



UNIVERSIDAD DE MURCIA  
FACULTAD DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA  
TEORIA DA LITERATURA E LITERATURA COMPARADA

## **TESE DE DOUTORAMENTO**

# **A *MALANDRAGEM* COMO CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL BRASILEIRA: *OS PASTORES DA NOITE*, DE JORGE AMADO**

Apresentada por  
Lucimeire Viana Nunes

Dirigida por  
Dra. Maria Dolores Adsuar Fernández

Murcia  
2012



UNIVERSIDAD DE MURCIA  
FACULTAD DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA  
TEORIA DA LITERATURA E LITERATURA COMPARADA

**TESIS DOCTORAL**

**EL *MALANDRAGEM* COMO CONSTRUCCIÓN  
DE LA IDENTIDAD CULTURAL BRASILEÑA:  
*LOS PASTORES DE LA NOCHE*,  
DE JORGE AMADO**

Presentada por  
Lucimeire Viana Nunes

Dirigida por  
Dra. Maria Dolores Adsuar Fernández

Murcia  
2012

Dedico este trabalho a todas as pessoas que de uma forma ou outra contribuíram para fazer desse sonho uma realidade.

A cada canto um grande conselheiro,  
Que nos quer governar cabana e vinha;  
    Não sabem governar sua cozinha,  
    E podem governar o mundo inteiro.  
Em cada porta um bem frequente olheiro,  
    Que a vida do vizinho e da vizinha  
Pesquisa, escuta, espreita e esquadrinha,  
    Para o levar à praça e ao terreiro.  
    Muitos mulatos desavergonhados,  
Trazidos sob os pés os homens nobres,  
    Posta nas palmas toda a picardia,  
    estupendas usuras nos mercados,  
Todos os que não furtam muito pobres:  
    E eis aqui a cidade da Bahia.

(Gregório de Mattos, poeta baiano do Barroco, século XVII)

## SUMÁRIO

<b>RESUMEN (en castellano).....</b>	<b>4</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>1. Em busca da construção de uma identidade nacional .....</b>	<b>25</b>
1.1 A prática do <i>jeitinho</i> brasileiro .....	57
1.2 O homem brasileiro convertido em imagem-símbolo .....	92
<b>2. Definição e evolução do <i>malandro</i> no processo cultural brasileiro. Um painel diacrônico dividido entre destaques e irrelevâncias.....</b>	<b>111</b>
2.1 Os anos 30 e a força do trabalho na era Vargas .....	145
2.2 Os malandros do pós- <i>varguismo</i> .....	164
2.3 Século XXI: o Brasil <i>malandro</i> das contradições.....	206
<b>3. Os malandros-personagens da vida real .....</b>	<b>220</b>
<b>4. O malandro na música: momentos diversos .....</b>	<b>231</b>
4.1 Doze músicas escolhidas.....	242
<b>5. O malandro na literatura brasileira: uma versão picaresca .....</b>	<b>258</b>
5.1 Três momentos da temática malandra: “ <i>Malagueta, Perus &amp; Bacanaço</i> ”, “ <i>Galvez, Imperador do Acre</i> ” e “ <i>Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça</i> ” ..	268

<b>6. A malandragem brasileira sob a ótica da obra literária de Jorge Amado.....</b>	<b>278</b>
<b>7. O autor e seu contexto.....</b>	<b>297</b>
<b>8. A construção narrativa de <i>Los pastores de la noche</i>: um enredo composto de carnaval, malandros e anti-heróis .....</b>	<b>330</b>
8.1 Um orador que se anuncia: a voz do narrador-contador de histórias.....	375
8.2 Narrador, personagens e leitor: diálogos que se entrecruzam ...	395
8.2.1 A polifonia de Bakhtín no romance amadiano.....	419
<b>9. <i>Los pastores de la noche</i> e o efeito da carnavalização .....</b>	<b>450</b>
<b>10. Considerações finais .....</b>	<b>474</b>
<b>11. Referências bibliográficas .....</b>	<b>485</b>

## RESUMEN

*O Brasil é um enigma.  
É próprio de um enigma provocar interpretações  
polissêmicas e contraditórias. Todo enigma  
verdadeiro é, ao mesmo tempo, ficção e  
realidade.*<sup>1</sup>

Los personajes que sirven de modelo para la construcción de una identidad nacional, o que representan, de una manera u otra, al pueblo brasileño, siempre fueron fuentes motivadoras de estudio e investigación por parte de la historiografía literaria durante décadas. El carácter que ha despertado el interés de la crítica contemporánea, poco explorado hasta ahora, es el malandro, más aún visto a la luz de un fenómeno intrínsecamente arraigado a la cultura local: la carnavalización.

Para un análisis minucioso, el presente estudio se propone presentar, como ejemplo oportuno, la novela de Jorge Amado *Los Pastores de la Noche*, de 1964<sup>2</sup>. De la maraña de voces que componen el viaje narrativo, destacamos esa figura emblemática, extraída de una realidad multifacética, cuyo componente baiano reforzará, aún más, el Brasil del *jeitinho brasileiro* y la imagen del hombre cordial.

