa de modo que ela se torne única:

Entendemos por Formas Artísticas as formas literárias que sejam precisamente condicionadas pelas opções e intervenções de um indivíduo, formas que pressupõem uma fixação definitiva da linguagem, que já não são o lugar onde algo se cristaliza e se cria na linguagem mas o lugar onde a coesão interna se realiza ao máximo numa atividade artística não repetível (JOLLES, 1976, p. 153).

Mais à frente, Jolles reitera essa diferença, relacionando-a à fluidez ou não da linguagem nas duas Formas, além de ressaltar que na Forma Simples a palavra pertence à própria forma, diferentemente da Forma Artística, que pertence a um indivíduo:

Na Forma artística, [a linguagem] (...) esforça-se a tal ponto por ser sólida, peculiar e única, que é impossível imaginá-la, por fim, a não ser como linguagem própria de um indivíduo bafejado pelo dom excelente de poder alcançar, numa obra definitivamente fechada, a coesão suprema (...) acresce que tal linguagem própria confere a essa obra fechada o cunho sólido, peculiar e único da personalidade do seu autor.

Na Forma Simples, pelo contrário, a linguagem permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante. (...) nas Formas artísticas (...) trata-se das *palavras do próprio poeta* [autor], que são execução única e definitiva da forma, ao passo que, na Forma Simples, trata-se das *palavras*

próprias da forma, que de cada vez e da mesma maneira se dá a si mesma uma nova execução (JOLLES, 1976, p. 195). [Grifo do original.]

A diferença entre o Saci, livre enquanto lenda, construído e reconstruído coletivamente como uma Forma Simples, e Macunaíma, símbolo eternizado na figura astronômica da Ursa Maior, refere-se, respectivamente, à movência e à transformação a que estão sujeitas as narrativas populares e à fixidez necessária às obras literárias.

A movência fixa

Mário de Andrade declarou ter escrito *Macunaíma* em seis dias em estado de possessão, como se ele estivesse em uma espécie de transe capaz de fundir autor e obra. José Antônio Pasta Jr. analisa essa declaração de Mário de Andrade, mostrando que o apagamento do limite entre sujeito e objeto – procedimento típico do transe místico – é, na verdade, uma constante da obra, a redução estrutural de um dado formativo da sociedade brasileira, chamada por ele de “formação supressiva”:

Os termos [usados na declaração citada de Mário de Andrade] são fortes e dispensam aqui maiores comentários, mas cabe sublinhar uma imagem de transe possessão, um aspecto do caráter mutuamente supressivo da relação sujeito-objeto – e o estabelecimento da própria situação criativa nesse estado-limite entre o mesmo e o outro, a presença e a ausência, o ser e o não-ser (PASTA JR., 2011, p. 144).

Em sua tese *Formação supressiva, constantes estruturais do romance brasileiro*, Pasta Jr. aponta a presença de uma constante estrutural em obras capitais da literatura brasileira. O crítico analisa o processo pelo qual os narradores dessas obras não chegam a se formar, ou melhor, formam-se se deformando, em um constante jogo de afirmação e negação, que lembra o movimento pendular entre o “ser” e o “não ser”. Essa constante

seria a redução estrutural do dado externo que se liga à formação da sociedade brasileira, em uma espécie de dialética negativa sem síntese, que explicaria a sua não formação ou a sua formação negativa.

Macunaíma desnorteia pela quantidade de oposições que compõem seu caráter: é primitivo e moderno; índio e francesa; negro e loiro; gente e animal; preguiçoso, mas perseverante na busca da Muiraquitã; zombeteiro, mas respeitoso com as danças religiosas da tribo; herói e anti-herói; enfim, é uma composição das ambiguidades do *trickster* fixada por uma Forma Artística, como o símbolo do malandro.

O movimento do herói modernista, no entanto, não o encaminha para uma superação dessas contradições, pois Macunaíma não é uma personagem com um percurso formativo tradicional, isto é, ele não se forma como uma personagem do romance de formação. Ao contrário, fica preso entre as suas ambiguidades, oscilando pendularmente entre a sua tese e antítese, realizando, segundo Pasta Jr., uma síntese, como uma dialética negativa que nunca se supera. As suas características opositivas suprimem as anteriores, como dito, jamais se formando positivamente, ou seja, nunca se reconstruindo pela síntese, mas se destruindo e deixando de ser, o que é um movimento negativo.

A tentativa de construção de Macunaíma foi, portanto, a tentativa modernista de representar o malandro como símbolo nacional, um projeto estético de Mário de Andrade que, na verdade, revelava mais as carências da nação do que propriamente uma unidade formativa, como afirma o crítico literário Ivan Marques:

Ainda nos anos 20, a composição rapsódica de Macunaíma, juntando ao nacionalismo eufórico a agudeza do pensamento crítico, revela um impasse crucial: a impossibilidade de aderir às mitologias do caráter nacional. Fugindo às intenções do autor, o livro é a constatação de que a síntese pau-brasil, exprimia na verdade uma série de carências: a nossa profunda falta de caráter, de forma, de organização, de projeto (MARQUES, 2011, p. 13).

As carências de que trata Marques nesse trecho não encontram a síntese no programa modernista. Se analisada, mesmo a ascese de Macunaíma, quando se transforma na constelação da Ursa Maior, não resolve as contradições do herói de nossa gente, antes as cristaliza. Transformado em estrela, petrifica as suas indefinições e ambiguidades e, paradoxalmente, fixa o movimento pendular entre o ser e o não ser:

O fato de o herói subir aos céus, onde está assentado entre as estrelas fixas – símbolo ancestral e renitente do imutável, do definitivo, do perpétuo, desde as cosmogonias míticas até o céu estrelado dos filósofos – não só detém o pêndulo das ambivalências, antes, restaura-o e o eterniza. Macunaíma resolve-se não se resolvendo. Impossibilitado de uma decisão, decidiu-se pelo indecível: ele, que oscilava continuamente entre o mesmo e o outro, em sua forma finalmente fixada, fica basculando interminavelmente entre o ser e o não ser (PASTA JR., 2011, p. 138).

A Ursa Maior é, portanto, a fixação das contradições, dos movimentos incessantes do herói de nossa gente, que se constrói pela constante supressão daquilo que é, como um pêndulo que não se define, ou melhor, se define pela indefinição:

... na medida em que a movência infinitamente irrequieta das ambivalências configura algo como um movimento imóvel, espécie de fastidioso retorno do mesmo em que tudo se mexe e nada sai do lugar. A fixação última de Macunaíma em estrela, assim, ao mesmo tempo ultrapassa o pêndulo das ambivalências e lhe reenceta o vaivém oferecendo-nos algo como uma síntese que não supera ou, com licença da expressão, uma síntese negativa, que ao se produzir nos devolve ao movimento contraditório de base (PASTA JR., 2011, p. 138).

Tomando esse movimento como estrutural da composição do romance e da personagem modernista, a qual Antonio Candido classificou como símbolo do malandro, é possível considerar as contradições do malandro de ordem estrutural, em consonância com o movimento pendular descrito anteriormente. O malandro, manifestação nacional do arquétipo do *trickster*, preserva as suas contradições arquetípicas, mas *atualizadas* com a matéria sócio-histórica brasileira.

1.2 “Dialética da Malandragem” e sua sequência crítica

As dimensões culturalista e histórica da malandragem

Publicado inicialmente em 1970 na revista do Instituto de Estudos Brasileiros, o ensaio “Dialética da Malandragem”, de Antonio Candido, ao renovar a leitura do romance *Memórias de um sargento de milícias*, tornou-se um marco da crítica nacional. Na medida em que o ensaio de Candido tem como ponto de partida a fortuna crítica existente até então sobre o livro de Manuel Antônio de Almeida e também gera outros textos que o retomam dialeticamente, passa a ser elo de um desenvolvimento crítico de fôlego, formando uma incomum e proveitosa sequência no pensamento brasileiro.

Duas visões críticas, postas como antitéticas, motivam as reflexões do autor: a visão naturalista de José Veríssimo, que elogia a obra pela descrição da sociedade fluminense no período joanino, antecipando-lhe, assim, traços supostamente realistas; e a de Mário de Andrade, que vê as *Memórias* como um continuador do romance picaresco do século de ouro espanhol, tomando-o, portanto, não como antecipador de um movimento, mas, sim, um continuador atrasado.

Candido parte dessas duas perspectivas sobre o romance de Manuel Antônio de Almeida, ao sugerir que o livro não é um precursor do realismo, segundo José Veríssimo, nem um filho temporão da novela picaresca, como queria Mário de Andrade. Em relação ao primeiro, aponta a falha do romance se considerado documental, já que praticamente exclui do enredo as classes de mando e os escravos, classes fundamentais na caracterização social da época; ao passo que, em uma análise mais objetiva, as *Memórias* apresentariam mais diferenças do que proximidades com a narrativa picaresca, como o uso do foco narrativo em primeira pessoa e as suas implicações estéticas.

O crítico resolve a dualidade entre as duas visões antitéticas, sintetizando-as na figura do malandro. Isso porque o tom burlesco das tramoias praticadas pelas personagens do livro, correspondente ao tipo de humor satírico do Brasil joanino, e a proximidade com a figura do pícaro pelo viés universalista e a-histórico do *trickster* estão presentes na constituição do tipo malandro. Além dessa visão folclórica do “espertalhão da lenda” e daquele humor datado do período regencial, a figura do malandro explicará um importante movimento das personagens entre o polo da ordem e desordem, redução estrutural de um movimento análogo presente na sociedade brasileira.

De acordo com Roberto Schwarz, a figura do malandro é analisada por Candido sob três aspectos:

... O herói Leonardo será visto (...) como malandro (uma figura historicamente original, que sintetiza: a) uma dimensão folclórica e pré-moderna – o *trickster*; b) um clima cômico datado – a produção satírica do período regencial; c) *uma intuição profunda da sociedade brasileira* (SCHWARZ, 2006, p. 131). [Grifo do original.]

Em outras palavras:

... a personagem central é caracterizada como malandro. Essa figura enfeixa uma dimensão folclórica (o espertalhão da lenda), uma dimensão de época (o estilo satírico da Regência), e um movimento em que está transposto um dinamismo histórico de alcance – como se verá – nacional (as idas e vindas entre os hemisférios da ordem e da desordem sociais) (SCHWARZ, 2006, p. 138).

A personagem malandra sintetiza, portanto, uma dimensão universalista e outra histórica, além de um movimento estrutural que organiza tanto o ritmo da obra quanto o da sociedade. Esse movimento será chamado por Candido de dialética da ordem e desordem e será o argumento central do seu ensaio.

Partindo da ideia de que Manuel Antônio de Almeida praticamente exclui do romance a classe trabalhadora (os escravos) e a classe de mando (os proprietários),

Candido ressalta que o enredo é construído basicamente por personagens representantes de uma faixa intermediária da sociedade brasileira, os homens livres e pobres. Esses homens, que não pertencem à elite nem constituem a força produtiva da sociedade, vivem um dilema: não são assalariados – já que o trabalho é escravo –, mas necessitam dos bens de consumo inseridos na lógica do capital.

O atraso da estrutura, convivendo funcionalmente com a moderna superestrutura, obriga os homens livres e pobres direta ou indiretamente à dependência de algum proprietário, latifundiário, mediada pela relação de favor.

Segundo Schwarz:

Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto de um grande. O agregado é a sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm (SCHWARZ, 2008, p. 16).

A dialética da ordem e desordem é, portanto, um achado crítico notável, na medida em que estabelece uma perspectiva de análise produtiva: considera a primazia da estrutura da obra para a crítica literária sem, no entanto, ser estruturalista, pois a relaciona a uma estrutura análoga da sociedade, ou, de forma complementar, fundamenta a análise da obra com a matéria sócio-histórica sem reduzir aquela em um banco de dados ilustrativo desta, distanciando-se da sociologia da literatura.

A positividade indesejável

Depois de apontar a originalidade do ensaio de Antonio Candido, Roberto Schwarz verifica que o autor – o qual durante boa parte do ensaio elabora uma crítica

materialista – cede a uma análise culturalista da malandragem, lendo-a como um *ethos* brasileiro fora de sua especificidade histórica.

Somando, digamos os argumentos ora puxam em direção do histórico, ora em direção ao *ethos* cultural (...). Assim, a dialética da ordem e desordem é construída inicialmente enquanto experiência e perspectiva de um setor social, num quadro de antagonismo de classes historicamente determinado. Ao passo 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 favoráveis pode nos ajudar (SCHWARZ, 2008, p. 150).

Roberto Schwarz nota que, após intuir o livre trânsito entre ordem e desordem pela perspectiva histórica, Antonio Candido opõe a esse movimento histórico-social bem definido outra interpretação das *Memórias*. De caráter popular e universalizante, essa outra leitura da obra revela uma positividade desproblematizada, indesejável à crítica materialista, uma vez que dilui a especificidade histórico-social no caldo generalizante da cultura:

Manuel Antônio ficou à vontade e aberto para as inspirações de ritmo popular. Essa costela, que é pré-crítica, mas que, pelo fato de reduzir tudo à amplitude da “natureza humana”, se torna afinal mais desmistificadora do que a intenção quase militante de um Alencar, mareada pelo estilo de classe (...) a linguagem de Manuel Antônio desvinculada da moda, torna amplos, significativos e exemplares os detalhes da realidade presente, porque os mergulha no fluído do populário, que tende a matar lugar e tempo (...) Trata-se de uma libertação, que funciona como se a neutralidade moral correspondesse a uma neutralidade social, misturando as pretensões das ideologias no balaio da irreverência popularesca (CANDIDO, 2004, p. 44).

Antonio Candido, em certo momento do seu ensaio, imita o tom geral das *Memórias* ao equiparar as – já citadas – dimensões folclórica e histórica da malandragem. Essa mimese dá ao ensaio um ritmo particular brilhante, cujo preço é a suspensão da análise histórica que vinha sendo realizada até então. A dialética entre ordem e desordem

fantasia-se como uma possibilidade privilegiada de combate ao mundo puritano burguês em vez de única alternativa dos homens livres e pobres.

Roberto Schwarz vê essa atitude de equiparar a análise histórica com a a-histórica como uma interrupção no movimento dialético de Candido:

Antonio Candido traz à frente outra vez a dimensão folclórica que tratara antes, e faz da tensão e contaminação das duas a peculiaridade da obra: a universalidade incaracterística e conformista da sabedoria popular evapora muito do realismo do livro, o que se compensa de outro lado, pois o realismo dá concreção social aos padrões muito genéricos do folclore. (...) Para nosso argumento, veja-se que esta forma (...) em que se equilibram o ritmo histórico e o a-histórico, não será interpretada historicamente por sua vez. A pergunta pelo sentido, no caso, de uma cunhagem folclórica do mundo moderno não é feita. Neste ponto, a dialética histórica não prossegue. Por quê? (...) a história aqui não é o chão prioritário de tudo (...). A exemplo do romance, o ensaio equipara história e sabedoria popular. Em consequência, a composição do primeiro vale também para a conceituação do segundo, que a imita e passa a participar de seu realismo “brandamente fabuloso”, na feliz expressão do crítico (SCHWARZ, 2006, p. 150).

A leitura feita por Candido interrompe o desenvolvimento dialético na medida em que equipara as visões folclórica e histórica do livro, colocando-as como complementares, equivalentes. Ou seja, a crítica abre mão da sua aspiração histórica ao não questionar a visão universalizante projetada sobre uma sociedade moderna, a sociedade brasileira do período joanino.

Ao retomar “Dialética da Malandragem” sob a perspectiva crítica, apontando no movimento final do texto de Antonio Candido o afrouxamento da leitura histórica em relação à folclórica, Roberto Schwarz dá sequência crítica ao estudo da malandragem, importante linha de força brasileira.

A linhagem do malandro, lida sob o ângulo folclórico, universaliza essa figura que, aproximando-se do tipo trapaceiro presente em toda mitologia, afasta-se da especificidade da matéria histórica nacional. A perspectiva folclórica, então, ao elidir as

arestas que tornam o malandro uma figura originalmente brasileira, suprime-lhe também seus conflitos históricos, construindo a aura positiva – porque desproblematizada – em torno da malandragem.

Essa posituação da malandragem do texto de Candido, ao ser retomada pela leitura negativa de Roberto Schwarz, instaura um diálogo crítico cujo movimento dialético conduz à transformação de uma visão culturalista e positiva da malandragem para uma visão negativa e histórica, na qual a malandragem deixa de ser um traço cultural isolado e se torna uma importante chave interpretativa da sociedade brasileira a partir do século XIX.

O lado sombrio da malandragem

No ensaio “Nacional por subtração” (2006), Roberto Schwarz aponta que um problema da vida intelectual brasileira é o desinteresse pela produção das gerações passadas. Ocupada na constante atualização em relação ao que é produzido nos países de primeiro mundo, a inteligência brasileira paga um alto preço por esse descaso com o conhecimento já produzido: a descontinuidade da reflexão crítica dos problemas internos. Ao ignorar a produção da geração anterior – na busca dessa atualização guiada pelo influxo externo –, cria-se um entrave no adensamento de questões pertinentes à realidade brasileira, impedindo uma sequência crítica do pensamento nacional.

Alguns escritores seguiram na contramão dessa tendência, ao tomarem a produção anterior como ponto de partida de suas reflexões:

Machado de Assis, Mário de Andrade e, hoje, Antonio Candido (...) a nenhum deles faltou informação nem abertura para a atualidade. Entretanto, todos souberam retomar criticamente e em larga escala o trabalho dos seus predecessores, entendido não como peso morto, mas como elemento dinâmico e

irresolvido, subjacente às contradições contemporâneas (SCHWARZ, 2006, p. 31).

Como foi dito anteriormente, “Dialética da Malandragem” não só foi uma tese que dialogou com a fortuna crítica existente até então sobre as *Memórias* mas também motivou a sua antítese em “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da Malandragem’”. Assim, o ensaio de Candido funciona como um convite para que ele próprio fosse revisitado criticamente, integrando uma notável sequência reflexiva da inteligência brasileira.

Edu Teruki, ao retomar a leitura do ensaio “Dialética da Malandragem” feita por Roberto Schwarz, em “O espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*”, recupera o movimento dialético entre ordem e desordem proposto por Candido, subordinando-o a outro movimento: o das rixas. Depois de analisar uma série episódios do romance de Manuel Antônio de Almeida, em que o espírito rixoso da desavença pessoal aparece como responsável pelo encadeamento do enredo, conclui:

... a tendência para a discórdia pessoal não é uma simples excentricidade ou idiossincrasia restrita a um ou a outro personagem, mas sim um padrão de comportamento que se manifesta em praticamente todas as relações interpessoais figuradas nas *Memórias*, bem como na perspectiva do narrador. Nesse sentido, pode-se dizer que *o espírito rixoso se generaliza no romance e apresenta caráter estrutural* (OTSUKA, 2007, p. 112). [Grifo do original.]

A rixa entendida como uma rivalidade fútil, cuja finalidade extingue-se em si mesma, é oposta à vingança premeditada e articulada para a obtenção de um objetivo real. Antonio Candido, na análise do romance *O conde de Monte Cristo* (2006, p. 15), associa a vingança pessoal do protagonista ao individualismo, e esse à conduta burguesa. A vingança de Edmundo Dantés é, portanto, símbolo de uma nação que já vivia a plenitude do sistema capitalista e, por consequência, a autonomia do sujeito, realidade bem diferente do Rio joanino.

Comparando a vingança objetiva empreendida com uma finalidade específica com a rixa, percebemos que a última se move em função de si mesma, ou seja, o espírito rixoso, ao contrário da vingança – *empreendimento de caráter propriamente burguês*, movida por um objetivo exterior – esgota-se em si mesmo, gerando outras rixas e autonomizando esse mecanismo. Forma de disputa entre os homens livres e pobres, a rixa tinha como função rebaixar o oponente, e não gratificar o vencedor da contenda com algo real. De fato, o saldo do espírito rixoso é uma espécie de compensação imaginária:

... os personagens (...) lançam mão dos expedientes da malandragem, estabelecendo conflitos rixosos em busca do prestígio que não alcançam por via do favor.