Antes de acercarnos a la trama amadiana, es necesaria trazar un recorrido histórico y cultural por el país, a partir de los años 30, basado en las consistentes investigaciones de carácter socio-cultural acerca del proceso que desencadena en la formación de la identidad brasileña. El objetivo es mostrar cómo surge este individuo, que aparece en la escena brasileña como símbolo de resistencia y transgresión. Resaltamos

---

<sup>1</sup> Affonso Romano de Santana. Escritor, crítico literario y profesor de la Universidad de Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> AMADO, Jorge. *Los Pastores de la Noche*. Traducción de Basilio Osada. Barcelona: Luis de Caralt, 1970.

especialmente la dictadura de Getúlio Vargas, en los años 30, como el momento más favorable para la aparición del *malandro*, no sin antes señalar que el comportamiento canallesco se manifestó ya en época colonial durante el siglo XVI, heredado de los portugueses, que luego se mezclaría con las razas negras e indígenas. Una figura que desde siempre permaneció presente en el imaginario nacional y su imagen hoy se encuentra reducida al personaje del anecdotario popular.

Antes de adentrarnos en el estudio de la obra de Amado, tomaremos como soporte los presupuestos teóricos que proporcionarán una base para la comprensión de las causas y los efectos del *malandro*. En el capítulo 1 discurremos sobre el perfil del brasileño, bajo el título “*Em busca da construção de uma identidade nacional*”. Bajo el pretexto de este estudio, se plantean algunas cuestiones sobre el hombre brasileño que desencadenan en el mito del *malandro*. Lejos de parecer un asunto cerrado, nos proponemos lanzar una mirada contemporánea sobre los estudios más clásicos acerca del carácter y las acciones que motivaron su aparición. Algunas de las obras que se abordan en este apartado son *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Hollanda y *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre.

Otras referencias irán surgiendo en este trabajo a lo largo del capítulo 2, que trata de mostrar cómo evoluciona la figura a lo largo de los tiempos, bajo el punto de vista de las contradictorias y múltiples relaciones sociales. Con el título “*Definição e evolução do malandro no processo cultural brasileiro. Um painel diacrônico, dividido entre destaques e irrelevâncias*” resaltamos algunos de los periodos de la historia del país en que el *malandro* se hace presente, dentro y fuera de la ficción. Para este capítulo –y para los sucesivos– es realmente relevante el estudio de nos sirve de base para conocer su trayectoria: *Carnavais, Malandros e Heróis*, del antropólogo Roberto DaMatta. El libro realiza un profundo análisis de los efectos del carnaval, así como



de todas las manifestaciones de orden público que acaban estrechando lazos y relaciones de poder. El autor asegura que las diferencias sociales se disgregan en momentos de grandes aglomeraciones populares, como es el caso de las fiestas carnavalescas. Fuera de ahí, el discurso que lidera en lo cotidiano se manifiesta a través de la más alta autoridad (Sabe com quem está falando?), que sirve para intensificar el orden establecido desencadenado en el proceso de jerarquización.

Otros teóricos que también contribuyen en la búsqueda por definir el perfil de ese elemento intrigante que es el *malandro* (el canalla, el pícaro, el embaucador), nos permiten comprender el carácter polifacético del pueblo brasileño. Tenemos así como ejemplo *O Povo Brasileiro*, de Darcy Ribeiro, que basa su visión en la confluencia de razas que dan sustento a una estructura social marcada por culturas distintas. Dentro de esa concepción, se abarcan dos extremos: de un lado, la fuerza del trabajo; del otro, la astucia y la vagancia. Este enfoque también es analizado, con bastante relevancia, en la obra de Sidney Chalhoub *Trabalho, Lar e Botequim*. Otro estudio que ilustra esos dos conceptos dispares es visto por Lúcio Kowarick, en *Trabalho e Vadiagem. A origem do trabalho livre no Brasil*. Para una mayor claridad de cómo funciona la práctica del *malandragem* (la astucia, la pillería) y la sabiduría popular, destacamos el estudio de Livia Barbosa *O jeitinho Brasileiro. A arte de ser mais igual que os outros*, que explora todas las vertientes posibles de esas manifestaciones y sus consecuencias inevitables para la construcción de la identidad. Más adelante se insertan, en ese capítulo, las consideraciones pertinentes sobre el momento más fértil para la aparición del *malandro*: los años de la dictadura militar de Getúlio Vargas, en la década de los años 30. Los periodos que se suceden muestran algunos momentos en que ese personaje surge, dentro de una perspectiva de realidad social e histórica del país, y que se insertan en el núcleo de la cultura brasileña.

Con el tiempo, el perfil del embaucador, del pícaro, fue mudando y amoldándose a las circunstancias histórico-culturales, pero sin perder su esencia. En el momento actual, como una forma de transgresión del modelo de estructura social vigente, mantendrá el diálogo con las esferas estratificadas del poder. Se relaciona con la pillería (tomemos como ejemplo a los excluidos sociales), pero también con quienes detentan el poder (por ejemplo, los corruptos). Existe, por tanto, en medio de esta multiplicidad de tipos, varios *malandros* y consecuencias, como es el caso del marginal – considerado un subproducto del medio, dentro del concepto de sociedad actual. Estos modelos, extraídos de la sociedad brasileña, serán vistos en el capítulo 3: *Os malandros-personagens da vida real*.

Movimientos artísticos y culturales, que manifiestan su intereses en exaltar –y también criticar- esta figura emblemática, servirán aquí de referencia para ilustrar cómo se presenta en los diferentes aspectos de la vida sociocultural. Y será a través de la música (la samba, especialmente) y la literatura que se manifestará y creará alternativas para vivir en un sistema social opresor y austero.

En el capítulo 4, *O malandro na música: momentos diversos*, se ha seleccionado una docena de composiciones musicales en las que analizar la presencia del *malandro* en diversos aspectos de lo cotidiano, ajustándose a distintos momentos históricos del país, marcado a veces por la manifestación de la idea de libertad (*Lenço no pescoço*, de Wilson Batista) y de la valoración del trabajo como proyecto de gobierno en plena época del Estado Novo (*Caixa Econômica*, de Nássara e Orestes Barbosa), así como en la expresión libre del pensamiento cuando el *malandro* se presenta ante el sistema de un mundo capitalista (*Homenagem ao malandro* e *A volta do malandro*, ambas de Chico Buaque de Hollanda). Otros valores están arraigados en su carácter de cuño social, cultural y así mismo religioso, como es el caso de la

presencia femenina (*Vai vadiar*, de Monarco e Alcino Correa) y de *ex-malandros* que renuncian a la vida bohemia para dedicarse a su casa y a la iglesia (*Não sou mais disso*, de Zeca Pagodinho y Jorge Aragão).

El capítulo 5, *O malandro na literatura brasileira: uma versão picaresca* está dedicado a la literatura, mostrando a personajes anti-heroicos. Un gran número de novelas brasileñas sirven de referencia para mostrar las diversas facetas de un personaje que muestra un trazo similar al pícaro español, aunque adaptado al clima tropical. Uno de los ejemplos más comunes es la novela romántica, de finales del siglo XIX, *Memórias de um sargento de Milicias*, de Manuel Antônio de Almeida, de 1854. Otro ejemplo, de la primera fase del Modernismo, de 1928, es *Macunaíma, O Herói Sem Nenhum Caráter*, de Mário de Andrade. Para un análisis más detallado, fueron escogidas diversas novelas modernas y posmodernas, como *Malagueta, Perus & Bacanaço, Galvez, Imperador do Acre e Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça*, de João Antônio, Márcio Souza y Roberto Torero, respectivamente. Teniendo en cuenta las diferencias de estilo de cada autor, todas enfocan, de manera bastante peculiar, características de personajes inspirados en la vida real. En el caso de algunas de las novelas señaladas, se conserva el nombre de aquellos personajes que pasaron a la historia del país gracias a sus hazañas.

Tras el examen y la interpretación de las letras de ciertas composiciones musicales y de las novelas mencionadas, conoceremos, en el capítulo 6 -*A malandragem sob a ótica da obra literária de Jorge Amado*-, cómo Jorge Amado aborda la figura del *malandro*, tomando como ejemplo sus argumentos más interesantes, como *Dona Flor e seus dois maridos* y *Capitães de areia*. Estos y otros textos esbozan el perfil del *malandro*, pero donde mayor hincapié muestra es en *Los Pastores de la Noche*, cuyos personajes son verdaderos espejos del alma brasileña.

En el capítulo 7, *O autor e seu contexto*, se realiza un recorrido por

la obra y el pensamiento político de Jorge Amado, un autor con una vasta producción literaria dedicado por entero a este quehacer, y coherente con sus ideas de hombre de izquierdas. Así, hay que resaltar los aspectos ligados a los elementos dialógicos que componen la narrativa de *Los Pastores de la Noche*. Estos temas son explorados tanto en el capítulo 8, *A construção narrativa de Los Pastores de la Noche*, como en el capítulo 9, *Los Pastores de la Noche e o efeito da carnavalização*. Bajo un enfoque bakhtiniano, podemos inferir el concepto de *malandro* nacional. Como novela polifónica, es una importante contribución para el múltiple engranaje inserto en la sociedad moderna, marcada por varios sujetos. De naturaleza contradictoria, los personajes de la novela chocan con un mundo jerarquizante cuya conducta inflexible hace al *malandro* un individuo condenado a elaborar sus propias leyes.

En la construcción de la narrativa, sus elementos –narrador, personaje, lector y autor- se entrelazan de manera particular. El primero cuestiona y envuelve al lector, que por su parte, actúa como productor de significados y es un crítico activo en el papel de reproducir su propia lectura. Desde la perspectiva del enunciado, ese elemento dialógico que es el narrador, crea una red de entendimiento con el resto en su condición de conductor de la historia. Su voz se deja translucir sin monopolizar, garantizando la palabra de los personajes que, como se irá percibiendo a lo largo de este estudio, parece caminar a su lado. El narrador está también en la piel del público lector, espectador ansioso por llegar al fin del episodio, en la infeliz (pero real) certeza de que el bien triunfará en las manos de los poderosos. La victoria de los miserables habitantes de *Morro*, como se verá al final de la trama, es vista como un manifiesto panfletario del gobierno, que saca provecho de la euforia generalizada, y que hace que percibamos, como lectores atentos, los efectos de la política del *pan y circo*.