De certo modo, na falta de proteção de um poderoso, a rixa apresenta-se para os pobres como o único lugar em que é possível afirmar uma supremacia (um pouco na realidade e muito na imaginação) (OTSUKA, 2007, p. 121).

O autor conclui que, em um mercado onde preponderava a mão de obra escrava e as poucas possibilidades de trabalho dependiam do mecanismo do favor – o que deixava os homens livres e pobres em uma situação funesta –, a rixa era usada como mecanismo de compensação imaginária.

O encadeamento dos três estudos citados sobre as *Memórias de um sargento de Milícias* revela um movimento dialético de fôlego da crítica brasileira, construindo uma sólida continuidade em torno da malandragem, uma linha de força cara à formação nacional. Esse movimento estrutura-se a partir da positivação e negatificação da figura do malandro. O texto de Candido, ao sugerir a flexível dialética entre ordem e desordem como uma alternativa em relação à rigidez da experiência norte-americana, eleva-a a um possível modelo, em vez de defeito social. O problema desse modelo é que a sua positividade foi construída a partir da desproblematização histórica da figura do

malandro, ou seja, a posituação do malandro paga o preço de uma abordagem culturalista. Segundo Edu Teruki:

... tal visão parece destacar no romance a representação da malandragem entendida somente como um traço cultural do brasileiro em geral, e não tanto a figuração da malandragem enquanto comportamento historicamente enraizado no quadro específico das relações entre as classes na sociedade brasileira oitocentista (...). Entendida exclusivamente como traço cultural brasileiro, a malandragem tende a ser desvinculada do quadro determinado da organização econômico-social. Desse modo, contudo, a relação entre as *Memórias* e a sociedade brasileira, tal como apresentada por Candido, fica atenuada (ou talvez mesmo neutralizada). Isso porque a relação entre obra e a sociedade passa a restringir-se à simples correspondência entre a malandragem literariamente figurada no romance e o comportamento malandro existente na realidade, sem que, no entanto, a própria malandragem real seja entendida em seus fundamentos histórico-sociais (apenas se constata a sua existência no plano da realidade, como um fato autoevidente que parece não exigir outra explicação para além do impalpável *ethos* nacional) (OTSUKA, 2007, p. 107).

Ao interpretar as *Memórias*, Edu Teruki investiga a origem sócio-histórica da malandragem, modificando, assim, a interpretação culturalista que Antonio Candido lhe confere na seção “Mundo sem culpa”. Essa mudança de perspectiva da malandragem corresponde a duas visões distintas, entendidas, no plano ideológico, respectivamente, como positiva e negativa. O malandro enquanto importante chave de interpretação nacional encontra na crítica literária, a partir de um recorte preciso que é o das *Memórias*, uma perspectiva histórica e outra culturalista.

1.3 A transformação social do malandro em marginal

Síntese híbrida da nação

No livro *Carnavais, malandros e heróis* (2007), Roberto DaMatta propõe uma tese, estudada como dilema brasileiro: a flutuação entre a estrutura impessoal e universal das leis e a prática tradicional das relações pessoais, que flexibilizam a impessoalidade dessas leis a partir do conciliador “jeitinho” ou da apelativa e antipática expressão “Você sabe com quem está falando?”. DaMatta estuda essa variação da (im)pessoalidade das relações institucionais nomeando, respectivamente, o sujeito impessoal das leis como o *indivíduo* e o outro — que as flexibiliza por meio de expedientes tradicionais — como *pessoa*. No Brasil, a tendência é buscar a condição subjetiva de *pessoa* e, assim, burlar a rigidez das normas impessoais, que servem de regulamento àqueles que não alcançaram tal privilégio e são tratados por ela como *indivíduos*. A fim de ilustrar essa dicotomia entre o esqueleto impessoal das leis e a sua flexibilização, o pesquisador se vale do ditado “aos meus amigos, tudo; aos meus inimigos, a lei”.

Para retomar a discussão acerca das perspectivas culturalista e histórica sobre o malandro, é possível perceber que DaMatta se filia à primeira delas, como nota o sociólogo Jessé de Souza:

Na obra do antropólogo Roberto DaMatta iremos reencontrar todos os temas já examinados (...), segundo sua perspectiva própria: uma abordagem culturalista de nossas práticas e ritos cotidianos. (...)

O método é o estrutural, enfatizando as possibilidades de combinação alternativas (...) e (...) as categorias mais gerais do raciocínio damattiano, as de indivíduo e pessoa, são percebidas como se articulando de forma peculiar em cada sociedade. O indivíduo, no Brasil, não seria uma categoria universal e englobadora, como nos Estados Unidos (...) o indivíduo entre nós seria o João-ninguém das massas, que não participa de nenhum poderoso sistema de relações pessoais (SOUZA, 2000, p. 183).

Assim, a abordagem de DaMatta cria estruturalmente as categorias de *pessoa* e *indivíduo* de maneira a abarcar a totalidade da nação, forjando uma unidade nacional que generaliza as especificidades sociais, solapando as suas diferenças. No livro *O que faz do Brasil, Brasil*, DaMatta reforça a figura nacional do malandro:

O malandro, então, conforme tenho acentuado em meus estudos, é uma personagem nacional. É um papel social que está à nossa disposição para ser vivido no momento em que acharmos que a lei pode ser esquecida ou até mesmo burlada com certa classe ou jeito (DAMATTA, 1998, p. 105).

No texto “As metamorfoses do malandro”, o sociólogo Jessé de Souza faz uma análise do malandro alternativa a essa visão culturalista, pontuando a sua transformação histórica. Souza analisa as transformações pelas quais passa a figura do malandro representada na canção brasileira, de acordo com as motivações políticas ocorridas antes e durante o Estado Novo, quando ideia de unidade social e política foi ideologicamente difundida. O sociólogo cita Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda como exemplos de pensadores brasileiros que se esforçaram para interpretar o Brasil pela perspectiva da unidade em detrimento de suas clivagens, sejam étnicas, no caso do primeiro, ou sociais, no caso do segundo.

O autor ressalta que nenhum dos dois pensadores ignorava as diferenças entre o povo brasileiro, mas ambos apostavam em uma “síntese híbrida” que lhe conferiria a propalada unidade. Gilberto Freyre, apostando no valor positivo da união de raças, via na mestiçagem brasileira um todo original, enquanto Sérgio Buarque de Holanda se vale do conceito de “homem cordial” para se referir ao brasileiro em geral, como se não houvesse diferenças e especificidades entre as classes sociais. O caráter ideológico desse olhar para o Brasil pela ótica da *unidade híbrida* está em ignorar a necessidade específica das classes

e etnias desfavorecidas socialmente, unificando a voz e os interesses do opressor como se fossem os do oprimido.

Essa é a crítica que Roberto Schwarz faz à quinta seção de “Dialética da Malandragem”, de Antonio Candido, quando este estende a noção de malandragem a um traço cultural do País, realizando a operação ideológica citada ao elevar a necessidade da burla dos homens livres e pobres à característica geral do brasileiro, ignorando, da mesma forma que Freyre e Holanda, as clivagens sociais em prol de um tentador sentimento de unidade nacional, ainda que híbrida.

Para Jessé de Souza, a figura do malandro é a figura popular que escamoteia as várias diferenças, ao compor um símbolo cultural único para o País:

A noção de *malandro*, essa a minha hipótese, passa a ser uma espécie de materialização transfigurada dessa brasilidade exótica, indiferenciada e complacente na dimensão da vida cotidiana e da cultura popular, uma imagem que serve ao apagamento das diferenças e ao propósito agregador e cimentador típico das ideologias (SOUZA, 2004, p. 45). [Grifo do original.]

O autor vê a consolidação e a desfiguração da imagem do malandro atendendo aos interesses desenvolvimentistas do Estado Novo que exaltava o nacionalismo como a sua ideologia basilar. Nesse contexto, a figura do malandro:

... atinge seu ápice nos anos 1930 e se enquadra perfeitamente, a despeito de qualquer identificação subjetiva de seus autores principais, com o getulismo, no contexto renovador, desenvolvimentista, nacionalista e, acima de tudo, agregador do Estado Novo. Podemos acompanhar a constituição dessa ideologia com seu ápice, sua crise e seu posterior estilhaçamento, com base naquilo que poderíamos chamar de “metamorfoses do malandro” (SOUZA, 2004, p. 45).

Assim se confirma ideologicamente a imagem do malandro como ser híbrido, um homem das classes populares que vive imaginariamente com a pompa das classes de mando, usando como estandarte o seu maior distintivo: a negação do trabalho braçal. Essa

figura encontra na atmosfera do Estado Novo a sua materialização ideológica mais insinuante, pois o seu hibridismo é o cimento que agrega as classes sociais, ocultando as suas clivagens, perigosas fraturas na construção getulista do *novo País*.

Na falta de uma efetiva compreensão da especificidade das classes subalternas no Brasil em processo de modernização, a figura do malandro, a fantasia de malandro passa a povoar e aos poucos dominar o imaginário social e artístico acerca do brasileiro que supostamente transitaria entre as classes sociais de algum modo negando-as e confirmando a possibilidade de superação subjetiva dos constrangimentos objetivos que as distâncias sociais engendram (SOUZA, 2004, p. 45).

A representação do malandro nas letras de samba, para Jessé de Souza, passa por três fases, em que as duas primeiras não necessariamente seguem uma ordem cronológica. A primeira fase é a chamada “heroica”, em que o malandro faz o papel da elite nas classes exploradas, ao negar o trabalho, meio louvável de enriquecimento da burguesia, e viver como um burguês, como um “barão da ralé”, para falar com Chico Buarque. A segunda fase da representação do malandro corresponde à retirada do véu, que funcionava como uma espécie de compensação imaginária, desvelando a simetria social entre o malandro e o mané, ou seja, os dois são representados como explorados pelo capital.

Para além dessas duas representações antitéticas – em que ora o malandro se constitui pela diferença, ora pela equiparação ao mané –, há a terceira fase, que representa essa figura não mais como o malandro, mas como o marginal.

O livre empresário do vício acabou. Ele agora é um mero elo numa corrente maior e impessoal. O crime na sua face monopolista e organizada mistura bandido e polícia, morro e asfalto, soldado e general do morro. Todos somos vítimas de um algoz abstrato e sem rosto (SOUZA, 2004, p. 48).

O malandro é um disfarce ideológico que impede a visão da clivagem social e da desigualdade entre os seus atores. A sua idealização gera uma obnubilante visão integradora do País, formando-se como um falso símbolo de união que, ao contrário de

integrar os marginalizados, torna-os invisíveis: “O tema do malandro, a meu ver, procura ao mesmo tempo iludir e substituir a não tematização do real excluído do processo de modernização seletivo brasileiro” (SOUZA, 2000, p. 49). Idealização de uma figura ambígua que serve como fantasia de unidade nacional e que, entretanto, unifica as contradições da sociedade. A figura do malandro, quando dissolve as suas contradições no caldo cultural, acaba por positivar-se em uma fantasiosa unidade, que, sob a simpática máscara do orgulho popular, esquia-se ideologicamente de sua face oculta e disfórica.

O malandro, dentro da perspectiva histórica, é formado por motivações políticas e sociais, que também são responsáveis pela sua transformação em marginal. Se analisarmos a definição culturalista de DaMatta, é evidente essa tomada da figura malandra isolada de sua historicidade:

... o *malandro* recobre um espaço social igualmente complexo, onde encontramos desde o simples gesto de sagacidade, que, afinal, pode ser feito por qualquer pessoa, até o profissional dos pequenos golpes. O campo do *malandro* vai, numa gradação, da *malandragem* socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto. É quando o *malandro* corre o risco de deixar de viver do *jeito* e do expediente para viver dos golpes, virando então um autêntico *marginal* ou *bandido* (DAMATTA, 1998, p. 269). [Grifo do original.]

No trecho fica claro que DaMatta estrutura as categorias de malandro e marginal ou bandido de acordo com uma escala gradual, cuja medição afasta-se da objetividade distanciada para realizar-se ideologicamente em uma perspectiva de classe, justificada pelo uso da 1ª pessoa do plural. O malandro, nessa passagem, não se torna marginal por um processo histórico e político, mas segundo a graduação mensurada por um ideológico “nós” na frase “*malandragem* socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade” que, forjando uma objetividade, generaliza o ponto de vista de uma classe

social e o transforma no ponto de vista nacional, capaz de realizar a improvável medição do que é “esperteza” e o que é “desonestidade”.

CAPÍTULO 2 – O MALANDRO ROSIANO

2.1 Lalino, o *trickster*

O tipo brasileiro de Rosa

O conto “Traços biográficos de Lalino Salãthiel, ou a volta do marido pródigo”, do livro *Sagarana* (1946) de Guimarães Rosa,³ estrutura-se em linhas gerais como paródia da parábola bíblica “A volta do filho pródigo”, como deixa claro o título. A parábola cristã, como se sabe, conta a história do filho de um rico patriarca que decide, mediante o adiantamento da sua parte da herança, viver aventuras fora dos domínios paternos. Depois de viajar por lugares variados e gastar prodigamente os seus recursos financeiros, ele passa a viver de forma miserável, invejando a vida dos servos de seu pai. Diante dessa situação, ele resolve voltar à casa paterna, onde é recebido com alegria pelo patriarca, que manda vesti-lo e alimentá-lo bem, além de preparar um suntuoso banquete para comemorar o seu retorno. Essa recepção eufórica gera ciúmes no filho mais velho, que, por sempre ter vivido junto ao pai, reclama que nunca teve esse tratamento dispensado ao filho que voltou. A conclusão da parábola é a resposta moral e edificante do patriarca a esse sentimento de injustiça do filho mais velho: “Filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é teu; convinha, porém, fazermos festa, pois que este teu irmão estava morto e reviveu, tinha-se perdido e foi achado”. (BÍBLIA SAGRADA, 2005, p. 1242) A resposta da parábola cumpre, portanto, a sua função pedagógica dentro da doutrina cristã, como se fosse a palavra do próprio Jesus orientando e educando os seus discípulos.

³ Dada a dimensão do título, o conto será referido por conveniência apenas como “A volta do marido pródigo”, como o próprio Guimarães Rosa o fez no índice de *Sagarana*.

Na paródia rosiana, quem faz o papel do aventureiro é Eulálio de Souza Salãthiel, que não é um filho, mas um marido pródigo, substituindo a relação sanguínea e natural que existe entre pai e filho pela social do matrimônio. A similitude entre os enredos se dá pelo fato de Lalino, como é chamado o protagonista, abandonar o pacato povoado onde vive para aventurar-se no Rio de Janeiro, então capital do País. Para isso, em uma transação dissimulada, negocia a mulher com o lascivo Ramiro, imigrante espanhol que já cobiçava Ritinha há algum tempo. Na capital, Lalino, assim como na parábola bíblica, exaure os seus recursos e decide voltar para o povoado, encontrando Ritinha casada com Ramiro. Em seu retorno, Lalino tem que lidar inicialmente com a desaprovação geral do seu comportamento. Essas ofensas, no entanto, logo cessam, pois ele consegue o posto de cabo eleitoral do Major Anacleto, que se torna o seu protetor, pelos laços de apadrinhamento. A relação social de padrinho e afilhado – correspondente ao vínculo natural entre pai e filho da parábola – consuma-se quando o Major ganha as eleições com a ajuda decisiva de Lalino, que acaba reatando o seu casamento com Ritinha e fica livre das ameaças de Ramiro, expulso do povoado pelo Major Anacleto.

O conto “A volta do marido pródigo” não recebeu, segundo o crítico literário Luiz Roncari, a mesma atenção dos estudos acadêmicos que outras narrativas de Sagarana. Roncari, em Brasil de Rosa (2004), faz uma análise acurada desse conto, que será tomada como ponto de partida deste trabalho.

Depois de verificar o parentesco de Riobaldo com uma série de personagens de caráter volúvel da literatura brasileira, Roncari afirma que Lalino, enquanto precursor de Riobaldo, foi a primeira tentativa de Guimarães Rosa de criar um tipo brasileiro:

Ele (Riobaldo) tem a sua filiação e parentesco na literatura brasileira, lembra os heróis volúveis. De perfis baixos e traços satíricos ou picarescos, como Leonardo, Brás Cubas, Dom Casmurro, João Miramar, Serafim Ponte Grande e Macunaíma, contudo, ele encontra também a sua filiação nas próprias obras anteriores de Guimarães. Nesse sentido Lalino, Eulálio de Souza Salãthiel, foi a primeira

tentativa do autor de representar um tipo caraterístico, quer dizer, “brasileiro”... (RONCARI, 2004, p. 28).

A construção de Lalino corresponde à tentativa de sintetizar um tipo brasileiro. A generalidade desse adjetivo, marcada pelas aspas, será especificada mais à frente, quando Roncari faz um recorte mais específico do tipo de Lalino: aquele dominante entre os homens da classe popular ou o “mulato vadio” que, junto com o imigrante, o ex-escravo e outros tipos marginalizados, forma o subgrupo dos “brasileiros”, os “homens do povo”:

Lalino foi composto como um tipo e não como um caráter, como costuma distinguir a teoria literária, significando que seus traços, ao invés de o particularizarem e diferenciarem como indivíduo, generalizam-no, transformando-o num representante típico de um grupo, quer dizer, em alguém no qual se condensam e se extremam as características próprias do grupo sociorracial do qual havia saído, e que, por sua vez, era o dominante entre os “homens do povo”. (...) “o mulato vadio”, o homem de ofício, o antigo negro escravo e o novo trabalhador, o imigrante, como Ramiro, o espanhol lascivo que comprou Ritinha. (...) O negro, o mestiço, o mulato e o trabalhador imigrante foram reunidos sob a mesma denominação de povo (RONCARI, 2004, p. 32).

Caracterizar Lalino como um “tipo brasileiro” e depois como um “homem do povo” representa um movimento de especificação dessa figura: pensada, no primeiro caso, de forma generalizada, desconsiderando as clivagens sociais que existem no País; e, no segundo, situando-a na classe social menos favorecida. Ao enquadrar Lalino como um “mulato vadio” e “homem do povo”, incluindo-o na mesma categoria que os imigrantes e negros de ganho, o crítico, no entanto, não considera uma mediação que parece pertinente, dada a principal característica da personagem, a sua astúcia. A diferença entre a visão generalizada de Lalino como um tipo brasileiro e a especificidade de sua representação étnico-social como um mulato marginalizado tende a se dissolver na construção do tipo malandro de Lalino.

Como visto no Capítulo 1 deste trabalho, Jessé de Souza ressaltava a necessidade de Gilberto Freyre em – sem desconsiderar a variedade racial do País – buscar uma visão étnica que gerasse a ideia de união nacional, por meio de uma síntese híbrida; necessidade semelhante à de Sérgio Buarque de Holanda que, de forma análoga, ao criar o conceito de “homem cordial”, aplicava-o à totalidade do povo brasileiro, sem levar em conta as diferenças entre as classes. Como estudado, pela perspectiva culturalista, o tipo malandro é “uma imagem que serve ao apagamento das diferenças e ao propósito agregador e cimentador típico das ideologias” (SOUZA, 2004, p. 45).

A visão de Lalino que estrutura o conto não é exatamente a do homem marginalizado, representante de uma classe social específica, mas parece se aproximar da representação culturalista da figura malandra. É a astúcia de Lalino que engendra as ações decisivas do enredo. É pelo ardil, por exemplo, que ele evita o conflito com o espanhol Ramiro – que o levaria a um desfecho trágico – e se aproveita dessa situação para obter recursos para a sua viagem; é pela astúcia ainda que Lalino logra as adversidades no cargo de cabo eleitoral do Major. A malandragem de Lalino gera a comicidade que estrutura o conto, em cujo enredo percebe-se um movimento constante entre situações embaraçosas colocadas para o protagonista, que as logra de forma cômica.