Los personajes aparecen en la historia como sujetos oriundos de las capas sociales más bajas. No encontrando alternativas viables para salir de su estado de pobreza, parten para construir un mundo paralelo. Hay que hacer hincapié en el deseo por la libertad, en función de la ruptura con los exigentes patrones de la sociedad. Y esto sucede a través de una vida bohemia colmada de alcohol, mujeres y juegos de azar.

En esencia, los personajes de la novela objeto de estudio, definidos como anti-héroes, son modelos presentes en las sociedades jerarquizadas que se benefician de medios ilícitos para sobrevivir. Son *malandros* en su condición de resistentes a un sistema absolutamente impuesto bajo la tríada de familia, iglesia y gobierno. El discurso de estos personajes marginados pone en conflicto los paradigmas dictados por las normas sociales. Este discurso se mezcla con el del narrador, manteniendo una heterogeneidad discursiva que se circunscribe bajo la atenta mirada del autor.

Él, a su vez, no está totalmente fuera del texto: su discurso ideológico, agudo, cuestionando fuertemente, se revela a través de la posición axiológica frente a sus creaciones. Es, como se mencionó anteriormente, quien va a definir el texto literario como un compromiso más allá de la estética. Así, es visible la interferencia encubierta del autor, sobre todo teniendo en cuenta la experiencia de ex comunista y escritor comprometido como fue Jorge Amado. Se trata de la realidad de quien convive con su pueblo, lleno de vanidad y alegría, a pesar de los visibles problemas sociales.

Teniendo en cuenta el diálogo entre las voces dentro de la novela, hay que destacar, entre todas ellas, la del narrador, que conduce al lector de principio a fin de la historia, envolviéndolo hasta el punto de convertirlo, también, en un personaje más. Como narrador, analiza sus pasos, a menudo diluyéndose en la obra, como si estuviera intoxicado

por la atmósfera que rodea a los personajes, especialmente a los más diletantes. Se siente como si fuera uno de ellos, compartiendo sus anhelos de libertad.

El patrimonio cultural, que va a desencadenar en el imaginario colectivo del pueblo brasileño, las actitudes, la manera brasileña, la música, la literatura (en particular, la novela *Los Pastores de la Noche*), son elementos que nos ayudan a entender los mecanismos que hacen que el *malandro* y el *malandragem* se entrelacen en la formación de la identidad nacional.

La carnavalización es un elemento crucial en el intento de comprender los procesos que guían la vida cotidiana de los personajes en la obra de Jorge Amado. Para estos anti-héroes, es una de las salidas, una de las posibilidades, para que nosotros, los lectores, comprendamos este fenómeno dentro de la conceptualización que Bajtín desarrolla como una de las formas posibles para tratar de entender la vida fuera de su curso normal. En lugar de estar sujeto a un modelo predeterminado, lo que vemos es una violación de cualquier regla o ley, que viene a configurarse en el discurso de los *malandros* de la historia.

Para ver cómo se desarrolla este proceso, es necesario primero identificar el carácter del anti-héroe en la ficción brasileña en sus diversos conceptos y definiciones, como ejemplo de este pícaro. Vendrá a simbolizar todo lo contrario de la idea de trabajo, aunque proyecta su significado más allá: rechaza la sociedad hipócrita en que vive a cambio de un mundo sin máscaras -a diferencia del enmascaramiento adoptado por quienes poseen el poder, que adquiere una connotación diferente. Bajtín afirma que "incluso en la vida cotidiana contemporánea, la máscara crea un ambiente especial, como si perteneciera a otro mundo.

Nunca puede convertirse en un objeto entre otros"<sup>3</sup>.

Como veremos más adelante, además de tratar de definir al pícaro dentro y fuera de las diversas manifestaciones artísticas y populares, discurriremos sobre el aspecto dialógico entre las voces del texto, prestando una especial atención a la novela de Jorge Amado, perteneciente al universo carnavalizado. Sus héroes son carnavalescamente responsables y están marcados por un mundo ambivalente, que se divide entre ser honesto o estar enmascarado por las convenciones de sociales, lo que, en el marco de la definición carnavalizada de los personajes en el texto, se inscribe en la preocupación por construir una identidad nacional.

Después de considerar todos los factores involucrados en el engaño y la carnavalización-que aluden directa o indirectamente a un país multirracial y heterogéneo, como es el caso de Brasil, hay que considerar que existe, en la novela de Jorge Amado, una propuesta social de cambio. Este es uno de los temas que pueden ser defendidos bajo distintos puntos de vista, pero conscientes del compromiso del autor -ya sea como escritor o como político- con los problemas sociales que afectan a su pueblo, sin dejarse embaucar por propuestas políticas demagógicas. Vemos en Jorge Amado un esfuerzo por trazar de manera creíble y sin máscara, el desarrollo político y social del país a través de tipos que también representan ejemplos de injusticia e impunidad.

Observamos así, en el análisis de la novela objeto de estudio, y a la luz de los fundamentos teóricos pertinentes, a un autor que da voz al perfil del *malandro*, tanto para mostrar la sociedad como lo múltiple y contradictorio que es su pueblo. Y en el uso de la astucia y la falta de honradez, encontramos un manifiesto implícito del autor en contra de

---

<sup>3</sup> BAKHTÍN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2010. Traducción de Paulo Bezerra, p. 282.

las normas preestablecidas en una sociedad excluyente y prejuiciosa: en ese intento por retratar de forma precisa la existencia de este tipo de personajes, la contradicción humana no permanece oculta.



## **INTRODUÇÃO**

*O Brasil é um enigma.*

*É próprio de um enigma provocar interpretações  
polissêmicas e contraditórias. Todo enigma  
verdadeiro é, ao mesmo tempo, ficção e  
realidade.<sup>1</sup>*

Personagens que servem de modelo para a construção de uma identidade nacional, ou que representam, de uma maneira ou outra, o povo brasileiro, sempre foram fontes motivadoras de estudos e pesquisas por parte da historiografia literária, ao longo de décadas. O caráter que tem despertado interesse da crítica contemporânea, mas pouco explorado até então, é o malandro, ainda mais se visto à luz de um fenômeno intrinsecamente arraigado à cultura local: a carnavalização.

Para uma análise minuciosa, o presente trabalho se propõe a apresentar, como exemplo oportuno, o romance de Jorge Amado *Los Pastores de la Noche*, de 1964<sup>2</sup>. Do emaranhado de vozes que perfazem o percurso narrativo, destacamos essa figura emblemática, extraída de uma realidade multifacetada, cujo tempero baiano reforçará, ainda mais, o Brasil do *jeitinho brasileiro* e da imagem do homem cordial.

Antes do conhecimento acerca da trama amadiana, é necessário traçar um percurso histórico e cultural pelo país, a partir dos anos 30, embasado nas consistentes investigações de caráter sócio-cultural, acerca do processo que desencadeia na formação da identidade

---

<sup>1</sup> Affonso Romano de Santana. Escritor, crítico literário e professor da Universidade do Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> AMADO, Jorge. *Los Pastores de la Noche*. Tradução de Basilio Osada. Barcelona: Luis de Caralt, 1970. O livro apresentado neste estudo está em uma edição espanhola.

brasileira. O intuito é mostrar como surgiu esse indivíduo, que volta e meia surge no cenário brasileiro, como símbolo de resistência e transgressão. Particularmente, ressaltamos que durante a ditadura de Getúlio Vargas, na década de 30, a época se mostrou mais propícia para a aparição da malandragem. Não sem antes assinalarmos que o comportamento malandro já se manifestava desde a época colonial, no século XVI, herdado pelos portugueses, depois misturado às raças negra e indígena. Mas mesmo arraigado aos antepassados históricos, sempre se manteve presente no imaginário nacional e sua imagem, hoje, se encontra reduzida à personagem do anedotário popular.

A pretexto de organização, antes de iniciarmos a análise da obra *Los Pastores de la Noche*, objeto maior deste assunto, tomaremos como suporte os pressupostos teóricos, que dão subsídios à compreensão das causas e efeitos da malandragem. No capítulo 1 discorreremos sobre o perfil do brasileiro, no título *Em busca da construção de uma identidade nacional*. A pretexto deste estudo, algumas questões são levantadas sobre o homem brasileiro e que vão desencadear no mito do malandro. Longe de parecer uma questão fechada, a proposta é de lançarmos um olhar contemporâneo sobre os estudos mais clássicos, acerca do caráter e das ações que motivaram o seu aparecimento. Algumas delas são vistas em livros antológicos, como *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Hollanda e *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre.

Outras referências irão emergir neste trabalho, em toda a extensão do capítulo 2, que tem o intuito de mostrar como evoluiu essa figura, ao longo do tempo, sob o ponto de vista das contraditórias e múltiplas relações sociais. Com o título *Definição e evolução do malandro no processo cultural brasileiro. Um painel diacrônico, dividido entre destaques e irrelevâncias*, ressaltamos alguns períodos da história do país, em que o malandro se fez presente, dentro e fora da ficção. Para

este capítulo - e para todos os que se sucedem - é relevante o estudo que serve de alicerce para conhecermos sua trajetória: *Carnavais, Malandros e Heróis*, do antropólogo Roberto DaMatta. O livro faz uma análise profunda dos efeitos do carnaval, bem como de todas as manifestações de ordem pública, que acabam estreitando as amizades e as relações de poder. Acredita o autor que as disparidades sociais passam a ser rompidas em momentos de grandes aglomerações populares, como é o caso das festas carnavalescas. Fora isso, o discurso que lidera, no cotidiano, se manifesta por meio da máxima autoritária *Sabe com quem está falando?*, que funciona como acirramento da ordem estabelecida, desencadeando no processo de hierarquização.