Não se trata, portanto, de negar a origem sociorracial de Lalino, pois são visíveis os traços populares que o identificam com um tipo social marginalizado, mas, sim, de perceber a sua construção identificada ao tipo malandro, enquanto símbolo nacional, que tende a escamotear esses traços particulares sob a perspectiva mítica desse tipo quando aproximada do arquétipo do trickster.

O burro e o sapo

Em *Sagarana*, os animais possuem um lugar de destaque. Humanizados pelo encantamento fabular em “Conversa de bois”, os animais são dotados de fala e raciocínio, o que não torna a aproximação com os humanos uma vantagem – vide o caso tragicômico do Rodapião, que sofre uma queda fatal por cometer um erro de cálculo: ele queria pastar no alto do barranco e julgava o solo firme devido às condições climáticas. Podemos pensar no burrinho pedrês como um símbolo da humildade ou, de acordo com a análise bíblica, como o símbolo da salvação, da arca de Noé que salvou Francolim e Badú da enchente.

Ana Paula Pacheco nota essa sacralidade do burrinho no conto “O nada e nossa condição”, de *Primeiras estórias* (1962), e a compara à narrativa “A hora e vez de Augusto Matraga”: “Assim como Matraga quando parte para reencontrar no mundo o caminho do céu, Man’Antônio faz suas cavalgadas montado num burrinho, animal sagrado, como se observa na narrativa de *Sagarana*” (PACHECO, 2006, p. 2008).

Nos dois primeiros parágrafos de “A volta do marido pródigo”, há uma inversão sensível do papel encantado dos animais, sobretudo dos burrinhos citados anteriormente. Aqui, o burrinho automatizado é despido de sua aura mítica: ele deixa de ser o animal que serve de montaria à redenção espiritual de Augusto Matraga para ser um instrumento do capital.

NOVE HORAS E TRINTA. Um cincerro tilinta. É um burrinho, que vem sozinho, puxando o carroção. Patas em marcha matemática, andar consciencioso e macio, ele chega, de sobremão. Pára, no lugar justo onde tem de parar, e fecha imediatamente os olhos. Só depois é que o menino, que estava esperando, de cócoras, grita: — “Íssia!...” — e pega-lhe na rédea e o faz volver esquerda, e recuar cinco passadas. Pronto. O preto desaferrolha o taipal da traseira, e a terra vai caindo para o barranco. Os outros ajudam, com as pás. Seis minutos: o burrinho abre os olhos. O preto torna a aprumar o tabuleiro no eixo, e ergue o tampo de trás. O menino torna a pegar na rédea: direita, volver! Agora nem é preciso comandar: — “Vamos!”... — porque o burrico já saiu no mesmo passo, em rumo reto; e as rodas cobrem sempre os mesmos, sulcos no chão.

(...)

No meio do caminho, cruza-se com o burro pelo-de-rato, que vem com outro carroção. É o décimo terceiro encontro, hoje, e como ainda irão passar pelo outro, sem falta, umas três vezes esse tanto – do aterro ao corte, do corte ao aterro – não se cumprimentam (ROSA, 2001, p. 99).

Em geral, se a humanidade dos animais citados em *Sagarana* deve-se ao sagrado, ao mítico, nesse primeiro parágrafo, de forma oposta, ela diz respeito à organização tecnocrática do trabalho capitalista. A ação do burrinho e dos outros personagens é maquinal e enfadonha, caracterizando-se com a insipidez do trabalho alienado.

Os traços claramente humanos – o passo consciencioso, a inteligência matemática e até certo senso social para só cumprimentar o outro burrinho no derradeiro encontro, ou seja, uma espécie de “até amanhã” no fim do expediente – constroem-se mediados por um elemento modernizador, no caso industrial, já que o animal mimetiza uma locomotiva que, tendo hora e lugar exatos de parar e partir, anda com as rodas da carroceria abrindo sulcos no chão, como se andasse nos trilhos de um trem. O automatismo do burrinho é igual ao do menino e do preto que aparecem na cena, todos repetindo maquinalmente os movimentos, repetição elaborada pelo narrador que introduz o efeito cômico na narrativa.

A figura de Lalino é construída de forma oposta à visão trabalhadora e desencantada do burro em “A volta do marido pródigo”. O protagonista do conto, ao ser caracterizado como o tipo malandro, foge do trabalho braçal usando a astúcia discursiva. O encantamento dos animais aparece nesse conto pela presença constante dos sapos, em diversas ocasiões, sempre aproximando-se a Lalino. Essa ligação começa pelo lugar onde o protagonista nasceu, “Em-pé-na-lagoa”, e segue em várias referências, como a história do sapo e do jabuti que vão de penetras à festa do céu e a do coro de sapos que se animam com o sucesso de Lalino no final do conto.

Roncari (2004, p. 38) nota o hibridismo de Lalino por ser mulato e, devido a isso, adaptado ao meio: “... é que ele parece ter a mesma natureza do meio, é um produto dele

e move-se nele como um peixe dentro d'água. Como mulato é um tipo híbrido, como o é também o meio". O presente trabalho entende que a narrativa subordina o caráter étnico e social de Lalino à perspectiva culturalista que o malandro, por vezes, assume na sociedade brasileira. Culturalismo que, passando ao largo de sua construção histórica, pode se universalizar até a condição arquetípica. A construção mítica de Lalino se aproxima, portanto, da representação culturalista do malandro, já que o tipo cultural brasileiro é, nesse caso, o *trickster*, zoomorfizado na figura anfíbia, que, vivendo tanto na água quanto na terra, justifica o seu hibridismo.

A associação da figura do sapo com Lalino, mediada pelo arquétipo do *trickster*, pode ser melhor compreendida por meio deste trecho de Renato Queiroz:

De acordo com algumas mitologias, o *trickster* assume forma humana ou, então, vagamente antropomórfica. Noutras, pode ter aparência animal – corvo, coiote, raposa etc. (...) De qualquer maneira, este personagem pode desempenhar, segundo as narrativas, tanto o papel de vilão quanto o de herói civilizador, isto é, de criador de condições indispensáveis à vida sociocultural (QUEIROZ, 1987, p. 28).

Queiroz exemplifica em outro trecho que o *trickster* assume a forma dos animais comuns em suas regiões: o corvo ou o coiote para a mitologia dos índios norte-americanos, ou a hiena para os africanos. Além de o sapo ser um animal presente na fauna brasileira, o hibridismo dos anfíbios atende à duplicidade do caráter do *trickster*, tornando o bicho uma escolha adequada na zoomorfização de Lalino.

Outro ponto importante a ser observado no trecho é a função dúplice do *trickster*, vilão e herói civilizador. Assim como Macunaíma, Lalino é uma tentativa de simbolizar o caráter do povo brasileiro. Mesmo que ele seja construído com contornos claros de determinada classe social, a sua construção mítica – que chega a se zoomorfizar na figura do batráquio – é que orienta as ações por meio da figura do malandro de astúcia invencível ou, para citar Antonio Candido ao falar do *trickster*, enquanto o “espertalhão da lenda”.

Se, na condição de vilão, Lalino vende a mulher e engana os companheiros de lida, como herói ele simboliza não determinada classe social, mas um povo. Semelhante ao “herói de nossa gente”, Lalino não se forma, ou forma-se a partir de uma dialética sem síntese. A dualidade de Lalino, sem se resolver, harmoniza-se à síntese híbrida, que o tipo malando condensa tão bem, atendendo aos propósitos de se criar uma figura nacional.

A astúcia infalível

A representação desencantada do burrinho em “A volta do marido pródigo” deve-se à sua utilização como mera força de trabalho alienada pelo capital, que reifica a ponto de torná-lo metáfora de uma locomotiva. Em contraponto a essa visão desencantada da natureza, os sapos representam o que há de fabuloso no conto, seja por meio das histórias contadas, seja pela ligação desses animais com o protagonista, cuja principal marca é a astúcia, a racionalidade malandra.

Opondo-se à parábola bíblica – em que o sofrimento representa um valor positivo, levando o filho ao arrependimento e à reconciliação – o tipo malandro de Lalino subordina o elemento passional à lógica instrumental. Lalino não sucumbe como outras personagens de *Sagarana* ao lado passional do amor, que as leva a situações conflituosas, em certos casos a confrontos de vida ou morte. Os casos explícitos de “Duelo” e “Sarapalha” ilustram essa postura passional e, por isso, conflituosa: no primeiro, o duelo estratégico entre Turíbio Todo e Cassiano Gomes, que resulta na morte dos dois, é motivado pelo adultério cometido pela mulher de Turíbio Todo com o segundo; em “Sarapalha”, é a confissão do amor de Primo Argemiro por Luísa, ex-mulher de Primo Ribeiro, que o leva a ser expulso da propriedade deste. Além desses contos, é possível dizer que o conflito passional decide o enredo de “A hora e vez de Augusto Matraga”, pois, quando Nhô Augusto recebe a notícia da fuga da mulher com seu Ovídio, percebe

que seus capangas já não lhe serviam, mas ao seu inimigo. A intenção de Silvino de matar Badú permeia todo o enredo de “O burrinho pedrês” e só não se consuma por causa da enchente fatal; a triste situação do menino Tiãozinho, em “Conversa de bois”, obrigado a presenciar a vida conjugal de sua mãe com Agenor Soronho sob o mesmo teto de seu pai, cego e inválido, sugere uma ligação indireta com a morte deste no final do conto.

Conforme essa perspectiva, as narrativas de *Sagarana* são prenhes de tensão passional e, não raro, ele é decidido a partir do conflito, mais especificamente, do crime passional. Em “A volta do marido pródigo” há uma situação diferente. O enredo do conto é decidido quando Lalino finta com graça malandra a provocação de Generoso, um companheiro de lida, que, insinuando um adultério de sua mulher com o espanhol Ramiro, tenta induzir o malandro à rixa passional, o que o obrigaria a cometer o crime:

... chega Generoso com a língua mesmo querente:

— Então, seu Laio, esse negócio mesmo do espanhol...

— Ara, Generoso! Vem você com espanhol, espanhol!... Eu já estou farto dessa espanhaloria toda... Inda se fosse alguma espanhola, isto sim! (ROSA, 2001, p. 106).

Depois de driblar a insinuação de Generoso, este último ainda tenta uma nova investida, que não só foi neutralizada por Lalino mas também utilizada para criar uma mentira que prendeu a atenção dos companheiros e lhe servirá como inspiração para uma atitude decisiva para o enredo, a viagem para o Rio de Janeiro:

— Mas, escuta aqui, seu Laio: o que eu estou falando é outra coisa...

— É nada. Mas, as espanholas!... Aposto que vocês nunca viram umas espanholas... Já?... Também, – Lalino ri com cartas – também aqui ninguém conhece o Rio de Janeiro, conhece?... Pois, se algum morrer sem conhecer, vê é o inferno!(...)

— Tem lugar lá, que dia e de noite está cheio de mulheres, só de mulheres bonitas!... Mas, bonitas de verdade (...) Tem de toda qualidade: francesa, Alemanha, turca, italiana, gringa... É só a gente chegar e escolher. Elas ficam nas janelas e nas portas, vestindo de pijama... de menos ainda... (ROSA, 2001, p. 106).

O modo como Lalino se refere às prostitutas imaginadas dá a dimensão da forma reificada com que ele vê o amor ou o sexo. Generoso aposta na ofensa da honra e no atentado aos brios do protagonista ao sugerir que o espanhol Ramiro estava de olho em sua mulher. No mesmo instante, Lalino esquiva-se da situação, que lhe obrigaria a uma atitude passional – e consequentemente à desestruturação da comicidade narrativa – e inventa histórias sobre as prostitutas da capital. O realismo fica por conta do exagero reificador com que Lalino descreve as prostitutas como mercadorias: “Tem de toda qualidade”, “É só a gente chegar e escolher... Elas ficam nas janelas e nas portas, vestindo de pijama... de menos ainda...” (ROSA, 2001, p. 106). Ao imaginar as prostitutas como mercadorias de embalagens atraentes expostas nas prateleiras, Lalino afasta-se da necessidade do crime passional, ao mesmo tempo em que se permite vender a sua mulher para o espanhol Ramiro, à moda dos malandros citadinos.

A astúcia de Lalino consiste em fazer-se de desentendido, em ignorar a insinuação de Generoso de que existe um espanhol cortejando a sua mulher e, a partir disso, esquivar-se do discurso provocativo, aproveitando-o para inventar o conhecimento de um lugar abundante de mulheres. Em outras palavras, a mulher vista como motivo de conflito passional que conduz ao conflito fatal é transformada em mercadoria abundante, ou seja, de problema passa a solução.

Essa postura de Lalino corresponde à atitude astuta do malandro que dribla a disposição passional típica de *Sagarana*, que o obrigaria, em última instância, ao crime para defender a sua honra, já que, de fato, o espanhol Ramiro cortejava Ritinha. A racionalidade de Lalino inclui o argumento progressista e modernizador, no caso, um embuste claramente percebido em seu discurso aos companheiros de lida:

— Eu nem sei como é que vocês ficam por aqui, trabalhando tanto, p’ra gastarem seu dinheirinho suado, com essas negras, com essas roxas descalças... Me dá até vergonha, por vocês, de ver tanta falta de ter progresso! Caso que não podem nem fazer uma ideia... Cada loirinha, upa!... As francesas têm olho azul, usam

perfume... E muitas são novas, parecendo até moça de família... (ROSA, 2001, p. 107).

No momento em que o malandro decide abandonar a mulher, é travada uma luta em sua consciência. Ele hesita entre a beleza terna de Maria Rita e a sensual beleza dos modelos da indústria cinematográfica. Ao fim, o malandro opta pela aventura:

... Bem boazinha ela é... E bonita... (Agora, como quem se esconde em neutro espaço, Lalino demora os olhos nos quadros de guerras antigas, nessas figuras que parecem as da História Sagrada, no plano de um étero-avião transplanetário, numa paisagem africana, com um locomovente rinoceronte...) Mas, são muitas... Mais de cem?... Mil?!... E é só escolher: louras, de olhos verdes... É, Maria Rita gosta dele, mas... Gosta como toda mulher gosta, aí está. Gostasse especial, mesmo, não chorava com saudades da mãe... Não ralhava zangada por conta d'ele se rapaziar com os companheiros, não achava ruim seu jeito de viver... Gostasse, brigavam? E na revista de cinema havia uma deusa loira, com lindos pés desnudos, e outra morena, com muita pose e pouca roupa; e Maria Rita perdeu (ROSA, 2001, p. 112).

No momento de hesitação inicial, Lalino, escondido em “neutro espaço”, representado pelos parênteses, dá vazão a uma série inusitada de imagens eloquentes para a nossa análise. Depois de reconhecer, pateticamente, no diminutivo, a bondade da esposa e sua beleza, Lalino fixa os olhos nos quadros de guerras antigas e vê em uma epifania imagética a própria luta entre o primitivo e o moderno ou entre o *pathos* evocado pela lembrança da mulher e a razão.

A imagem amalucada de um “étero-avião transplanetário” pode ser lida como a tentativa inusitada de representação do progresso moderno, associado ao mundo primitivo de uma savana africana. A surpreendente imagem final, “um locomovente rinoceronte”, condensa as forças em disputa na consciência de Lalino. Esse neologismo pode representar o *pathos* descontrolado e selvagem, “um louco e *comovente* rinoceronte”, ou

uma figura que ilustra a técnica moderna, que lhe servirá de transporte para a viagem até a capital, “uma locomotiva”.

Esse momento singular de profusão emocional é tranquilizado pela retomada racional. Se, antes, a ternura da mulher o perturbara, agora a quantidade de mulheres à sua espera na capital lhe restitui o controle: “Mas, são muitas... Mais de cem?... Mil?!... E é só escolher: louras, de olhos verdes...” (ROSA, 2001, p. 112). O argumento reificador potencializado pela quantidade de mulheres imaginárias à sua espera na capital motiva a sentença final: “e Maria Rita perdeu”.

Há outros momentos em que Lalino se vê diante dessa luta. Quando, por exemplo, está prestes a abandonar a mulher, ao reconhecer a dificuldade de superar o sentimento, em um exercício racional, põe-se a pensar nos defeitos de Ritinha: “Bom, agora era o pior... E, até chegar perto de casa, escarafunchava na memória todos os pequenos defeitos da mulher...” (ROSA, 2001, p. 113). Ou então, quando, na volta ao arraial, sente vontade de chorar e *decide*, por ser mais *útil*, cantar as canções conhecidas: “Quando entrou no carro, aconteceu que ele teve vontade de procurar um lugar discreto, para chorar. Mas achou mais útil recordar, a meia-voz, todas as canções conhecidas” (ROSA, 2001, p. 119).

Todo esse domínio racional sobre o sentimento desagregador da paixão caracteriza o ardil malandro de Lalino, uma lógica que imita o comportamento do sapo na história em que ele e o jabuti vão de penetas para o céu. É com esse ardil do cálculo preciso que ele consegue lograr todas as adversidades, utilizando de maneira infalível a malandragem. Essa infalibilidade estrutura de maneira cômica o texto, já que a cada adversidade posta no caminho de Lalino é a sua solução ardilosa e engraçada para o problema que garante o andamento do enredo.

Em relação à história do jabuti e do sapo no céu, vale analisar a referência de Bruno Zeni a Câmara Cascudo:

... a literatura popular brasileira também registra um ciclo de histórias de espertezas e artimanhas protagonizadas por animais, com destaque para o jabuti. Câmara Cascudo define o jabuti como o “herói invencível” das estórias indígenas do Extremo Norte, cheio de astúcia e habilidade 9...) astucioso, ativo, cheio de humor e amigo da discussão... (ZENI, 2012, p. 29).

Câmara Cascudo aponta o jabuti como o “herói invencível”, aquele que supera todos obstáculos pela esperteza. No conto “A volta do marido pródigo”, no entanto, o jabuti leva a pior: ele é lançado do céu contra uma pedra, espatifando o seu casco. O sapo, por sua vez, engana São Pedro, que acaba atirando-o na água, para sua felicidade. Relacionando o estudo de Câmara Cascudo com a história reportada no conto, parece haver uma emulação da esperteza do jabuti pelo sapo, que, ligado a Lalino, assume o posto máximo dessa esperteza mítica, simbolizada pelo *trickster*.

Outra personagem zoomorfizada no conto é Tio Laudônio, irmão do Major Anacleto. Aproximado à figura dos batráquios, ele foi um dos responsáveis pela entrada de Lalino no mundo da política. Foi Tio Laudônio quem advogou pelo malandro quando o Major rejeitava a ideia de trabalhar com alguém que “vendeu a família” e que ainda podia arrumar confusão com os espanhóis, com os quais vinha fazendo lucrativos negócios.

Simpatizando com Lalino desde o princípio, o irmão do Major resolveu ajudar na sua contratação: “Tio Laudônio – sensato e careca, e irmão do Major – viu que era hora de emitir seu palpite, quase sempre o derradeiro” (ROSA, 2001, p. 121). O argumento é construído pela combinação de dois fatores: o valor da esperteza, que alcança o patamar mítico, e o seu caráter instrumental, o valor utilitário do malandro:

— Um mulato desses pode valer ouros... A gente esquenta a cabeça dele, depois solta em cima dos tais, e sopra... Não sei se é Deus mesmo, mas uns assim têm qualquer apadrinhamento... É uma raça de criaturas diferentes, que os outros não podem entender... Gente que pendura o chapéu em asa de corvo e guarda dinheiro

em boca de Jia... Ajusta o mulatinho, mano Cleto, que esse-um é o Saci (ROSA, 2004, p. 128).

Marcado pelas reticências, o discurso de Tio Laudônio encontra a síntese entre o caráter instrumental e o místico na figura do Saci, já estudada no Capítulo 1 deste trabalho. Tal qual o Saci privado de seu barrete vermelho, o irmão do major descreve Lalino como um *trickster* arguto, cuja astúcia, no entanto, estaria sob o controle patriarcal. Apresentado como o Saci, Lalino sintetiza a face mítica da malandragem, cujas proezas astutas impressionam pelo caráter burlesco do *trickster*, que, a exemplo do Saci, possui um ardil sobrenatural.