Teóricos que também deram sua contribuição, na busca por delinear o perfil desse elemento intrigante, que é o malandro, são motivos condutores para firmarmos um entendimento sobre o caráter multifacetado do povo brasileiro. Temos como exemplo *O Povo Brasileiro*, de Darcy Ribeiro, que concebe sua visão sob a confluência das raças, que dão sustentação a uma estrutura social marcada por culturas distintas. Dentro dessa concepção, abarcam os extremos: de um lado, a força do trabalho, do outro a malandragem e a vadiagem. Essa abordagem também é analisada, com bastante relevância, no livro de Sidney Chalhoub *Trabalho, Lar e Botequim*. Outro estudo que ilustra esses dois conceitos díspares é visto em Lúcio Kowarick, em *Trabalho e Vadiagem. A origem do trabalho livre no Brasil*. Para uma melhor clareza de como funciona a prática da malandragem e do jeitinho, sublinhamos a obra de Livia Barbosa *O jeitinho Brasileiro. A arte de ser mais igual que os outros*, que explora todas as vertentes possíveis da manifestação do jeitinho e suas consequências inevitáveis para a construção da identidade. Inserem-se, ainda nesse capítulo, considerações pertinentes sobre o momento mais fértil para o aparecimento do malandro: os anos de ditadura militar de Getúlio Vargas, na década de 30. Os períodos que

se sucedem mostram algumas passagens em que essa personagem surgiu, dentro de uma perspectiva da realidade social e histórica do país, e que vai se inserir no bojo da cultura brasileira.

Ao longo do tempo, o perfil do malandro foi mudando e se moldando às circunstâncias histórico-culturais sem, no entanto, perder a essência. No momento atual, como forma de transgressão ao modelo de estrutura social vigente, irá manter o diálogo com várias esferas estratificadas do poder. Está ele relacionado à astúcia (tomemos como exemplos os excluídos sociais), mas também aos que detêm o poder (no caso, os corruptos). Há, portanto, em meio à multiplicidade de tipos, vários malandros e seus desdobramentos, como é o caso do marginal – considerado subproduto do meio, dentro de uma concepção de sociedade atual. Esses modelos, extraídos da sociedade brasileira, são vistos no capítulo 3: *Os malandros-personagens da vida real*.

Movimentos artísticos e culturais, que manifestam seu interesse em exaltar – ou mesmo criticar - esta figura emblemática, servirão, aqui, de referência para ilustrar como se deu a presença do malandro, em diferentes aspectos da vida sociocultural. E será por meio da música (o samba, especialmente) e da literatura que ele irá se manifestar e criar alternativas para viver em um sistema social opressor e austero.

Com base na observação de músicas que, em seu repertório, destacam vários aspectos do cotidiano do malandro, no capítulo 4, *O malandro na música: momentos diversos*, foram selecionadas doze composições, as quais fazem jus a cada momento histórico do país, pautado ora no sentimento de manifestação de liberdade (*Lenço no pescoço*, de Wilson Batista) e da valorização do trabalho como projeto de governo, em plena época do Estado Novo (*Caixa Econômica*, de Nássara e Orestes Barbosa), ora na expressão livre do pensamento, quando o malandro é submetido ao sistema e ao mundo capitalista (*Homenagem*

ao *malandro* e *A volta do malandro*, ambas de Chico Buaque de Hollanda). Outros valores estão arraigados ao seu caráter, de cunho social, cultural e até mesmo religioso, como é o caso da presença feminina (*Vai vadiar*, de Monarco e Alcino Correa) e do ex-malandro que renuncia à vida boêmia para se dedicar ao lar e à igreja (*Não sou mais disso*, de Zeca Pagodinho e Jorge Aragão).

O capítulo 5, intitulado *O malandro na literatura brasileira: uma versão picaresca* é dedicado à literatura, tendo à frente a personagem anti-heroica malandra. Um grande número de romances brasileiros serve de referência para mostrar as várias facetas de uma personagem que mantém um traço similar ao pícaro espanhol, ainda que adaptado ao clima dos trópicos. Um dos exemplos mais comuns é o romance romântico, do final do século XIX, *Memórias de um sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, de 1854. Outro, do Modernismo da primeira fase, de 1928, é *Macunaíma, O Herói Sem Nenhum Caráter*, de Mário de Andrade. Para uma análise mais detalhada, foram escolhidos os romances modernos e pós-modernos *Malagueta, Perus & Bacanaço*, *Galvez, Imperador do Acre e Galantes Memórias* e *Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça*, respectivamente de João Antônio, Márcio Souza e Roberto Torero. Haja vista as diferenças de estilo de cada autor, ambos enfocam, de maneira bastante peculiar, características de malandros que foram inspirados na vida real. Os dois últimos, inclusive, conservam o mesmo nome de figuras que fizeram história no país, com suas façanhas e descompromisso com as reais necessidades do povo.

Após a apreciação e a interpretação de algumas letras de canções e de romances brasileiros, produzidas aqui em espaços distintos, conheceremos, no capítulo 6 - *A malandragem sob a ótica da obra literária de Jorge Amado* -, como o autor do livro em estudo enxerga o

malandro, tomando como exemplo seus enredos mais intrigantes, alguns dos quais presentes em *Dona Flor e seus dois maridos* e *Capitães de areia*. Estes e outros textos esboçam o perfil dessa personagem, mas nenhum será mais bem realçado que em *Los Pastores de la Noche*, cujos tipos criados pelo autor são verdadeiros espelhos da alma brasileira.