A descrição que o narrador faz de Tio Laudônio revela uma afinidade com o tipo malandro, o que explica a sua simpatia com Lalino. Assim o narrador o caracteriza, para justificar a sua excelência argumentativa e influência nas decisões do seu irmão, o Major:

Tio Laudônio, quando rapazinho, esteve no seminário; depois, soltou vinte anos na vida boêmia; e, agora, que deu outra vez para sisudo, a síntese é qualquer coisa de terrível. Devoto por hábito e casto por preguiça, vive enfiado, na beira do rio, pescando e jogando marimbo, quando encontra parceiros (ROSA, 2004, p. 128).

A síntese a que se refere o narrador é a superação da tensão entre a disposição religiosa e monástica, que implica o rigor da vida de seminarista, e a bossa pândega e relaxada da boemia. Uma síntese que decorre menos de convicção de espírito do que de acomodação a certas conveniências de uma vida de agregado. A descrição de Tio Laudônio parece ser a de um filho de proprietário abastado, enviado à vida de seminarista por pressões familiares, das quais logo se livra. Endinheirado e sem pressão familiar, dedica-se à vida boêmia até faltar-se e se decidir pela reclusão voluntária. É possível ver nessa história um paralelo com a de Lalino e com a parábola bíblica parodiada: Tio

Laudônio também regressa de uma vida de esbórnica à vida familiar, daí uma afinidade que pode explicar a simpatia pela disposição malandra de Lalino.

No mais, vivendo solitário, “enfurnado, na beira do rio”, aproxima-se de um sapo, figura associada reiteradamente a Lalino, “que não sabia mas era da grei dos sapos”. Por aproximação paronomástica, a palavra “enfurnar” lembra o início do poema “Os sapos”, de Manuel Bandeira, lido na Semana de 22: “enfurnando os papos,/saem da penumbra,/aos pulos, os sapos” (BANDEIRA, 2006, p. 6); já por aproximação semântica, essa palavra lembra a solidão, no mesmo poema, do sapo-cururu na beira do rio:

Lá, fugido ao mundo,

(...)

E solitário, é

Sapo-cururu

Da beira do rio...

No conto de Rosa, a descrição de Tio Laudônio continua:

Pouquíssimas vezes vem ao arraial, e sempre para fins bem explicados: (...) a chamado do Major, em quadra de política assanhada, porque adora trabalhar com a cabeça. Fala sussurrado e sorrindo, sem pressa, nunca repete e nem insiste, e isso não deixa de impressionar (ROSA, 2004, p. 128).

Morando na beira do rio, Tio Laudônio vem ao arraial com objetivos claros, entre eles, para auxiliar o irmão Major Anacleto na política. A sua capacidade intelectual é creditada a uma crendice de ter chorado na barriga da mãe: “Além do mais, e é o que tem importância, Tio Laudônio ‘chorou na barriga da mãe’ e, como natural consequência, é compadre das coisas, enxerga no escuro, sabe de que lado vem a chuva, e escuta o capim crescer” (ROSA, 2004, p. 128).

Assim, tal qual Lalino, Tio Laudônio possui uma capacidade intelectual de origem mítica que relaciona aos anfíbios as duas personagens. Aproximadas por esses traços, elas se identificam e se ajudam, como se fossem “da grei dos sapos”, manipulando o

representante do poder local, Major Anacleto – como será visto –, o qual é marcado pela inaptidão política observada por um narrador posicionado à frente dos fatos.

2.2 A história no conto

Distanciamento narrativo

Como aponta Roncari, a perspectiva narrativa de *Sagarana* é de outro período histórico – o olhar do autor posiciona-se da Era Vargas focalizando a recente República Velha. Segundo o crítico: “O que distingue Sagarana, entre outras coisas, do romance de 30, nos seus aspectos mais gerais, é que este aprecia o tempo presente, enquanto Guimarães Rosa narra sobre um passado próximo, o coronelismo da Primeira República...” (RONCARI, 2004, p. 58).

Se essa distância histórica, como um todo, é um denominador comum em *Sagarana*, ela é ainda mais evidente em “A volta do marido pródigo”, gerando nesse conto um efeito estético peculiar em relação às demais narrativas: a comicidade. Isso se comprova pela escolha paródica, que, ao desconstruir o valor do sofrimento bíblico presente na parábola original, desconstrói também o valor positivo dado ao *pathos* nos outros contos de *Sagarana*, como a positividade do sofrimento de Augusto Matraga, que o leva à ascese espiritual.

Contrastando, por exemplo, com a indefinição do tempo em “O burrinho pedrês”,⁴ a narrativa começa com uma expressiva precisão temporal, “Nove horas e trinta. Um cincerro tilinta”, passagem que imita o som maquinal de um apito de fábrica ou locomotiva pela repetição do nasalizado “in”.

⁴ Esse conto se inicia “Era um burrinho pedrês (...), o que por paronomásia se liga ao início mítico e, por isso, temporalmente indeterminado dos contos de fada: “Era uma vez...”.

A análise dessa precisão temporal revela também outro elemento relevante na caracterização do foco narrativo em *Sagarana*. Começando com o número em romano “I”, que indica a primeira parte da narrativa, e seguindo com a expressão “Nove horas e trinta”, temos a formação sugestiva de um algarismo. Trocando o número romano do capítulo e o escrito em extenso para algarismos arábicos, temos o número “1930”, ano que marca o fim da Primeira República e o início da Era Vargas.

Os nove contos de *Sagarana* trabalham ficcionalmente com a matéria histórica brasileira da República Velha, tratando das oligarquias rurais, seus agregados e todas as práticas políticas características, como as relações de compadrio e clientelismo. A narrativa “A volta do marido pródigo”, ao abordar a mesma matéria, traz na forma paródia a marcação estrutural desse distanciamento, que nos outros contos revela-se de maneira menos marcada. A exatidão da marca temporal cifrada no começo do conto, ao referir-se ao ano de “1930”, início do período de modernização do governo Vargas, explicita essa distância entre matéria narrada e narrador, que, com o olhar satírico – chancelado por esse hiato –, vai descrever a falência das estruturas sociais da Primeira República.

No conto “Minha gente”, também de *Sagarana*, o assassinato de Bento Porfírio por Alexandre Cabaça, o marido traído, além de transtornar o narrador-personagem, revela o descaso de Tio Emílio com o aspecto humano do crime. Tio Emílio, quando sabe do ocorrido e da fuga do assassino, trata o fato com significativa frieza política: vê o morto como um voto a menos e sai ao encalço do assassino fugitivo, para que não perca outro eleitor. Essa visão reificada do crime é bastante significativa, pois ela se liga à estrutura passional de forma negativa, ou seja, o interesse político presente no conto transforma a passionalidade do crime em um número eleitoral. Esse processo de reificação do elemento passional, subordinado à lógica prática, é o mesmo processo que

ocorre em “A volta do marido pródigo”, quando Lalino evita o conflito passional relendo-o de forma racional e favorável aos seus interesses pessoais.

A tônica do conto “Minha gente” é essa manipulação racional, esse domínio lógico das situações narradas, tônica que se harmoniza no clima eleitoreiro sob o qual o conto é construído. Além das atitudes de Tio Emílio, motivadas pelo interesse nas eleições, há também as manobras de Maria Irma, que usa seu charme e poder de convencimento para arranjar seu casamento e o do narrador – a partir da dissolução de outro noivado. Há ainda outros exemplos de menor monta, como o interesse obsessivo do racional Santana pelo jogo de xadrez, a capacidade investigativa e empírica do analfabeto José Malvino em rastrear o boi fujão e o Moleque Nicanor, que demonstra habilidades incomuns para domar um cavalo bravo, tapeando-o de forma astuciosa.

É possível, portanto, estabelecer uma aproximação estilística entre os contos “Minha gente” e “A volta do marido pródigo”, pois ambos se distanciam dos demais na medida em que subordinam a passionalidade das personagens a um domínio lógico e racional. Os crimes passionais que orientam o enredo em outros contos de *Sagarana* aqui são tratados com singular frieza, no caso do primeiro conto, ou evitados com habilidade, como ocorre no segundo. Essa aproximação entre as duas narrativas já foi feita Nildo Máximo Benedetti em *Sagarana, o Brasil de Guimarães Rosa*:

Algumas inter-relações simples na narrativa dos dois contos, que funcionam como pistas, sugerem a possibilidade de estabelecer um parentesco entre eles; ambos têm personagens homônimos: Ramiro, que termina por se casar com Maria Irma em “Minha gente”, e o espanhol que compra (Maria Rita) a mulher de Lalino em “A volta do marido pródigo”; Eulálio, o Lalino, e dona Eulália, a já falecida mãe de Maria Irma; “Maria” é o primeiro nome da filha de Tio Emílio e também da mulher de Lalino. Afora esses casos, as epígrafes dos dois contos falam de certa Maria – e este é o único nome próprio repetido nas epígrafes de *Sagarana* – como realizadora de façanhas muito difíceis (...)

O interesse por mulheres estrangeiras (idealizadas como fisicamente perfeitas), que levou Lalino à capital, também se manifesta nos devaneios do narrador de “Minha gente”, como na passagem em que, por despeito, ele tenta desmerecer os

olhos da prima: “Olhos de Maria Irma... Bobagem, eu vou gostar mais de olhos castanhos, de olhos verdes... Suecas, húngaras, dinamarquesas... polonesas de olhos pardos...” (BENEDETTI, 2010, p. 147).

Podem ser acrescentadas a essa comparação entre os dois contos outras semelhanças: a expressão “é isso mesmo que sapo quer”, que em “A volta do marido pródigo” é a fala do sapo quando engana São Pedro, e que reaparece como “é isto mesmo é que sapo queria” em “Minha gente”, como comentário de Tio Emílio quando ele engana o sobrinho-narrador, utilizando-o como instrumento de uma intriga política.

Mas é a afinidade entre os finais das duas narrativas o que chama mais a atenção. Em “Minha gente”, o casamento se consumou em um lugar apropriadamente chamado de “Todo-Fim-É-Bom”, indicando o mesmo final feliz de “A volta do marido pródigo”, quando Lalino recupera Ritinha e reata o casamento:

No alto, com broto de brilhos e asterismo tremidos, o jogo das estrelinhas esteve completo. Então, o Major [Anacleto] voltou a aparecer na varanda, seguro e satisfeito, como quem cresce e acontece, colaborando, sem o saber, com a direção-escondida-de-todas-as-coisas-que-devem-depressa-acontecer (ROSA, 2004, p. 150).

Esse final dá a ideia de que não só o destino de Lalino mas também, como um todo, o enredo do conto estava determinado por uma força misteriosa: a “direção-escondida” movia as ações para uma finalidade, uma espécie de teleologia orientada por um ser oculto. Roncari faz uma análise importante desse trecho. Segundo o crítico, o narrador direciona o olhar do leitor para cima, junto às estrelas, de onde pode ver os seres humanos como peças destituídas de consciência sobre as forças ocultas que os governam:

O que se pede na novela de Guimarães é que o leitor fixe o seu ponto de vista no alto, quase junto às estrelas do céu, e procure compreender tudo o que se passa entre os homens na superfície da terra, como se estes não estivessem cumprindo mais do que a fatalidade, como criaturas ingênuas e sem autonomia, digladiando entre si e realizando os seus destinos (RONCARI, 2004, p. 44).

No trecho destacado, o adjetivo “tremido”, usado para caracterizar a palavra “asterismo” – a forma pictórica que as constelações assumem para nós –, de certa maneira nos remete à ideia capenga e incompleta da constelação da “Ursa Maior”, que caracteriza Macunaíma, símbolo modernista do malandro e herói de nossa gente. Postas no céu, orientando as ações de Lalino, as estrelas que aludem à figura de Macunaíma orientam também a interpretação do tipo malandro elaborado por Guimarães.

A postura patriarcal do Major Anacleto saindo da varanda satisfeito com o desfecho da trama – da qual se julgava ser o principal ator – tem algo de cômico. É Lalino quem manipula as ações do Major, que se transforma em um títere nas mãos míticas do malandro. Conforme será visto neste trabalho, a posição de mando do Major Anacleto é subjugada pela astúcia de Lalino, o que, colocado em outros termos, pode ser entendido como a inversão sócio-histórica do mando coronelista pela astúcia mítica orientada pelo agregado. A distância histórica do narrador permite que ele descreva com clareza os contornos políticos viciosos da Primeira República, inscrevendo-os na forma paródia. O desfecho deveu-se, portanto, à astúcia de Lalino, ao contrário do que pensava o Major.

Essa sobreposição da malandragem mítica do *trickster* à autoridade política do Major representa o triunfo da representação culturalista da figura malandra, que, enquanto tipo nacional representado pela burla e esperteza, sobrepõe-se à noção precária que os agregados mantinham historicamente no sistema coronelista da República Velha.

O final do conto é ilustrativo. Depois de afirmar o seu poder político e bélico contra os espanhóis, o narrador entra em cena para narrar a festa fabulosa dos sapos, que comemoram a vitória de Lalino, a sua realização antropomórfica.

— Olha, Estêvam: se a espanholada miar, mete a lenha!

— De miséria, seu Major!

— E, pronto: se algum quiser resistir, berrem fogo!

— Feito, seu Major!

E, no brejo – friíssimo e em festa – os sapos continuavam a exultar (ROSA, 2004, p. 150).

A modernização como falácia

Como visto, o distanciamento narrativo de “A volta do marido pródigo” é ainda mais marcado do que o das demais narrativas de *Sagarana*, o que gera o efeito cômico da forma paródica. A astúcia de Lalino – que estrutura a paródia ao se contrapor ao sentimento redentor da parábola bíblica – pode ser percebida no seu discurso, o qual sempre engambela os seus ouvintes no povoado. O discurso do malandro apoia-se na argumentação de uma racionalidade moderna, geralmente mentirosa, e muitas vezes abusadamente delirante. Usado como trunfo onipotente, o discurso modernizador serve de panaceia contra o indesejável sentimento de atraso do povoado.

A capacidade discursiva personifica-se em Lalino, cujo nome Eulálio confirma etimologicamente o poder de convencimento verbal: “*eulalios*, o bem falante, porém num registro satírico, como proseador, loquaz, aquele que mais fala do que faz, e de cuja palavra temos sempre que desconfiar” (RONCARI, 2001, p. 29). A malandragem discursiva é construída, portanto, a partir da idealização dos elementos pseudomodernos, que se contrastam a um povoado construído ficcionalmente sob o signo do subdesenvolvimento desejoso de se modernizar.

Utilizando-se de argumentos pretensamente eruditos da medicina, das artes, do direito e da agronomia, o malandro aplica um discurso tão disparatado da realidade que gera efeito cômico. Logo de saída, para não perder meio-dia de pagamento, Lalino justifica o atraso na lida alegando uma doença, cuja autoprescrição incluía convenientemente evitar friagem “— Que é que eu hei de fazer, seu Marrinha... Amanheci

com uma nevralgia... Fiquei com cisma de apanhar friagem...” (ROSA, 2001, p. 101). A estranheza do diagnóstico “nevralgia”, uma inflamação nos nervos, serve como retórica para justificar o seu atraso no serviço, que, se não engana, torna a vadiagem graciosa.

Na sequência, Lalino exalta a cidade natal de Corrêia, outro trabalhador, que em troca dos elogios faz o trabalho braçal para o malandro: “Lá até que é um arraial supimpa, com igrejinha trepada, bem no monte do morro... E as terras então, hein, Corrêia?! P’ra cana, p’ra tudo! (Corrêia se praz)” (ROSA, 2001, p. 103). Depois, desenvolve o discurso fiando-se nas proezas agronômicas que sonha em praticar:

- ... Mas hei de plantar também uma chácara, como ninguém não viu, com as qualidades de frutas... Até azeitona!
- Ara, azeitona de lata não pega! não dá!
- Ora se dá! Vocês ainda hão... (ROSA, 2004, p. 104).

Confiante na verossimilhança que o milagre desenvolvimentista empresta às suas mentiras, Lalino ainda inventa técnicas da agronomia:

- ... Mas, melhor é o ror de enxertos que vou inventar: laranja-de-abril em goiabeiras... Limão-doce no pé de pêssego... Vai ver, cada fruta, diferente de todas que há...
- Não pega!
- Pega! Deve de ser custoso, mas tem que existir um jeito! (ROSA, 2004, p. 104).

Em outra passagem, no horário de almoço, Lalino é chamado por seu Marra, pois desejava montar um teatro no arraial e confiava no malandro, que se dizia versado na dramaturgia, para ajudá-lo na peça:

- Bem, seu Laio. Vamos sentar aqui nestas pedras e você vai me contar a peça. Agora não tem outro jeito. Mas Lalino não se aperta: há atualmente nos seus miolos uma circunvoluçãozinha qualquer, com vapor solto e freios frouxos, e tanto melhor.
- O primeiro ato, é assim, seu Marrinha: quando levanta o pano, e uma casa de mulheres. O Visconde, mais os companheiros, estão bebendo junto com elas,

apreciando música, dançando ... Tem umas vinte, todas bonitas, umas vestidas de luxo, outras assim... sem roupa nenhuma quase...

— Tu está louco, seu Laio!?... Onde que já se viu esse despropósito?!... Até o povo jogava pedra e dava tiro em cima!... Nem o subdelegado não deixava' a gente aparecer com isso em palco... E as famílias, homem? Eu quero é levar peça para famílias... Você não estará inventando? Onde foi que tu viu isso? (ROSA, 2004, p. 108).

Depois de comparar o mecanismo cerebral de Lalino com uma locomotiva, “circunvoluçãozinha qualquer, com vapor solto e freios frouxos”, o narrador abre espaço para que, no discurso direto, o próprio Lalino improvise a peça, com excesso de libido no enredo. Ele gera em seu Marra uma desconfiança, que o obriga a incorporar ao seu discurso outro trunfo modernizador: o Rio de Janeiro; então capital do País, que nesse momento Lalino ainda não conhecia “— Ora, seu Marrinha, pois onde é que havia de ser?!... No Rio de Janeiro! Na capital... Isso é teatro de gente escovada...” (ROSA, 2004, p. 109).

Os argumentos desses exemplos demonstram que a aposta de Lalino para alcançar uma supremacia social era a de incorporar ao seu discurso os elementos modernizadores, o que gerava desconfiança, mas também credibilidade devido à distância criada entre o mundo arcaico e a sua percepção – que beirava o mitológico – do progresso científico e tecnológico no povoado. A aposta de Lalino é na utilização farsesca desses argumentos pseudocientíficos, que, quando não convencem, geram o efeito cordial da graça, tornando o malandro um tipo simpático.

Depois de voltar de suas aventuras na capital, Lalino começa a traçar o seu plano para recuperar Ritinha, que vivia com o espanhol Ramiro. Para se defender da rejeição que o povo do arraial tinha por ele, por ter vendido a mulher, Lalino usa a estratégia do ataque, inventando que no Rio de Janeiro existia uma espécie de sentimento xenófobo contra os espanhóis: o discurso pseudomoderno de Lalino é agora ratificado pela sua

vivência na capital. Assim que encontrou Jijo, que trabalhava para os espanhóis, Lalino vale-se dessa estratégia:

No caminho, cruza com o Jijo, que torce a cara, respondendo mal ao cumprimento.

— Onde é que vai indo, seu Jijo?

— Vou no sítio. Estou trabalhando p'ra seu Ramiro mais seu Garcia.

— E p'ra seu Echeviro e seu Saturnino e seu Queiroga, e p'ra espanholada toda, não é? Mas, então, seu Jijo, você não tem vergonha de trabalhar p'ra esses gringos, p'ra uns estranhas, gente essa, gente à-toa?!

— Eu acho pouca-vergonha maior é ...

— Olha, seu Jijo, pois enquanto você estiver ajustado com esse pessoal, nem me fale, hein?! ... Nem quero que me dê bom-dia!... Olha: eu estou vindo da capital: lá, quem trabalha p'ra estrangeiro, principalmente p'ra espanhol, não vale mais nada, fica por aí mais desprezado do que criminoso... É isso mesmo. E nem espie p'ra mim, enquanto que estiver sendo escravo de galego'azedo!

O Jijo quase corre (ROSA, 2004, p. 122).

Já na função de cabo eleitoral do Major Anacleto, Lalino tem de explicar como resolveu um conflito que atrapalhava os interesses eleitorais do seu padrinho:

A briga estava sendo por causa daqueles dois valos separando os pastos... O senhor sabe, não é? Tem o valo velho, já quase entupido de todo, e o novo. Levei seu Martinho lá, mais seu Antenor... Expliquei que, pela regra macha moderna do Foro, o valo velho não era valo e nem nada, que era grotá de enxurrada... E que o valo novo é que era velho... E mais uma porção de conversa entendida... Falei que agora tinha uma nova lei, que, em caso de demandas dessas, tinha de vir um batalhão todo de gente do Governo, p'ra remedarem tudo... E o pagamento saía do bolso de quem perdesse... Quando falei nos impostos, então, Virgem! Só vendo como eles ficaram com medo, seu Major! Então, resolveram partir a razão no meio. Ajudei os dois a fazerem as pazes (ROSA, 2004, p. 136).

A graça da expressão “regra macha do Foro” é significativa, pois conserva o resíduo arcaico na palavra “macha”, associada ao termo “moderna do Foro”, que evoca a autoridade legal. Esse embaralhamento da intenção moderna e formação arcaica gera o efeito semelhante ao de algumas expressões deslocadas no célebre capítulo “Carta pras Icamiabas” em *Macunaíma*. Quando, por exemplo, o herói troca a palavra “versículo”

por “testículos” em “já estamos em condições de citarmos no original latino muitas frases célebres dos filósofos e os testículos da Bíblia” (ANDRADE, 2001, p. 80), produz o efeito cômico pelo despropósito retórico, construído por um risível empolamento lexical.

A falência patriarcal

Major Anacleto possui um traço característico do patriarca brasileiro: a brutalidade do tratamento com os seus subordinados, comportamento atávico de uma época em que a violência era justificada, na esteira da escravidão, pela bestialização da classe trabalhadora. Os sofrimentos infligidos aos escravos, enquanto mercadoria, eram justificados pela prerrogativa histórica, que se estendeu para os agregados mesmo após findada a escravidão. A violência bruta e explícita como argumento distingue o comportamento arcaico dos proprietários rurais, afastando-os da prática do trabalho moderno, que, sem abandonar a agressividade da exploração econômica, recebe uma vestimenta mais polida e impessoal.

Os fazendeiros que povoam *Sagarana* têm em comum esse trato violento na forma de resolução de conflitos. A análise, no entanto, de dois desses fazendeiros aponta para duas disposições distintas na construção desses mandatários, uma de tom grave e verdadeiramente bruto e outra risível e cômica. A cena em que Augusto Matraga de “A hora e vez de Augusto Matraga” apanha dos seus antigos capangas, agora sob o mando do Major Consilva, é exemplar na caracterização do tipo brutal de mandatário em *Sagarana*:

Já os porretes caíam em cima do cavaleiro, que nem pinotes de matrinhãs na rede. Pauladas na cabeça, nos ombros, nas coxas. Nhô Augusto desdeu o corpo e caiu. (...)

E, seguro por mãos e pés, torcido aos pulsos dos capangas, urrava e berrava, e estrebuchava tanto, que a roupa se estraçalhava, e o corpo parecia querer partir-se em dois, pela metade da barriga. Mas outros dos homens desceram os porretes.

Nhê Augusto ficou estendido, debruços, com a cara encostada no chão (ROSA, 2004, p. 374).

A quase morte física de Augusto Matraga corresponde à sua transformação espiritual na trama, ou melhor, à sua transcendência. O protagonista, depois de sofrer o ataque brutal de seu inimigo político, passa por um processo de transformação em que se arrepende de todos os atos violentos que ele, Augusto Matraga, tinha cometido. A redenção serve, portanto, como mola do enredo ao impelir a personagem guiada pelo sentimento irascível do qual padecia a um estado de resignação e redenção cristã. Comparando a atitude do Major Consilva com a do Major Anacleto, é possível perceber uma significativa diferença.

A violência de Major Anacleto nunca se consuma: ela começa e finda no plano discursivo, gerando a comicidade narrativa pela distância entre o grotesco das imprecizações lançadas e a sua falta de atitude. Em “A volta do marido pródigo”, a violência torna-se uma promessa não cumprida ou um indicador falso do poder patriarcal que somente se insinua enquanto ameaça e não se completa com a prática. O não cumprimento da violência dá ao patriarca uma aura burlesca, o que, ao mesmo tempo, não o afasta da construção arcaica e violenta do mandatário rural.

O Major Anacleto não supera, portanto, o trato violento e arcaico com os seus subordinados pelo tratamento moderno impessoal, mas, ao contrário, aderindo à brutalidade, não chega mesmo a cumpri-la, existindo de forma incompleta, apenas na ameaça. As três personagens que, em maior ou menor grau, são responsáveis por aplacar sua ira estéril e caricata, acrescentando-lhe a razão política, são justamente os seus agregados: Tio Laudônio, Seu Oscar e Lalino. O teor cômico vem dessa caracterização incompleta do patriarca, a quem, por um lado, falta fibra para se completar com a brutalidade arcaica e, por outro, visão para adotar uma atitude moderna de comando,

necessitando dos agregados para guiar-lhe os passos, tornando-se risível pela falência de mando, dada a sua inaptidão política.

Na medida em que o não cumprimento das ameaças se repete, elas vão se desconfigurando como violentas e se tornando engraçadas. Esse movimento de tensão e distensão foi estudado em “O burrinho pedrês” por Elanir França Carvalho, que se utiliza do estudo sobre o riso de Bergson, especialmente da função repetitiva na construção do efeito cômico:

Bergson utiliza justamente a imagem da “caixa de surpresas”, com seu boneco de molas, insistentemente saltando para fora, para explicar esse procedimento. (...) A engenhosidade do vaivém lembra mesmo a obstinação do boneco de molas das brincadeiras de criança. O exemplo é utilizado por Bergson para explicar a razão cômica do brinquedo: comprimido em si mesmo, em sua caixa, o boneco, esmagado, força continuamente, rompe a força que o comprime e salta em suas molas para fora dos limites impostos pelas paredes da caixa. E se ele é novamente comprimido, novamente salta de volta (FRANÇA, 2012, p. 66).

A autora se refere ao movimento servil do vaqueiro Francolim de “O burrinho pedrês”, que, investido dos poderes do Major Saulo, oscila no tratamento com os demais vaqueiros entre a condição superior de mando e a condição de mandado. À tentativa de imposição dos poderes do Major, enquanto transferência da figura do patriarca, segue-se uma resposta negativa dos companheiros, que recolocam Francolim no seu lugar de comandado. Esse movimento de alternância entre a condição de mandatário e empregado é comparado ao vaivém do boneco de molas bergsoniano:

... de volta, preso em sua caixa, de onde ele não deveria ter saído e, entretanto, de onde ele irá inexoravelmente explodir. Dada à repetição, o leitor aguarda sempre a próxima explosão da qual ocasionará também a próxima explosão de riso (FRANÇA, 2012, p. 67).

Essa atitude risível de Francolim pode ser estendida ao Major Anacleto, cuja violência discursiva, ao não se confirmar na prática, se contrai qual movimento das molas do boneco.

O narrador contribui para esse efeito cômico quando apresenta o Major como um homem de caráter firme, sisudo e inflexível, para depois mostrá-lo como homem influenciável. Quando seu Oscar indica Lalino para trabalhar como cabo eleitoral, o major primeiro rechaça violentamente a ideia e, qual boneco de molas bergsoniano, cede aos apelos de seu Oscar e Tio Laudônio, que simpatizam com o malandro.

Além de chefe político do distrito, Major Anacleto era homem de princípios austeros, intolerante e difícil de se deixar engambelar. Foi categórico: — Não me fale mais nisso, seu Oscar. Definitivamente!

(...)

— Bem, bem, já que todos estão pedindo, que seja! Mandem recado p'ra ele vir amanhã. Mas é por conta de vocês... E nada de se meter com os espanhóis! Isso eu não admito. Absolutamente! (ROSA, 2004, p. 129).

Em outros três momentos da narrativa, esse movimento repetitivo de ira desbragada e apaziguamento do Major Anacleto são relevantes, justamente, porque têm como alvo o protagonista, Lalino Salãthiel.

Nesses três momentos, o patriarca, ao enunciar a sua violência em tom de ameaça, acaba recuando devido à eloquência discursiva de Lalino. No confronto entre a força bruta anunciada verbalmente pelo Major e o discurso astuto de Lalino, este é sempre o vitorioso. O primeiro desses momentos se dá quando, irritado com o atraso de Lalino, o Major ameaça enxotá-lo de casa:

E, quando o mulatinho subiu, lépido, a escadinha da varanda, Major Anacleto (...) chofrou o rapaz:

— Fora! Se não quer tomar vergonha e preceito, pode ir sumindo d'aqui! O senhor está principiando bem, hein?! Está pensando que é senador ou bispo, para ter seu estado? (ROSA, 2004, p. 129).

Ao que, imperturbável, Lalino retruca com uma série de informações a respeito das eleições, ignoradas até então pelo Major, que imediatamente troca o tom de tratamento, chamando-o de seu Eulálio. O segundo momento de ira do Major com Lalino se dá quando o patriarca ouve do espanhol Ramiro que ele andava bebendo junto com seu Benigno, filho do candidato da oposição:

Aí, foi o diabo. Major Anacleto ficou peru, de tanta raiva. Então, o Lalino, andando com o filho do adversário, e indo os dois para a Boa Vista, um dos focos da oposição? (...)

— Então, seu caradura, seu cachorro! O senhor anda agora de braço dado com o Nico do Benigno, de bem, para me trair, hein?!... Mal-agradecido, miserável!... Tu vendeu a mulher, é capaz de vender até hóstias de Deus, seu filho de uma! (ROSA, 2004, p. 134).

Para regozijo de Tio Laudônio, Lalino safa-se com maestria, argumentando que era uma estratégia política e, ainda, aproveita para alfinetar os espanhóis que haviam feito a queixa ao Major.

O terceiro e último momento da ira patriarcal contra Lalino se inicia quando o Major descobre que um deputado da oposição está no arraial. Nesse momento, o nervosismo do patriarca recai explicitamente sobre o progresso quando diz: “Por isto é que eu não gosto de estrada de automóvel! Serve só pra por essa cambada trançando afoita por toda a parte” (ROSA, 2004, p. 143). O nervosismo cresce e chega ao paroxismo, levando o Major a regressar às práticas escravagistas, porque ele acreditava que Lalino estava bebendo com o tal deputado da oposição:

Cachorro! Agora vai dar tudo com os burros n'água, só por causa daquele cafajeste! Mal-agradecido! E logo agora, que eu ia proteger o capeta, fazer as pazes dele com a mulher, mandar os espanhóis para longe... Mas, vai ver! Me paga! Leva uma sova de relho, não escapa! (ROSA, 2004, p. 146).

Esse recuo não podia ser mais positivo para Lalino, pois, na verdade, o malandro estava conversando com o Secretário do Interior, que, graças à simpatia do malandro, acabou visitando o Major e ensejando relações políticas proveitosas:

— Ah, que honra, mas que minha honra, senhor Doutor Secretário do Interior!... Entrar nesta cafua, que menos merece e mais recebe... Esteja à vontade! Se execute! Aqui o senhor é vós... (...) Ah, e explicava: tinha recebido o convite, para passar pela fazenda, e não pudera recusar. O senhor Eulálio – e aqui o Doutor se entusiasmava – abordara o automóvel, na passagem do rio. (...) o Senhor Eulálio! Divertira-os! O Major sabia escolher os seus homens... (...) Tomado o café, alegria feita, cortesia floreada, política arrulhada, e o muito mais – o estilo, o sistema, – o tempo valera. Daí, se despediam: abraço cordial, abraço cordial... (ROSA, 2004, p. 147).

A falência patriarcal, portanto, é representada pela sua incompletude: não realiza a sua violência, não consumando os modos avoengos nem, tampouco, possui uma mentalidade política moderna. Major Anacleto reencena o boneco de molas bergsoniano, cuja repetição entre a ameaça e o seu não cumprimento gera a repetição cômica dos autômatos. Esse tom risível consonante com a forma paródia é fruto também do distanciamento explícito do narrador, que localiza as vicissitudes da Primeira República em chave cômica. Enquanto o sofrimento redentor e transformador de Augusto Matraga se consuma com a violência patriarcal, ao despertar no protagonista o sofrimento religioso cristão, o Major Anacleto não consuma essa violência, afastando-se do contato passional e provocando, assim, o riso.

CAPÍTULO 3 – A TRANSFORMAÇÃO DO MALANDRO

3.1 O enquadramento mítico do malandro

Circuito fechado e permanente

Antes de “Paulinho Perna Torta”, este trabalho analisará o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, também de João Antônio. Essa análise se justifica pela oportunidade de mediação entre as duas representações de malandro estudadas: Lalino, enquanto representação mítica e culturalista, e Paulinho Perna Torta, enquanto representação histórica. Nesse sentido, o trio de malandros homônimo do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” funciona como um exemplo de representação culturalista na obra do escritor paulista, que, por oposição, ajudará na análise da representação histórica do malandro no conto “Paulinho Perna Torta”.

A longa narrativa “Malagueta, Perus e Bacanaço” fecha o livro de contos de mesmo título publicado em 1963. O conto narra as virações de três malandros, que, perambulando pelas ruas da cidade, tentam a sorte nas mesas de sinuca. O jovem Perus e o velho Malagueta, chefiados pelo experiente malandro Bacanaço, unem-se na noite paulistana munidos da habilidade, astúcia e picardia em busca de alguém que pudesse remunerá-los mediante os expedientes da malandragem.

Chama a atenção a estrutura toponímica do conto, cujas partes são intituladas de acordo com o espaço em que se desenrola a narrativa. Assim, as seis partes do conto são Lapa, Água Branca, Barra Funda, Cidade, Pinheiros e, novamente, Lapa, lugares que traçam o itinerário do trio de malandros.

Iniciando-se e terminando na Lapa, há, como observado por Vima Lia de Rossi Martin, uma circularidade espacial na narrativa que reflete o estado de desamparo material e psicológico das personagens:

A história apresenta claramente um caráter cíclico: começa e termina no mesmo lugar – a Lapa – e, ao seu final, os três malandros se encontram na mesma situação de carência e desamparo com que se iniciam a sua peregrinação pela cidade. Desse modo, as aventuras desditosas vividas pelos protagonistas adquirem uma dimensão paradigmática, podendo ser estendidas a outros malandros como eles, que têm em comum a origem pobre e a condição marginal caracterizada sobretudo pela recusa do trabalho formal (MARTIN, 2008, p. 132).

Essa circularidade é expressiva na medida em que aponta para uma construção mítica, fechada em si mesma. A dimensão paradigmática observada por Martin corresponde à dimensão culturalista da malandragem, notada como a-histórica na crítica de Roberto Schwartz ao célebre ensaio “Dialética da Malandragem” de Antônio Candido. A desdita de Malagueta, Perus e Bacanaço tende a ser a típica desgraça dos viradores, condenados a repetirem um triste périplo citadino em busca da sorte. Esse círculo espacial inscreve a fisionomia do submundo paulistano em que a figura estática – porque típica – do malandro vive as suas desventuras.

A circularidade espacial liga-se à representação clássica da circularidade temporal. A expressão imagética desse espaço fechado em si mesmo é a forma de representação do tempo eterno e imutável, na medida em que resgata a noção do eterno retorno presente no Timeu de Platão (PLATÃO, 2010). Esse tempo circular torna-se a expressão da eternidade, cuja ideia de permanência ou não transformação associa-se à imutável perfeição estática da divindade, avessa às transformações histórico-sociais.

Segundo Agamben:

Dado que a mente humana tem a experiência do tempo mas não a sua representação, ela necessariamente concebe o tempo por intermédio de imagens espaciais. A concepção que a antiguidade Greco-romana tem do tempo é

fundamentalmente circular e contínua. “Dominado por uma ideia de inteligibilidade que assimila o ser autêntico e pleno àquilo que é em si e permanece autêntico a si mesmo, ao eterno e ao imutável, (...) O movimento circular, que assegura a manutenção das mesmas coisas através da sua repetição e do seu contínuo retorno, é a expressão mais imediata e mais perfeita (e, logo, a mais próxima do divino) daquilo que, no ponto mais alto da hierarquia, é absoluta imobilidade (AGAMBEN, 2005, p. 112).

Assim como Platão nos apresenta em *Timeu* a ideia da circularidade do tempo a partir do movimento dos sete planetas – cuja revolução os levaria a se realinhar na posição original, completando um ano perfeito –, os topônimos de Malagueta, Perus e Bacanaço são as imagens espaciais representativas dessa experiência temporal no conto. O tempo, por meio da representação capitular do espaço narrativo, ao iniciar e regressar ao ponto original, o bairro da Lapa, inscreve o enredo na concepção circular da greco-romana. Desse universo, infenso às transformações do tempo cronológico, emerge a figura do malandro, que, plasmada com a mesma matéria imutável e permanente do mito, aproxima-se da imagem culturalista fixada no imaginário popular, enquanto se afasta do seu dinamismo histórico-social.

Antecipando a comparação entre as diferentes representações da figura malandra, realizada na segunda parte deste capítulo, é possível diferenciar a noção clássica e circular de tempo do tempo cronológico, em que se fundamenta a forma romance, principalmente o romance de formação, na medida em que essa forma narrativa justifica-se pela (trans)formação do protagonista. Paulinho Perna Torta, outro famoso malandro joãoantoniano e protagonista do conto homônimo, afasta-se, como será visto, do trio citado. Isso porque a narrativa em primeira pessoa é desenvolvida com base na concepção cronológica do tempo, o que justamente possibilita uma representação histórica do malandro, formado a partir de um menino engraxate, que se torna malandro e depois narcotraficante. Essa última transformação é uma das diferenças entre os dois contos, já

que Paulinho Perna Torta problematiza a malandragem acentuando-lhe a face sombria e menos atenuada da marginalidade.

Três idades simultâneas

A simpatia do leitor pela malandragem – relacionada com a sua dimensão mítica, que no limite é simbolizada pelo *trickster* –, de outro ponto de vista, é garantida pela imutabilidade dos malandros Malagueta, Perus e Bacanaço. Fixado pelo enquadramento mítico, o destino azarado do trio é atenuado pelo tom didático e edificante das lendas. Analogamente ao malogro eterno de Sísifo, é possível entender que esses malandros joãontonianos têm a sua negatividade suavizada, portanto, por essa moldura mítica. Assim, a ideia de circularidade, ao pressupor a repetição da andança dos malandros em busca de dinheiro como única alternativa de sobrevivência, aponta para a não transformação das personagens, ou seja, elas não ganham uma consciência que lhes permita sair desse circuito. Tal impossibilidade, ou condenação à permanência, aparta as personagens do dinamismo histórico ao construí-las no terreno do mito.

A construção imóvel do tipo malandro aproxima-se da sua caracterização culturalista, em oposição à histórica, presente na crítica de Roberto Schwartz ao ensaio “Dialética da Malandragem” e comentada no Capítulo 1 deste trabalho. Ao generalizar a malandragem, alternativa única de sobrevivência dos homens livres e pobres, alçando-a a símbolo nacional, Candido afasta-se da perspectiva histórica que vinha adotando até então e cede à interpretação culturalista do malandro. Em “Malagueta, Perus e Bacanaço” não é possível dizer que a malandragem é generalizada como símbolo positivo e nacional, mas se pode afirmar que, devido à fixidez com que foi construído, o malandro é representado como um tipo, uma materialização nacional do arquétipo do *trickster*. Homens livres e pobres, Malagueta, Perus e Bacanaço são figuras problemáticas, mas

que, emolduradas na estrutura temporal circular do mito, aproximam-se do tipo burlesco universal, usado como representação cultural típica do País.