No capítulo 7, *O período literário ao qual pertence o autor*, é a vez de discorrer sobre a vida política e a obra de Jorge Amado, esse romancista que mantém uma vasta produção literária e uma carreira dedicada à profissão, concomitante com a de homem político de esquerda. É de grande interesse enfatizar, dentro do universo da malandragem instituída, aspectos ligados aos elementos dialógicos que compõem a narrativa de *Los Pastores de la Noche*. Ambos esses assuntos são explorados, respectivamente, no capítulo 8, em *A construção narrativa de Los Pastores de la Noche*, e no 9, em *Los Pastores de la Noche e o efeito da carnavalização*. Torna-se relevante, em uma compreensão geral, a pretexto da construção do enredo, destacar as personagens carnavalizadas, sob o foco bakhtiniano, para que possamos inferir um entendimento pertinente acerca do conceito de malandro nacional. Como romance polifônico, é grande a contribuição para a múltipla engrenagem inserida na sociedade moderna, marcada por vários sujeitos. De natureza contraditória, as personagens do romance se chocam com o mundo hierarquizante, cuja conduta inflexível coaduna para fazer do malandro um indivíduo recriador de suas próprias leis.

Na construção da narrativa, seus elementos - narrador, personagem, leitor e autor - se entrelaçam de maneira particular. O primeiro questiona e envolve o leitor que, por sua vez, atua como um produtor de significados e um crítico ativo no papel de reproduzir sua própria leitura. Na perspectiva do enunciado, esse elemento dialógico,

que é o narrador, cria uma teia de entendimento com os demais, na condição de condutor da história. Sua voz se deixa transparecer sem monopolizar, garantindo a fala das personagens, que, como se irá perceber ao longo deste estudo, parece caminhar lado a lado com ele. O narrador está, também, na pele do público leitor, expectador ansioso por chegar ao fim do episódio, na infeliz (mas real) certeza de que o bem triunfará nas mãos dos poderosos. A vitória dos miseráveis habitantes do *Morro*, como se verá no final da trama, é vista como uma manifestação panfletária do governo, que tira proveito da euforia generalizada, o que faz com que percebamos, como leitores atentos, a efetivação da política do pão e do circo.

As personagens entram na história como sujeitos oriundos das camadas sociais mais baixas. Não encontrando alternativas viáveis para sair de seu estado de pobreza, partem para construir um mundo paralelo. Há de se sublinhar o desejo pela liberdade, em função do rompimento com os padrões exigentes pela sociedade. Isso se dá através da vida boêmia, regada a bebidas, mulheres e jogos de azar.

Na essência, as personagens do romance em estudo, definidas como anti-heróis, são modelos existentes nas sociedades hierárquicas, e recorrem a meios ilícitos para sobreviver. São malandros na sua condição de resistência ao sistema, absolutamente imposto sob a tríade família, igreja e governo. O discurso das personagens marginalizadas põe em conflito os paradigmas ditados pelas normas sociais. Sua voz se mescla com a do narrador, mantendo uma heterogeneidade discursiva, que se circunscreve sob o olhar atento do autor.

Ele, por sua vez, não está totalmente fora do texto: seu discurso ideológico, agudo, acentuadamente questionador, se revela através da posição axiológica com que se ocupam suas criações. Está, como foi mencionado, em diálogo com o leitor, que passa a definir o texto



literário como um compromisso além do estético. É visível a interferência sub-reptícia do autor, principalmente quando aponta para a experiência de um ex-comunista e escritor engajado, como assim foi Jorge Amado. Trata-se de uma realidade de quem conviveu cotidianamente com seu povo, pleno de vaidade e alegria, apesar dos visíveis problemas sociais.

Tomando em conta o diálogo entre as vozes dentro do romance, a que se sobressai, entre todas as demais, é de fato a do narrador, que pelo fato de conduzir o leitor do início até o fim da história, acaba por envolvê-lo, a ponto de parecer, também, uma personagem. Como contador de histórias, analisa seus passos, muitas vezes se diluindo na narrativa, como que inebriado pela atmosfera que ronda as personagens, sobretudo as mais diletantes. Sente-se como se fosse uma delas, ao compartilhar seus anseios de liberdade.

O patrimônio cultural, que vai desencadear no imaginário coletivo do povo brasileiro, as atitudes, o *jeitinho brasileiro*, a música, a literatura (em particular o romance *Los Pastores de la Noche*) são elementos que nos ajudam a entender os mecanismos que fazem com que o malandro e a malandragem estejam imbricados na formação da identidade nacional.

A carnavalização é um elemento crucial no intento de entender os processos que orientam o cotidiano das personagens na obra amadiana. Para esses anti-heróis, é uma das saídas e uma das possibilidades de nós, leitores, compreendermos esse fenômeno no romance, dentro da conceituação que Bakhtin desenvolve, como uma das formas de buscar entender a vida desviada de seu curso normal. Ao invés de se sujeitar ao modelo pré-determinado, o que observamos é a violação de qualquer norma ou lei, que venha se configurar no discurso dos malandros da história.