Essa representação culturalista fixa o conceito de malandro pela oposição dicotômica ao otário. A mobilidade entre essas duas categorias é, portanto, de ordem ontológica, diz respeito à esperteza do sujeito, e não à transformação histórica do malandro em marginal. Essa visão ontológica do malandro é culturalista justamente por se caracterizar pela imobilidade dicotômica “malandro é malandro e mané é mané”,⁵ alheia, como veremos, às transformações sócio-históricas vivenciadas por essa figura.

Em oposição a essa perspectiva folclórica e dicotômica da malandragem, há em Paulinho Perna Torta a síntese histórica que aponta para um movimento de transformação do malandro para além dessa dicotomia. Essa metamorfose – estudada por Jessé de Souza – é gestada pelo tempo cronológico e apresenta a síntese sócio-histórica vivida pela figura malandra.

Ao contrário dessa perspectiva, em que a figura do malandro se transforma historicamente, a oposição dicotômica entre o malandro e o otário obedece a um enquadramento culturalista, formado pela disputa entre essas duas categorias. Se essa dicotomia pela perspectiva ontológica demonstra uma mobilidade interna – já que um malandro pode se tornar otário e vice-versa –, vista pela ótica sócio-histórica ela se apresenta como duas categorias estanques: pelo ponto de vista subjetivo (ser astucioso ou não) existe a mobilidade, considerando os malandros malogrados do conto que se tornam otários; no entanto, pela perspectiva histórica, essa mobilidade representa um movimento que não conduz a uma síntese – uma vez que não leva a uma transformação para além das categorias malandro/otário –, perpetuando, assim, uma visão paradigmática de malandro

⁵ A expressão “malandro é malandro e mané é mané”, atribuída ao famoso malandro e sambista Moreira da Silva, ao classificar de maneira dicotômica e atemporal a figura do esperto e da sua vítima, lesada pela sua esperteza, concentra na tautologia a negação da mobilidade histórica da figura malandra.

como o sujeito esperto, o que o indiferencia em seu aspecto essencial do *trickster*, o arquétipo da personagem burlesca, e justifica o seu enquadramento fixo e ideologicamente como símbolo cultural brasileiro.

Malagueta, Perus e Bacanaço, portanto, não são figuras positivas porque são exemplos bem-sucedidos de malandros ou porque suas atitudes são simpáticas. A sua positividade dá-se formalmente a partir da construção mítico-circular da estrutura espaço-temporal da narrativa, que conduz as personagens ao ideal Clássico da imutabilidade e permanência – mesmo que como condenação, a exemplo de Sísifo –, afastando-as estruturalmente do dinamismo social.

No final do conto, o trio de malandros é passado para trás por Robertinho, um malandro que ilude e ganha no jogo todo o dinheiro dos protagonistas, transformando-os em otários. Essa passagem da condição de malandro para otário é observada também nos casos de Bacalau e Calói, histórias contadas pelas curriolas e que são emolduradas pela narrativa central.

Esses casos pertencem às Formas Simples estudadas por André Jolles e servem como aprendizado geral para outros malandros, assumindo, assim, o tom edificante típico das lendas e narrativas folclóricas: não se deve abandonar aqueles que o acolheram no momento de dificuldade, no caso do malandro Bacalau; não se deve sucumbir ao vício, no caso de Calói; não se deve subestimar ninguém, no caso dos protagonistas.

Essa alternância entre o explorado e o astuto é o que faz da narrativa Malagueta, Perus e Bacanaço uma construção positivada do malandro. Em termos de comparação, o enredo do conto Paulinho Perna Torta capta o processo de transformação histórica da malandragem, reduzindo esse processo estruturalmente.

A própria representação do malandro utilizando três protagonistas é uma confirmação da visão a-histórica dessa figura. Malagueta, Perus e Bacanaço representam

três fases da malandragem, mas de uma forma sincrônica e ontológica, e não diacrônica e social. O conluio do trio é a agregação simultânea das três idades do malandro, que correspondem às três fases do desenvolvimento físico-psíquico humano: Perus é o adolescente, protomalandro; Bacanaço é o malandro feito, em fase adulta; enquanto Malagueta é o malandro decadente.

Vima Lia de Rossi Martin é quem relaciona as fases da malandragem com a faixa etária do trio protagonista:

Perus, de apenas dezenove anos, fugiu do quartel e vive precariamente na casa da tia; Bacanaço, cafetão boa-vida, mantém-se através da exploração de pessoas mais frágeis que ele; e Malagueta, velho sofrido, sente-se humilhado por não ter como sustentar a companheira Maria, vendedora de pipocas (...). Os três homens – um jovem, um adulto e um velho que vestem, respectivamente, uma jaqueta de couro, um terno alinhado com sapatos engraxados e roupas surradas –, revelam a ascensão, o apogeu e a queda típicos da trajetória de um malandro (MARTIN, 2008, p. 112).

Tanto a ascensão, o apogeu e a decadência do malandro correspondem à sua figuração “típica”, cultural e não histórica, como vimos. Bruno Zeni capta a dimensão mítica dessa representação ontológica dos três malandros como o enigma proposto pelo oráculo de Delfos:

Há (...) uma dimensão narrativa arcaica e de fundo lendário, ligada à cultura popular desde a Antiguidade, que se traduz em uma pergunta enigmática, ligada a um mito antigo. Esta questão ganha, de fato, formulação difusa, mas resposta desenvolvida neste conto de João Antônio: a história dos três malandros, um jovem, um adulto e um velho responde – atualizando-a – a pergunta da esfinge, que Édipo decifrou. Trata-se de um conto com as três idades do homem: Perus, o menino; Bacanaço, o adulto; Malagueta, o velho (ZENI, 2012, p. 256).

A construção ontológica da malandragem de Malagueta, Perus e Bacanaço não se configura, portanto, com a ocultação do lado sombrio dos protagonistas, já que os três têm esse lado exposto pelo narrador: Perus, sofredor, malandro inacabado e em formação,

é dono de pensamentos suicidas; o velho e decadente Malagueta, que padece da miséria financeira e fisiológica; enquanto Bacanaço, a figura do malandro em seu auge, espanca a sua prostituta sem piedade e com requintes bárbaros.

A figura do malandro não é aqui, então, idealizada ou romantizada. A sua positividade vem do seu enquadramento ontológico que dá ao desenvolvimento do malandro um caráter natural, e não subordinado ao social.

No regresso ao capítulo “Lapa”, o narrador se distancia de maneira notável dos três malandros, configurando a oralidade do caráter lendário da narrativa. É no último capítulo, no qual o espaço confirma a sua circularidade, que se pode perceber com mais nitidez o enquadramento mítico do trio de malandros. Assim como a história de Bacalau e Calói, a narrativa dos três malandros falidos ganha o contorno mítico das lendas ao serem narrados pelas curriolas.

A curriola formada no velho Celestino contava casos que lembravam nomes de parceiros.

Falou-se que naquela manhã por ali passaram três malandros, murchos, sonados, pedindo três cafés fiados (ANTÔNIO, 2009, p. 222).

No trecho acima, o narrador se distancia do enredo narrado até então, mudando bruscamente sua perspectiva: a história de Malagueta, Perus e Bacanaço deixa o primeiro plano narrativo para se tornar uma narração indireta. Tratados anteriormente como integrantes da curriola do velho Celestino – que, como sujeitos enunciadore, lembravam os casos de malandros derrotados –, os três malandros são reduzidos, de forma súbita, à matéria narrada pela curriola, ou seja, passam de sujeitos narradores a objetos narrados. O primeiro período do trecho anterior funciona, portanto, como uma moldura mítica, matriz enunciativa, dos casos ocorridos com os malandros.

A curriola lembrava nomes de parceiros. Ironicamente, os protagonistas Malagueta, Perus e Bacanaço são dissolvidos na massa anônima da malandragem como

o caso de “três malandros” derrotados. O narrador, para apresentar a curriola e a sua atividade, vale-se do pretérito imperfeito, cujo efeito de eternizar a ação – como se a curriola sempre tivesse *contado*, desde tempos imemoriais, os casos de malandros, que, por sua vez, seriam sempre *lembrados* – dá o tom mítico à moldura.

De fato, é difícil imaginar um distanciamento maior do narrador: o foco narrativo incide sobre a curriola do velho Celestino, que anuncia pelo discurso indireto, pronunciado por um sujeito indeterminado, a passagem de três malandros anônimos e falidos. Esse distanciamento entre o narrador e os três malandros transforma a narrativa do trio em mais um caso da malandragem, ou seja, Malagueta, Perus e Bacanaço, que era uma narrativa central e funcionava como moldura da história, nesse capítulo é digerida pela narrativa oral da curriola do velho Celestino, tornando-se mais uma lenda disfórica da malandragem.

Desse modo, o enredo de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, que, ocupando o primeiro plano, serve de moldura para que os casos dos outros malandros fossem contados, é reduzido no último capítulo em lenda de uma narrativa maior, contada por um sujeito indeterminado. Essa mudança de perspectiva narrativa passa a funcionar ela mesma como uma moldura que enquadra o enredo de “Malagueta, Perus e Bacanaço” como mais uma lenda da malandragem.

Essa mudança de moldura lembra a narrativa de Macunaíma, o malandro elevado à categoria de símbolo, quando no epílogo descobrimos que o narrador do conto conhece a história do imperador das Matas Virgens pelo Papagaio que tudo presenciou. Assim como o papagaio de Macunaíma, é a curriola do velho Celestino quem narra as lendas da malandragem, uma espécie de moldura mítica na qual os causos são arquivados.

3.2 A figura histórica da malandragem

Paulinho Perna Torta, a metamorfose do malandro

O conto “Paulinho Perna Torta” foi publicado no livro *Os dez mandamentos* (1970) em 1965, uma coletânea em que cada escritor escreveu um conto dialogando com um dos dez mandamentos – coube a João Antônio escrever sobre a cobiça. O conto, que foi integrado a *Leão-de-chácara* (2002), segundo livro do autor, foi considerado por Antonio Candido como a sua obra-prima e da nossa literatura.

O conto é estruturado em três seções e uma introdução, em que, sob a forma de prólogo, o narrador protagonista reclama da mania que a imprensa tem de encurtar o seu nome, na verdade o apelido “Paulinho duma Perna Torta”. A primeira parte do conto narra a vida desafortunada do narrador quando ele era um menino abandonado buscando a sobrevivência nas ruas de São Paulo. Chamada de “Moleque de rua”, essa seção reconstrói a miserável infância do protagonista, que se transforma após o encontro com o seu tutor na malandragem, Laércio Arrudão.

A segunda parte, “Zona”, inicia com uma das cenas mais idílicas do conto, a narrativa aparenta perder o caráter de memória e parece se “presentificar” no passeio descompromissado que Paulinho faz em sua bicicleta pelas ruas paulistanas. O frescor da narrativa mimetiza o vento na cara do malandro que pedala tranquilamente, enquanto lembra da prostituta Ivete, de quem é cafetão. A tranquilidade desse início deve-se a um momento intermediário na vida do narrador: ele já não é um menino de rua nem possui ainda a frenética cobiça capitalista; daí o sentimento idílico de que o malandro se compraz. O fim do capítulo, no entanto, se contrapõe a esse momento de distensão. Marcado pela desintegração violenta da zona – local onde se concentrava a malandragem paulistana e, conseqüentemente, a prostituição e os jogos –, a parte final choca pelas

atitudes bárbaras da polícia que fecha a zona, deixando um rastro de sangue e autoritarismo.

A terceira e última parte, “De 53 para cá”, marca o momento posterior ao ataque à zona ocorrido em 1953 e as suas consequências. Essa parte começa com o narrador preso na Casa de Detenção da avenida Tiradentes. Na prisão, Paulinho apura os seus métodos de trapaça e aguça a sua ganância, tornando-se o malandro dos malandros. Ao sair da Casa de Detenção, o protagonista aplica os seus métodos com exímia eficiência e passa a ser uma espécie de empresário do crime, tornando-se, inclusive, figura presente nas colunas sociais e mídia em geral. Então, ele se associa a Zião da Gameleira, um pai de santo que possui várias tendas de macumba na cidade.

No final do conto, encontramos um narrador desiludido e perturbado pela macumba de seu sócio Zião da Gameleira. Paulinho Perna Torta mostra-se desorientado, ora demonstrando arrependimento, ora envaidecido com a sua posição de criminoso bem-sucedido. Entre lamentos, a sua narrativa termina com a melancólica frase, prenunciando a sua morte: “E, nesse dia, os jornais digam que o crime perdeu um Rei”.

O tempo que rege a narrativa “Paulinho Perna Torta” se contrapõe à ideia circular de “Malagueta, Perus e Bacanaço” e ao consequente enquadramento paradigmático das suas três personagens como “tipos malandros”. “Paulinho Perna Torta” é uma narrativa que se constrói pelo tempo cronológico, o que permite a formação e transformação do protagonista. Se “Malagueta, Perus e Bacanaço” alude a certa ideia culturalista da malandragem, é possível pensar na estrutura da saga de Paulinho Perna Torta como uma redução da estrutura sócio-histórica da figura do malandro, que, tal qual Paulinho, se origina em dado momento e se transforma na figura do narcotraficante e do profissional do crime.

Na primeira seção do conto “Paulinho Perna Torta”, a rua está associada à agressividade e exploração sofridas pela condição de menino de rua do protagonista:

Aguentava frio nas pernas, andava de tênis furado, olhava muito doce que não comia e os safanões que levei no meio das ventas, quando me atrevia a vontades (...)

A gente caía pra rua. Catava que catava um jeito de se arrumar (...). Qualquer bagulho é esperança de grana, quando o sofredor tem a fome. Vontade, jeito? A fome ensina. A gente nas ruas parecia cachorro enfiando a fuça atrás de comida. (...)

Aquela molecada farroupa com quem eu me virava (...) velhos, sujos e desdentados, escapavam de dormir amarrotados nas ruas caquerados, e de lombo no chão. Como bichos (ANTÔNIO, 2002, p. 100).

Trabalhando como engraxate, o narrador vivia um dilema: ou trabalhava na Estação da Luz, ou na Júlio Prestes. O dilema é significativo se observadas as vantagens e desvantagens dessa opção: na Luz, trabalhando como autônomo, ele guardava para si integralmente as suas gorjetas, mas era desfalcado pelos malandros do local, que frequentemente lhe tomavam o dinheiro; na Estação Júlio Prestes, no entanto, ele se via livre do ataque dos malandros, porém era explorado pelo jornaleiro para quem trabalhava:

A Júlio Prestes dava movimento e éramos explorados por um só. O jornaleiro. Dono da banca de jornais e das caixas de engraxar, do lugar e do dinheiro, ele só agarrava a grana. Engraxar, não; ele lá com seus jornais (ANTÔNIO, 2002, p. 101).

Dono da banca e do local onde os engraxates trabalham, o jornaleiro é a figura do empresário, que rivaliza – amparado pela ordem do capital – com a extorsão dos malandros. Posto nessa perspectiva, o dilema resume-se, portanto, à escolha entre ser explorado pela baixa malandragem ou pelo contrato da ordem capitalista. Optando por

esta última, o jovem engraxate sobrevive mal à exploração do jornaleiro: “O homem nos tomava a metade... Meu capitalzinho se esfacelava às oito da noite, à hora da divisão” (ANTÔNIO, 2002, p. 105), até que é surpreendido na tentativa de furtá-lo. Pego no flagra pelo jornaleiro, ele escapa da polícia, mas é obrigado a fugir do Juizado de Menores, realizando um périplo por grande parte da cidade, périplo que, pela enumeração toponímica, encontra eco em “Malagueta, Perus e Bacanaço”:

Mas logo-logo percebi que caíra de dois pés num buraco só. Estava espetado, espetadinho, engolobado. Como um martelo sem cabo.

Meu nome nas bocas dos caras, ia correr estações. E o Juizado atrás. Estava complicado; eu que me cobrisse. Andasse dali.

Pé pisando chão. Magrelo na camisa furada. Pálido, encardido, dei para bater pernas de novo catando virações pelos cantos e pelos longes da cidade. (...) esmolei nos subúrbios, entreguei flor, fui guia de cego, pedi sanduíches nas confeitarias e nos botecos, corri bairros inteiros. Mooca, Penha, Cambuci, Tucuruvi, Jaçanã... (...) me juntei a pipoqueiros, nos portões do Pacaembu e lá no Hipódromo da cidade Jardim sapequei muita charla, servi a mascates lá nas portas do mercado da Lapa (...) catei restolhos de batatas às beiras do Tamanduateí, morei na favela do Piqueri, me virei com jornais nos trens suburbanos da Sorocabana (ANTÔNIO, 2002, p. 108).

Qual o trio de malandros que protagoniza o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, o engraxate corre a cidade em busca da sobrevivência. A diferença entre as duas andanças é a não circularidade do espaço de Paulinho Perna Torta. O jovem Paulinho percorre os espaços paulistanos em diferentes virações em um pretérito perfeito muito bem pontuado: “esmolei/fui guia/pedi/corri/me juntei a pipoqueiros/sapequei muita charla/servi a mascates/catei restolhos/morei na favela/me virei com jornais”. Marcado pelo paralelismo enumerativo das ações que, pontuais, não se repetem, o trecho se opõe à circularidade espaço-temporal. Essa negação da circularidade encontra o seu oposto na singularidade com que o protagonista aprende a ver o espaço único que não se repete:

“Mas nas minhas perambulagens aprendi a ver as coisas. Cada rua, cada esquina tem sua cara. E cada uma é cada uma, não se repete mais. Aprendi” (ANTÔNIO, 2002, p. 109).

A ideia de que “cada rua não se repete mais” parece ser o aprendizado que marca a diferença entre a narrativa “Paulinho Perna Torta” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”. O espaço que não se repete se contrapõe ao espaço circular e, conseqüentemente, à sua representação temporal. Assim, as implicações que o tempo circular impõe – mediadas pela repetição do espaço – à narrativa do trio Malagueta, Perus e Bacanaço são reelaboradas em “Paulinho Perna Torta”. Neste conto, o espaço representa o tempo linear, o tempo histórico que se transforma e permite a transformação das coisas e seres que nele vivem.

Ainda analisando “Malagueta, Perus e Bacanaço”, é interessante observar que o trio de malandros só consegue realizar o périplo circular da narrativa em busca de dinheiro graças ao capital inicial arrumado por Bacanaço ao empenhar um relógio. O símbolo do relógio é expressivo tanto em “Malagueta, Perus e Bacanaço” quanto em “Paulinho Perna Torta”, representando a capacidade do malandro de ganhar dinheiro. Um malandro capaz de extorquir a sua vítima é chamado de “relógio” possivelmente pela eficiência destrutiva do tempo linear, associada a “Cronos”, titã que devorava os filhos, simbolizando a realidade entrópica da existência. O termo “relógio”, assim como o termo “piranha”, é usado para caracterizar o malandro eficiente na viração, a sua capacidade de devorar o inimigo, tomando o seu dinheiro.

Portanto, ao financiar as suas andanças pelo empenho do relógio, a narrativa já dá indícios de que algo no trio de malandros se distanciará da produtividade do capital. Presos na moldura do tempo circular, impedidos de se transformar, as andanças de Malagueta, Perus e Bacanaço são financiadas pela venda do relógio, ou seja,

simbolicamente estão fora do tempo cronológico e linear do capital, representado pelo objeto.

Logo depois de afirmar a singularidade das ruas e esquinas irrepetíveis, Paulinho descreve com minúcias duas ruas paulistanas: a Barão de Paranapiacaba e a Direita, declarando a sua preferência pela primeira.

Gosto mais da rua Barão de Paranapiacaba.

A rua Direita tem movimento demais. Perturbada por seus sujeitos gritando; “burro, cavalo, cobra”, seus cambistas, seus camelôs, seus marreteiros de gasparinos e rifas de automóveis; agitando-se com pressa do povo passando entre esmoleiros, molecada miúda, paralíticos, misturação crescendo com gente que entope as lojas até a calçada (...) uma presepada. (...) À noite, fica dos negros. É onde se concentram, se reúnem e se topam a parte maior dos crioulos da cidade. A crioulada. Para eles, a Direita é um código à noite, um famoso ponto de aponto quando se pretende um encontro. Durante o dia são pernas que passam para baixo e para cima, deixando a Direita toda torta, toda cheia, tomadinha. Que ali parece nascer gente do chão (ANTÔNIO, 2002, p. 109).

A descrição da rua Direita pela manhã é a do espaço em que se concentram os “merdunchos”, personagens sofredoras que, procurando situar-se dentro da legalidade, vivem de migalhas.

Entretanto:

A Barão de Paranapiacaba é uma reta. Praça da Sé de um lado e Quintino Bocaiúva do outro. Ela, escondidinha. Curtinha, ruela. Estreita, da sacada dos edifícios, os sujeitos se debruçam e podem se comunicar com gente dos prédios do outro lado da rua. Setenta, oitenta metros, mais não tem. Nenhum trânsito de carros (...) discutindo, conversando, gesticulando, bolando suas trapalhadas, negócios casos, ficam tipos vadios e medíocre, pés-de-chinelo ou bem ajambrados, gente de alto negócio ou de grana miúda (ANTÔNIO, 2002, p. 109).

Ao contrário da rua Direita, a Barão de Paranapiacaba é uma reta, curta e escondida, onde os contatos, as tramas e negociatas podem ser tratadas com a intimidade necessária à informalidade, já que essa dispensa os intermediários legais e oficiais. Além

dessa intimidade, a Barão de Paranapiacaba tem uma característica fundamental para Paulinho: ela é uma rua que concentra tantos os pés de chinelo como ele – na ocasião um miserável engraxate – e pessoas bem ajambradas. É graças a essa mistura mais democrática que Paulinho, em sua condição de sofredor, pode se encontrar com Laércio Arrudão, o seu mentor na vida malandra.

As duas são no centro da cidade. As duas ficam do lado de lá do Viaduto do Chá. Dia e noite, tirante as madrugadas, nas duas há sempre hora para os malandros, os vagabundos e os viradores. Mas há uma diferença. É um toque, é um quê e a gente não explica. Talvez porque na Direita os viradores gritam e na Barão de Paranapiacaba eles pensam. Talvez assim – numa, se trabalha; noutra, se matuta. Há os negócios grandes e também há os engraxates na Paranapiacaba. E foi lá (ANTÔNIO, 2002, p. 109).

A descrição da imponência de Laércio Arrudão – que o levou para trabalhar e morar na “Boca do Arrudão”, bar no qual se tramavam e praticavam os mais diversificados negócios da malandragem – e a consciência da importância deste para a sua ascensão social são eloquentes:

Engraxando lá uns tempos nas caixas de entrada da barbearia, que eu conheci, bem ajambrado e já senhor, no terno claro de brilhante inglês, que fazia a gente olhar, mão luzindo um chuveiro e dentes brancos muito direitinhos, um mulato muito falado nas rodas da malandragem, professor de picardias, dono de suas posses e ô simpatia, ô imponência, ô batida de lorde num macio rebolado! Laércio Arrudão. (...) que foi pela mão de Deus ou por uma trampolinagem do capeta. Mas foi a minha maior colher de chá, o meu bem-bom, a minha virada nesta vida andeja (ANTÔNIO, 2002, p. 110).

Do pedal à lida do carteado

A primeira seção, “Moleque de rua”, trata os topônimos citadinos de maneira enumerativa, imitando o movimento do personagem que, percorrendo incessantemente esses espaços atrás da sobrevivência, expõe-nos a sua miserável condição. O início da

segunda parte, “Zona” – se comparado a essa estruturação aflitiva da condição de vida do protagonista –, apresenta-nos uma disposição completamente diferente. Nessa seção, o tempo da enunciação em muitos momentos parece fundir-se ao tempo do enunciado, em um movimento de presentificação da trama. O narrador descreve o passeio de bicicleta, cujo percurso, da Rua Itaboca até o estádio do Pacaembu, é narrado como um idílio citadino em que Paulinho vai apontando a vida diurna e adormecida da zona meretrícia:

Vou pedalando

O sol queima na rua Itaboca, me dá firme na cabeça, os bondes comem os trilhos, é um barulhão que estremece até as casas; os trens da Sorocabana e da Santos-Jundiaí vão se repetido lá em cima do viaduto da Alameda Nothmann, carregados e feios. Gente se pendura até nas portas. Vou pedalando.

(...) Lá do Largo Coração de Jesus vêm chegando as batidas da igreja; toca também a sirena da fábrica de máquinas de costura aqui na rua José Paulino. Meio-dia, sol queimando. Sozinho no meio da rua, apenas deslizo, pedalando ao contrário, folgando o impulso da descidinha, gozando.

O vento quente me dando na cara, o sol me enxugando os cabelos (...). Gostoso pedalar (ANTÔNIO, 2002, p. 112).

O narrador inicia o capítulo declarando o seu gosto pela vadiagem: “Gosto do pedal. Nele é bom curtir essa onda de andar. (...) Sei lá porque gosto. Sei que gosto. Atravesso essas ruas de peito aberto. Esse vento na cara...” (ANTÔNIO, 2002, p. 113). Enquanto pedala, lembra os conselhos que Laércio Arrudão lhe deu para que se tornasse o cafetão de Ivete, vai curtindo e repetindo, quase como um mantra: “E vou pedalando” (ANTÔNIO, 2002, p. 113).

Esse idílio descortina cada vez mais um Paulinho fantasioso e imaginativo, que, em meio aos trabalhadores das fábricas do Bom Retiro, aos pingentes dos trens da Sorocabana, vai pedalando:

Vou pedalando. Muito tranchã, essa magra em que pedalo, camisa aberta, pondo o peito pra frente, o queixo quase-quase no guidão, fazendo curvas e ficando disparadas por estas ruas de São Paulo, tirando minhas finas entre postes e carros, avançando contramão, tirando as mãos do guidão e guiando só com os pés, na

gostosura maior dessa vida... De quando em quando, me dando à fantasia de ir pelas ruas desertas, curvando sempre, de calçada a calçada, como se estivesse dançando a valsa vienense... (ANTÔNIO, 2002, p. 116).

Esse primeiro momento da parte “Zona” é o único trecho do conto que apresenta certa distensão, espécie de oásis em que um Paulinho ciclista e despreocupado financeiramente aproveita a vida. Se em “Moleque de rua” a peregrinação pela cidade era uma busca torpe pela sobrevivência, que levou o protagonista a conhecer o seu mentor, esse primeiro trecho de “Zona” apresenta um momento em que o narrador vivencia um relativo conforto material e uma estagnada ambição – que lhe será cobrada por Laércio Arrudão. Daí a frouxidão narrativa, essa falta de tensão do trecho. Enquanto o ritmo intenso do primeiro capítulo estruturava a luta pela sobrevivência do moleque de rua, agora a desaceleração do ritmo narrativo indica um movimento de conservação, acomodação social.

A falta de ambição, que se opõe ao sentimento dominante do resto do conto, coloca o início da segunda parte em uma espécie de momento de exceção. Tanto que evoca a circularidade espacial, a qual – de forma análoga ao que acontece em “Malagueta, Perus e Bacanaço” – inscreve esse trecho da narrativa em um tempo fechado em si mesmo, mítico e idílico, em que o protagonista aproxima-se da figura do *flâneur*. Flanando pela cidade, o narrador aproveita-a, “goza” as suas pedaladas descompromissadas, até lembrar do compromisso com o trabalho:

Toco de volta para a zona. Preciso abrir a Boca do Arrudão. Tenho pressa.
Pacaembu, Barra Funda, Campos Elíseos, Bom Retiro. Vou pedalando.
(ANTÔNIO, 2002, p. 123).

Quando lembra do horário de trabalho na boca do Arrudão, rompe bruscamente o gozo do pedal para encarar a lida noturna. O caminho de volta até a zona é descrito em apenas um parágrafo, fechando de forma circular e apressada o mesmo espaço que levou

páginas para percorrer na ida. Após descrever o prazer de pedalar, Paulinho nos revela os conselhos de Arrudão, que, dados em forma de quase agressão, produzem efeito na consciência do narrador, injetando-lhe cobiça e acelerando o ritmo narrativo de acordo com o dinamismo ambicioso do empreendedor capitalista.

Critica. Que malandro sou eu? O nervoso de suas mãos continua. Joga-me na cara que sou um trouxa, um coiô muito pacato, tenho uma mulher só, perco tempo andando na magrela pra baixo e pra cima, tenho essa mania besta de namorar meninas honestas que trabalham nas lojas da José Paulino, não me cuido em arrumar mais grana nas virações da zona. E que nunca serei um malandro, não tenho ambição (ANTÔNIO, 2002, p. 129).

A injeção de cobiça aplicada por Laércio Arrudão ensina a Paulinho os modos malandros: “Os ensinamentos de Arrudão ganham força, me abalam por dentro, abalam tudo o que sei. (...) o indicador me espeta a barriga” (ANTÔNIO, 2002, p. 129). Paulinho assimila a crítica e torna-se um dos malandros mais perigosos da zona. O ritmo tranquilo e arejado da narrativa no começo do capítulo cede a um ritmo frenético, de frases curtas que se sobrepõem enumerando as conquistas de Paulinho Perna Torta:

Aprendi carteadado, faço trapaça, marmelo, sociedade e qualquer negócio. (...) Crio nome de piranha. Como os trouxas pela perna. Cobiço. Torno a tomar a verba do alheio. Corro por dentro dos pacatos. Há tipos basbaques, pivetes ainda, que vêm de longe para me espiar jogando carteadado. (...) Vou lá. Sou um relógio. Mamão a grana. Meu nome corre (ANTÔNIO, 2002, p. 133).

O final da parte dois se opõe radicalmente à leveza das pedaladas descomprometidas do início do conto, ao narrar os horrores cometidos na zona pela polícia em 1953. Fato histórico, o massacre é narrado por Paulinho com imagens chocantes, de extrema brutalidade:

As mulheres engolem depressa tubos de tóxicos e despejam álcool no corpo. Os corpos pelados, sem pressa pelas ruas, vão às labaredas, ardendo como bonecos de palha. O horror é uma mistura. Gente, cantoria, grito; é esguicho d'água, é

tiro, correria desnorteada. Xingação, berreiro, choro alto e arrastado, cheiro de carne queimada e fumaça (ANTÔNIO, 2002, p. 140).

Contraposta ao idílio de Paulinho, a narrativa do massacre torna-se ainda mais marcante. Dividida pela distensão de seu início e tensão do final, a seção “Zona” é um divisor de águas do conto, que marcará o aumento da ambição do protagonista e a consequente transformação de malandro em marginal. Essa transformação pode ser associada no conto pela própria modificação do espaço narrativo. Ao massacre e à desintegração da zona enquanto espaço narrativo, segue-se o aparecimento e a formação da Boca do Lixo.

O malandro dos malandros

A terceira e última seção do conto, “De 53 para cá”, se abre com uma notícia que, apesar de aparentar gravidade, é tratada com certa naturalidade pelo narrador. A notícia da prisão de Paulinho é dada indiretamente e sem qualquer tipo de comoção: “A Casa de Detenção é a maior escola que um malandro tem. Na Detenção, um malandro fica malandro dos malandros” (ANTÔNIO, 2002, p. 141). Tomando o revés, portanto, como um degrau necessário da vida criminosa, o personagem aproveita a prisão para apurar a sua malandragem e aperfeiçoar as suas estratégias no carteado no meio da bandidagem.

O ano de 1954, que se seguiu ao massacre, marcou o fim da concentração dos malandros na zona e o início de um novo reduto da malandragem: a Boca do Lixo. Preso, Paulinho vai se inteirando das novidades. Laércio Arrudão, que tinha fugido, volta às atividades. Paulinho também, depois algum tempo preso, começa a articular a sua volta às ruas. Antes de sair, porém, é transferido para uma prisão especial, onde conhece três outros presos.

Conheço os grandes Itiro Nakadaia, Hamleto Meneghetti e Zião da Gameleira. Um japonês e rei do estelionato e da falsificação moedeira: a malandragem desse bicho é internacional. Meneghetti, já velho e descorado, é ainda o cobra maior do assalto de joias – 25 passagens só na Detenção. O terceiro, Zião da Gameleira, dono da macumba de São Paulo, cinco tendas só no Jabaquara, levou na bicaria até um governador e alguns padrecos; um baiano gordalhudo e acordado, que não sabe se dirige mais macumbeiros estando em liberdade ou guardado aqui na Detenção (ANTÔNIO, 2002, p. 144).

A primeira referência é Hiroito de Moraes Joanides – personagem famosa na Boca do Lixo –, o nome Itiro Nakadaia, além do anagrama, faz uma referência ao fato de Hiroito ser um dos primeiros malandros a andar com arma de fogo e ser considerado um grande atirador – Itiro. Gino Amleto Meneghetti, conhecido ladrão de joias, famoso por roubos e fugas espetaculares, é referido como Hamleto, em uma paródia do nome do príncipe dinamarquês. Tanto Hamlet quanto Hiroito – este na vida real – protagonizam dramas ligados ao assassinato do pai. Enquanto Hamlet tenta desmascarar o tio assassino na peça shakespeariana, Hiroito foi acusado de parricídio pela imprensa – culpa também imputada a Paulinho Perna Torta.

É, no entanto, Zião da Gameleira quem mais impressiona Paulinho Perna Torta e também quem vai desempenhar, como será visto, um papel fundamental na narrativa. A admiração de Paulinho por ele é eloquente:

Zião da Gameleira faz macumba, despachando daqui mesmo. Até deputado e técnico de futebol já vi apontar por aqui. Facilito-lhe de fininha, alguns macetes e tarecos. E não sei por quê. Mas tenho confiança nesse Zião.

É um picardo. Esse Zião da Gameleira me encabula. Uns olhos parados e pequenos de bicho sonolento, uma papada enorme de quem come muito doce. E que clama... Nada afoba esse Zião, gordo e sossegado. Um baiano que parece saber das novidades antes delas acontecerem. Sou malandro dos malandros, mas vi poucos caras como Zião da Gameleira. Que já vem de volta, enquanto a gente tá indo. Boto o maior respeito nesse bicho macumbeiro (ANTÔNIO, 2002, p. 144).

A volta às ruas, depois de dois anos e meio preso, deve-se à sua articulação com Laércio Arrudão, que o ajuda a sair e retomar, de maneira intensificada, a sua cobiça.

O desejo expresso pela promessa de conquistar São Paulo devolve à narrativa o seu ritmo frenético, agora intensificado, e o protagonista demonstra uma objetividade implacável em “tomar o que é dos outros”. Levando a cabo os ensinamentos de Laércio Arrudão, a sua cobiça torna-se extremada; Paulinho Perna Torta abandona a baixa malandragem e passa a figurar como uma espécie de empresário do crime:

Tenho o jogo nas mãos, mas o que cobiço é a putaria e a macumba. (...)
Adoço um proprietário judeu e arranco o aluguel de um casarão da rua dos Andradas, Boca do Lixo. Meto, exploro oito mulheres lá. (...)
Dou ao abandono as curriolas do crime à mão armada. Dispenso, esqueço Valquíria e os malandros pés-de-chinelo. (...)
Passo para o partido alto (ANTÔNIO, 2002, p. 145).

A objetividade com que a personagem lida com a cobiça estrutura-se nas frases curtas escritas na ordem direta, que se acumulam de maneira clara e insensível ao fato de explorar oito mulheres ou de desprezar Valquíria, a prostituta que lhe ajudava quando preso, e os pequenos malandros, grupo do qual já fizera parte um dia. Paulinho passa como um rolo compressor por todos aqueles que ameaçam frear as suas intenções: “Cobiço toda a Boca do Lixo, já me entendo como futuro dono único” (ANTÔNIO, 2002, p. 147).

E com essa determinação implacável, torna-se claro que o menino de rua que havia crescido e se tornado malandro aprimorou-se na cadeia não apenas como um malandro mais esperto do que os outros mas também como empresário do crime que vê a malandragem e a sua ética como um objeto com o qual pode lucrar.

Quando Paulinho mata o seu empregado Valdão, por delatá-lo ao Departamento de Investigações (DI) e fornecer aos jornais informações sobre a sua personalidade

criminosa, ele age em consonância com o código malandro de completa intolerância com os delatores. Esse mesmo respeito ao código malandro, no entanto, é tratado com indiferença quando a curriola vai ao cemitério prestar homenagem a Valdão. Paulinho Perna Torta lê essa atitude da curriola como desrespeitosa e se vinga colocando agentes da força especial da polícia para prender vários malandros no dia do enterro. Com essa atitude, Paulinho demonstra um alheamento à lei da malandragem, que repudia a delação, e deixa claro que ela não rege mais as suas atitudes, põe-se acima da malandragem, vendendo-a em terceira pessoa: “tenho pororó sobrando e quando me der na telha mando a malandragem de volta para quem a inventou. Posso viver sem ela” (ANTÔNIO, 2002, p. 149).

A esse movimento de pairar sobre as curriolas segue outro paralelo de refinamento da sua imagem:

Manicuro as unhas, me ajambro com panos ingleses, fumo charuto holandês e a crônica policial comenta com destaque porque declarei, dia desses, que a minha marca é só Duc George. Holandês.

Sou tratado como doutor, jornalistas me adulam. E nessas umas e outras me estendem convites. Com as equipes esportivas dos jornais e dos rádios, conheço a Argentina, o Uruguai e o Peru. É Paulinho Perna Torta quem nessas delegações melhor ajambra a elegância de sua picada.

A chegada da granucha alta me refina. Quem conta tostões não chega a cruzeiros. Aprendo. Monto um apartamento na Avenida Rio Branco e quero tudo. Jardim de inverno, televisão, telefone carro e ar refrigerado (ANTÔNIO, 2002, p. 147).

Esse refinamento indica um grau de reificação que atinge ele próprio. Paulinho se torna também uma mercadoria, uma imagem dentro da visão espetacular midiática, como escreve Guy Debord no livro *A sociedade do espetáculo*:

A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou (...) uma evidente degradação do *ser* para o *ter*. A fase atual, em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados pela economia, leva a um deslizamento generalizado do *ter* para o *parecer* (DEBORD, 1997, p. 18).

Esses dois movimentos do *ser* para o *ter* e, depois, do *ter* para o *parecer* explicam a transformação de Paulinho Perna Torta na narrativa: a cobiça que o motiva a tomar o que é dos outros alcança um ponto em que é substituída pela necessidade de ostentar uma posição social privilegiada: “Os jornais me pintam de tudo que teria um rei. Há a exposição de tudo quanto é pose do corpo e da cara de Paulinho Perna Torta. Não gosto daquela uma, sem óculos escuros, em que apareço só de camisa esporte e sem charuto na boca” (ANTÔNIO, 2002, p. 148).

O outro Paulo

A voracidade com que a personagem realiza a determinação “São Paulo ia ser meu” logo depois que sai da Casa de Detenção impressiona. Em algumas páginas, o narrador enumera as suas façanhas em um ritmo alucinante. Esse espírito reificador assemelha-se ao de outra personagem de nome Paulo da literatura brasileira, o narrador de São Bernardo. Antecipando-nos o final da narrativa “Paulinho Perna Torta”, Benjamin Abdala Junior faz essa comparação entre as duas personagens:

As duas personagens, além do nome, têm uma trajetória equivalente, uma no campo e outra na cidade. Ao final das narrativas, após atingirem o máximo de desenvolvimento em suas ocupações, respectivamente como fazendeiro (São Bernardo) e marginal (Paulinho Perna Torta), as duas personagens entram num período de decadência e prostração (ABDALA JR., 1999, p. 55).

Retomando a comparação, Tania Macêdo desenvolve as relações entre os protagonistas no prefácio de *Leão-de-chácara*:

As ações que a personagem realiza (...) apontam para a frenética atividade de um homem de negócios, com uma lógica implacável. É dessa maneira, mostrando o absurdo e a violência do mundo de Paulinho, perigosamente assemelhado, na sua lógica de obtenção do maior lucro possível, às relações que regem nosso cotidiano, que se abrem brechas à comparação e à reflexão. Sob esse particular, a consciência

da precariedade e da solidão a que chega o protagonista ao final de sua trajetória, assemelha-se bastante àquela de Paulo Honório, o herói do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, o qual também vê, ao lançar um olhar retrospectivo em sua trajetória de lutas para obter poder e dinheiro, a inutilidade de uma vida devotada ao ganho (ANTÔNIO, 2002, p. 14).

A aproximação entre as duas personagens se justifica pela transformação vivida por Paulinho Perna Torta no fim da narrativa: a partir de um olhar reflexivo, de si para si, quebra o ímpeto objetivo do lucro e começa a questionar a sua conduta. Essa transformação, no entanto, passa por um momento decisivo na narrativa: a libertação de Zião da Gameleira.

Esse momento é um marco importante na narrativa, pois é quando o tempo do enunciado, a história narrada por Paulinho, se funde ao tempo do enunciador. A partir dessa fusão entre os tempos, Paulinho substitui a disposição eficiente em “tomar o que é dos outros” – enquanto processo alucinante de reificação que vinha compondo a narrativa – e se surpreende em um mergulho subjetivo, por uma fenda na consciência que parecia inexistir na *persona* do dinâmico empreendedor.

O crítico João Luiz Lafetá, no ensaio “O mundo à revelia” sobre *São Bernardo*, compara o ritmo reificador da personagem a um dínamo, que, como toda mercadoria, tem o seu fim. Nesse processo, o protagonista de *São Bernardo* também se reifica, fazendo emperrar o dínamo e pondo fim ao ímpeto empreendedor que marca a maior parte da narrativa. É no encontro entre o tempo do enunciado e do enunciador que a subjetividade de Paulo Honório irrompe na narrativa, ao afastar o narrador da objetividade capitalista e iniciar a busca de um sujeito problemático por *valores autênticos*:

A verdadeira busca começa onde termina a vida de Paulo Honório. A busca verdadeira, entenda-se, a procura dos verdadeiros e autênticos valores que deveriam reger as relações entre os homens (...). O romance, segundo Lukács, é a história da busca de valores autênticos por um personagem problemático, dentro de um universo vazio e degradado, no qual desapareceu a imanência do sentido à

vida. Oras só neste instante o herói se torna problemático (LAFETÁ, 2004, p. 98).

Zião da Gameleira, posto em liberdade, vira sócio de Paulinho Perna Torta. Aquilo que era, no entanto, para ser mais um empreendimento lucrativo de Paulinho torna-se um problema. As tendas de umbanda comandadas por Zião da Gameleira agem como instrumento moralizante na consciência do narrador, que vê a macumba incutir-lhe certas ideias e valores, que parecem afetar a sua objetividade, fazendo-o questionar a sua conduta como sujeito:

A encabulação maior nasce de umas coisas bestas, cuja descoberta e matutação a ginga macumbeira de Zião da Gameleira começou a me despertar. Uma virada do destino, na vida andeja deste aqui. Um absurdo que Zião, sem querer, acabasse me levantando dúvidas bestas.

E na continuação da besteira (...) Sou chamado às conversas comigo mesmo.

Uma para sem jeito, ô encabulação! Agora a briga não é com ninguém, não. O pior de tudo, o espeto é que eu mesmo estou me desacatando e me dando um esporro.

E é o maior enrosco! (ANTÔNIO, 2002, p. 150).

Essa fenda por onde escorre a subjetividade do narrador deve-se à sua falha na tentativa de reificar a macumba de Zião da Gameleira, deixando-se tomar como sujeito enganado pela atividade comercial, em vez de comandar a enganação enquanto negócio. Tocado pelos argumentos religiosos, Paulinho cede à melancolia ao relativizar o sucesso da sua vida criminosa pelo prisma religioso e moral da umbanda.

Estou com tóxico no caco e uma ideia besta me passa – talvez eu devesse ter ficado com a magrela e as namoradinhas do comércio das lojas do Bom Retiro. Ou tirado Ivete da vida.

Não fossem as prosas da crioulada de Zião da Gameleira, e eu não estaria aqui agora, me azucrinando com estes pensamentos bestas (ANTÔNIO, 2002, p. 155).

Paulinho Perna Torta termina a sua narrativa em uma crise de consciência que lhe faz rever os ensinamentos de seu mentor Laércio Arrudão. Fora ele quem incentivou Paulinho a largar as andanças descomprometidas de bicicleta, os namoros com as funcionárias das lojas do Bom Retiro e a explorar cada vez mais Ivete como a sua prostituta. Essa crise leva-o a encerrar a narrativa com um extremo pessimismo. Cheio de melancolia e algum remorso, ele conclui: “Tenho a impressão de que me preguei uma mentira enorme nesses anos todos” (ANTÔNIO, 2002, p. 156).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A vivacidade da superfície

A análise dos protagonistas de “A volta do marido pródigo” e “Paulinho Perna Torta” revela duas construções distintas da figura malandra. Embora tanto Lalino Salãthiel quanto Paulinho Perna Torta possam ser chamados de malandros, eles apresentam, estruturalmente, diferenças que este trabalho procurou demonstrar: Lalino é uma representação culturalista da malandragem, estruturado como um tipo brasileiro, enquanto Paulinho é uma personagem que capta, em sua estrutura, o dinamismo da transformação histórica do malandro em marginal.

Construído a partir de traços burlescos – que livram a personagem de uma densidade psíquica e aproximam-na da figura arquetípica –, Lalino identifica-se com um tipo nacional: a esperteza brasileira tida como traço cultural e a esperteza a-histórica do *trickster*, as quais tornam Lalino uma representação culturalista e mítica do malandro. Se comparado à maioria dos contos de *Sagarana*, “A volta do marido pródigo” apresenta uma diferença relevante em sua composição: enquanto a maior parte dos contos se estrutura a partir de uma densidade passional – em que o sofrimento aparece como mola dos enredos –, a falta de densidade psíquica de Lalino dá à narrativa um tom cômico que ameniza a gravidade da personagem, ao aproximar suas burlas do comportamento generalizante e arquetípico do *trickster*.

Em “A hora e vez de Augusto Matraga”, por exemplo, a matéria histórica brasileira assume um tom grave que destoa da disposição pândega de Lalino. A formalização estética da matéria histórica tratada distingue os dois contos: o coronelismo,

por exemplo – que marca as relações políticas no momento histórico retratado –, é presente nas duas narrativas, mas enquanto em “A hora e vez de Augusto Matraga” ele se tinge da brutalidade histórica, impulsionando o protagonista para a redenção; em “A volta do marido pródigo” esse coronelismo é estruturado de maneira cômica, ao construir o patriarca como uma figura risível, manipulada pelo malandro.

Estruturado de forma cômica – vide a forma paródica sugerida desde o título –, o conto subordina a matéria histórica à figura mítica do *trickster*, suavizando a gravidade das relações políticas da Primeira República em prol da simpatia bem-humorada de Lalino. A figura risível do patriarca, simbolizando as relações político-eleitoreiras no conto, pode ser pensada a partir de uma problemática afirmação de Guimarães Rosa na entrevista concedida a Günter Lorenz: “A política é desumana, porque dá ao homem o mesmo valor de uma vírgula em uma conta. Eu não sou um homem político, justamente porque amo o homem. Deveríamos abolir a política” (COUTINHO, 1983, p. 77).

Antes de prosseguir, é preciso cercar-se dos cuidados necessários para não dar à palavra de Guimarães uma autoridade excessiva, que nos autorize fazer uma leitura denotativa de suas declarações, desconsiderando o que há de criação fictícia na *persona* do entrevistado. Isso posto, é de bom tom imaginar que Guimarães Rosa não propõe o fim da política. Essa afirmação, se levada ao pé da letra, proporia o paradoxo de, em última análise, extinguir as relações entre os homens, para evitar a desumanização que a política gera ao transformar o “homem em uma vírgula”.

Essa postura arredia de Rosa à política pode ser melhor compreendida se comparada à sua noção clássica, que Roncari atribuiu-lhe a partir da compreensão de Lalino:

Foi isso que [Lalino] entendeu significar a expressão “fazer política”. O que deve se ressaltar, é como essa atividade se deformou e contrastou com a ideia que tinha

dela o pensamento clássico (referência que nunca deve ser esquecida no estudo de Guimarães). Para Aristóteles, ela era uma atividade essencialmente generosa, que retirava o sujeito da busca dos interesses privados para voltá-los aos públicos e gerais... (RONCARI, 2004, p. 51).

Segundo o crítico, a forma que Lalino entendeu como “fazer política” era a de misturar aos interesses do Major os seus próprios, distanciando-se, assim, do conceito clássico e aristotélico de política, já que o termo aqui significa o oposto do interesse público. É justamente a partir do comentário de Roncari que se deve analisar o de Rosa a respeito desse termo. Quando ele propõe o fim da política, na verdade, propõe o fim da perspectiva instrumental do mecanismo eleitoral, que vê o ser humano de maneira semelhante à da personagem Tio Emílio – do conto “Minha gente” analisado no Capítulo 2 deste trabalho –, o qual resume o assassinato de Bento Porfírio à perda de um voto nas eleições.

Guimarães Rosa, após essa declaração e na mesma entrevista, revela um desejo que clareia bem a diferença de “A volta do marido pródigo” com as demais narrativas de *Sagarana*: ele constrói, por meio de uma metáfora fluvial, a diferença entre o sofrimento como marca da profundidade psíquica e o ânimo vivaz ligado à superficialidade:

... gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco. O crocodilo vem ao mundo como um *magister* da metafísica, pois para ele cada rio é um oceano, um mar de sabedoria, mesmo que chegue a ter cem anos de idade. Gostaria de ser um crocodilo, porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como o sofrimento dos homens (COUTINHO, 1983, p. 72).

A vivacidade de Lalino, marcada pelo seu temperamento pândego e pela sua percepção arguta, assim como a sua clareza objetiva em lograr as adversidades, situam-no na superfície do rio, onde ele é vivaz e claro, afastando-o da profundidade psíquica

dos demais protagonistas do livro, marcados pela disposição passional. A construção superficial do tipo malandro de Lalino afasta-o, por exemplo, do sofrimento regenerador de Matraga e o descreve como uma representação culturalista do brasileiro: a tentativa positiva de forjar no malandro uma figura mítica, capaz de sintetizar uma unidade nacional.

A subjetividade amargurada

É possível dizer, portanto, que a postura cordial de Lalino se harmoniza com o tom cômico do texto, pois o malandro rosiano não constitui uma ameaça à estrutura patriarcal da época. Lalino elabora a sua burla a partir da adulação do patriarca, em uma atitude cordial, que se compraz um pouco nas vantagens práticas de ser um importante agregado do Major e outro tanto na compensação imaginária daquilo que o engodo pode ter de vitória intelectual. Essa astúcia de Lalino, circunscrita pela cordialidade, conserva-o na esfera simpática da representação malandra, ela é a face amena do malandro, que destoa do temor inspirado pela figura violenta do marginal.

O conto “Paulinho Perna Torta” se estrutura a partir da representação histórica do malandro, cuja transformação em marginal não se deve apenas à astúcia, mas sobretudo à cobiça, que, a partir de certo momento no texto, passa a imprimir na narrativa um ritmo avassalador. Paulinho, dominado pela vontade de “tomar o que é dos outros”, reifica o que pode, transformando-se em figura temida e respeitada na recém-formada Boca do Lixo. Essa objetividade reificadora pode ser lida a partir de uma das epígrafes do conto:

... quem gosta da gente é a gente. Só. E apenas o dinheiro interessa. Só ele é positivo. O resto são frescuras do coração (ANTÔNIO, 2002, p. 97).

(de acordo com os ensinamentos de Laércio Arrudão)

A forma como Laércio Arrudão enuncia esse conselho valoriza o individualismo da figura do malandro, que deve dar importância apenas ao que foi reificado, ignorando as “frescuras do coração”, como a subjetividade não rentável. Depois de certo momento, essa orientação guia os passos do protagonista, que abandona a comodidade da vida malandra para se tornar uma espécie de empresário do crime. Com uma cobiça implacável, Paulinho afasta-se da cordialidade simpática do malandro e passa a incorporar a violência não conciliadora do marginal.

Outra epígrafe do conto faz menção a essa transformação:

Um valente muito sério
Professor dos desacatos
Que ensinava aos pacatos
O rumo do cemitério
Século do progresso, Noel Rosa
(ANTÔNIO, 2002, p. 97)

A canção de Noel Rosa, ao narrar a morte de um valentão renomado por um assassino anônimo, anuncia o fim da valentia malandra a partir da incorporação do revólver como elemento modernizador: “No século do progresso/o revólver teve ingresso/pra acabar com a valentia”. A introdução da arma de fogo perturba o cenário boêmio e ameno, em que o malandro se destacava pela valentia, e passa a significar um novo momento dessa figura: a sua transformação em marginal. Paulinho Perna Torta, depois de sair da prisão, narra com singular frieza o assassinato do cafetão Mandureba, como se fosse mais um de seus empreendimentos:

Cobiça raiada vai comigo. Por causa de dois braseiros da rua dos Gusmões, apago a Colt 45, em tiroteio de rua, o cafetão Mandureba, falado cafiolo, que atravessando meu trajeto queria me beliscar aquelas situações (ANTÔNIO, 2002, p. 147).

A transformação do malandro no marginal, estudada no Capítulo 1, revela outra face do que pode ser a figura do malandro: uma expressão da classe oprimida, que, menos conciliadora, demonstra pela violência o seu descontentamento social. Roberto Schwarz aponta para essa nova disposição da marginalidade no romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins:

No romance de Paulo Lins assistimos à substituição da favela para “neofavela”, em que os traços comparativamente amenos da marginalidade tradicional são escoraçados pela violência nova e maciça do narcotráfico, em contexto de exclusão com consumismo (SCHWARZ, 2012, p. 178).

O marginalizado em *Cidade de Deus* não possui a cordialidade da malandragem – chamada por Schwarz no trecho de “marginalidade tradicional” – e, por isso, não goza da sua simpatia. A violência da marginalidade emerge na comunidade carioca de maneira visceral, buscando não mais a inserção social como agregados modernos, mas, sim, o poder de consumo adquirido pelo narcotráfico. Nesse sentido, é possível dizer que a disposição não conciliadora de Paulinho está na sua cobiça, que simplifica o mundo naquilo que ele pode reificar.

Por essa atitude, o final do conto surpreende quando o narrador deixa entrever, nessa objetividade aparentemente monolítica, uma fresta de subjetividade amargurada. Glosando a epígrafe de Laércio Arrudão, o protagonista entrega-se a uma espécie de “frescura do coração”, abandonando a positividade reificadora de que se valia até então.

Essa subjetividade amargurada de Paulinho revela uma densidade psíquica que se contrapõe à vivacidade superficial de Lalino Salãthiel.

Como revela ao fim, o protagonista é uma figura problemática e cindida representando a face histórica e negativa da figura do malandro. Diferentemente da sua representação rosiana, o malandro Paulinho Perna Torta não simboliza o malandro simpático, mas a face marginal que, ao buscar a sua inclusão social por meio da “violência

nova e maciça do narcotráfico”, deixa de ser uma representação da cultura nacional para estruturar a sua transformação histórico-social.

A partir desses dois contos, de Guimarães Rosa e de João Antônio, este trabalho procurou recortar duas representações da figura do malandro, que ainda parecem difusas na vida artística e social brasileira. Nesse sentido, esta dissertação procurou contribuir para a diferenciação entre a face histórica e negativa do malandro, que se tornou a *persona* não conciliadora do marginal, e a face culturalista, que, conciliada com a ideologia, representa um tipo nacional desproblematizado e mítico, ao aproximar-se de sua representação mais típica: a do *trickster*.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JR., Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. Mito e história: uma prática da historiografia literária. *Ipotesi*: revista de estudos literários, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 47-58, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- ALKMIN, Zaydan. *Zé Pelintra: dono da noite, rei da magia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- _____. *Dedo-duro*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- _____. *Leão-de-chácara*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- _____. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- BANDEIRA, Manuel. *50 poemas escolhidos pelo autor*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENEDETTI, Nildo Maximo. *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*. São Paulo: Hedra, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Magia, técnica, arte e política*. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BÍBLIA SAGRADA. 50. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*. São Paulo: Editora 34, 2004.

BUENO, Francisco da Silveira. *Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa*. São Paulo: Saraiva, 1968.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Duas cidades, 2010.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.

_____. *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades; Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

CASCUDO, Luis Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Gaudí, 2013.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHIAPPINI, Ligia; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold (Orgs.). *Brasil, país do passado?* São Paulo: Edusp, 2000.

COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania F. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. *O que faz o brasil, Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DEALTRY, Giovanna. *No fio da navalha, malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Ensaio de interpretação sociológica. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2011.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Fundação da Editora da Unesp, 1997.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Global, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaio sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GONZÁLEZ, Mario. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.

GUY, Debord. *A sociedade de espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

HANSEN, João Adolfo. *A ficção da literatura em Grande Sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JOANIDES, Hiroito de Moraes. *Boca do lixo*. São Paulo: Edições Populares, 1977.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luiz Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus: romance*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LOBATO, Monteiro. *O Saci-pererê: resultado de um inquérito*. Porto Alegre: Globo, 2008.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Companhia de Letras, 2013.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Lisboa: Confluência, 1956.

MARTIN, Vima Lia. *Literatura e marginalidade*. São Paulo: Alameda, 2008.

MARTINS, Luis. *O patriarca e o bacharel*. 2. ed. São Paulo: Alameda, 2008.

MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Editora 34, 2011.

- MATOS, Claudia. *Acertei no milhar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1932.
- OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin, 2001.
- OTSUKA, Edu Teruki. Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*. *Revista do IEB*, n. 44, p. 105-124, fev., 2007.
- PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.
- PASTA JR., José Antônio. *Formação supressiva, constantes estruturais do romance brasileiro*. 2011. Tese (Livre-docência em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- PLATÃO. *Diálogos V: Menon, Timeu e Critias*. São Paulo: Edipro, 2010.
- PINTO, Ziraldo Alves. *Pererê*. Rio de Janeiro: Editora O Cruzeiro, outubro de 1962
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- QUEIROZ, Renato da Silva. *Um mito bem brasileiro: estudo antropológico sobre o Saci*. São Paulo: Polis, 1987.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 89. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- RICUPERO, Bernardo. *Sete lições sobre as interpretações do Brasil*. São Paulo: Alameda, 2011.

ROCHA, João Cezar de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. *Revista de Pós-graduação em Letras – PPGL/UFSM*. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r32/revista32_2.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2014.

ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Manuelzão e Miguilim*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Tutameia*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano – o amor e o poder*. São Paulo: Editora da Unesp, 2004.

_____. *O cão do sertão: literatura e engajamento. Ensaio sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Editora da Unesp, 2007.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000.

_____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Que horas são*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

- _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2003.
- SOUZA, Jessé de. *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- _____. *Modernização seletiva*. Brasília: UnB, 2000.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras Misturas*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- OLIVEIRA, Irenísia Torres; SIMON, Iumna Maria (Orgs.). *Modernidade e tradição na literatura brasileira: diversidades regionais*. São Paulo: Nankin, 2010.
- ORNELLAS, Clara Ávila. *O conto na obra de João Antônio: uma poética da exclusão*. São Paulo: Linear B, 2008.
- ZENI, Bruno Gonçalves. *Sinuca de malandro: narradores, protagonista e figuras paternas em João Antônio*. 2012. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.