Para ver como se desenvolve esse processo, é necessário, antes, identificar o caráter do anti-herói na ficção brasileira, em suas várias concepções e definições, como a exemplo do próprio malandro. Ele simboliza o inverso da ideia do trabalho, mas projeta seu significado mais além: rechaça a sociedade hipócrita em que vive, em troca de um mundo sem máscara – ao contrário do mascaramento adotado pelos donos do poder, que adquire outra conotação. É por meio dela, afirma Bakhtin, que o homem dissimula, encobre, ou recria sua verdade. O crítico assegura que “*Mesmo na vida cotidiana contemporânea, a máscara cria uma atmosfera especial, como se pertencesse a outro mundo. Ela não poderá jamais tornar-se um objeto entre outros.*”<sup>3</sup>

Como iremos perceber, além de buscar definir o malandro dentro e fora das manifestações artísticas e populares, discorreremos sobre o aspecto dialógico entre as vozes do texto, que ganha uma maior atenção no romance de Jorge Amado, pertencente ao universo carnavalizado. Seus heróis são carnavalescamente responsáveis e estão marcados por um mundo ambivalente, no qual é dividido entre ser honesto ou estar  *mascarado*  pelas convenções da sociedade. No marco da definição carnavalizada das personagens no texto, se inscreve a preocupação de se construir uma identidade nacional.

Atitudes e comportamentos fazem com que o anti-herói busque alternativas para viver no mundo hierarquizado. O malandro vê no carnaval e em toda manifestação de rua - como é o caso da invasão dos malandros no *Morro do Mata Gato*, presente na obra em estudo - ou simplesmente nas atitudes, gestos e inclinações de caráter, a saída para um mundo paralelo.

Depois de se considerar todos os elementos que envolvem a

---

<sup>3</sup> BAKHTÍN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2010, tradução de Paulo Bezerra, p. 282.

malandragem e a carnavalização - que fazem alusão direta e indireta a um país multirracial e heterogêneo, como é o caso do Brasil, há que considerar que existe, por trás do romance de Jorge Amado, uma proposta social de mudança. É esta uma das questões que podem ser defendidas sob distintos pontos de vista, mas conscientes do compromisso do autor - seja como escritor, seja como político - com os problemas sociais que afligiam seu povo, sem deixar embarcar por propostas políticas demagógicas. Vemos, em Jorge Amado, um esforço por traçar, de forma verossímil e sem máscara, o quadro político e social do país, por meio de tipos que também representam exemplos de injustiças e de impunidades.

Observamos, na análise do romance em estudo, à luz de fundamentos teóricos pertinentes, um autor que dá vazão ao perfil de malandro, como para mostrar à sociedade o quão múltiplo e contraditório é seu povo. No uso da esperteza e da desonestidade, há o manifesto implícito do autor, contra as regras pré-estabelecidas de uma sociedade excludente e preconceituosa. No intuito de retratar fielmente a existência desse tipo de indivíduo, que caminha na contramão das virtudes aceitas socialmente, não esconde, a própria contradição humana.

**1.**

**EM BUSCA DA CONSTRUÇÃO**

**DE UMA IDENTIDADE NACIONAL**

Para conhecer a malandragem como registro e identificação do homem brasileiro, tomando como ponto de partida a época colonial do século XVI e tendo como ápice os anos 30<sup>1</sup> - a este último período é dado à historiografia literária a definição de modernista - é necessário, antes, traçar um panorama sociocultural desse povo. No entanto, temos a consciência de que o assunto, aqui, não se esgota nem cria um juízo de valor único. Em particular, tomaremos como exemplo as camadas marginalizadas adotadas pelo romancista Jorge Amado, para, a partir das quais, entrarmos em contraponto com o outro Brasil - também mostrado no romance - que é o do poder hierarquizante. Cenário preferido do autor, para se pensar o Brasil por completo, a Bahia dos excluídos mostra seu desequilíbrio social, mas também ganha em cores, alegria e carnaval.

É tarefa difícil, dentro de uma realidade multiforme, depararmos com uma só identidade, uma vez que são diversas as formas de definir o povo brasileiro, dado à mescla étnica: negros, brancos, índios, mestiços, mulatos, filhos de imigrantes, ricos, pobres, miseráveis, machistas, patriarcas, católicos e pagãos, que não perdem o entusiasmo pela vida, apesar das adversidades.

O debate acerca da identidade desse povo multicolor sempre se mostra aberto na sociedade brasileira, assim como também desperta a curiosidade do estrangeiro, em torno de seu caráter, dos traços e da

---

<sup>1</sup> Segundo o crítico brasileiro Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, adotamos o conceito de contemporâneo a todo movimento ficcional ocorrido após o Modernismo de 22. No entanto, ele não vê como rompimento, mas como um seguimento das ideias renovadoras desse Modernismo da primeira fase. BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 34 ed, 1994, p. 385.

*Não é fácil separar com rigidez os momentos internos do período que vem de 1930 até nossos dias. Poetas, narradores e ensaístas que estrearam em torno desse divisor de águas continuaram a escrever até hoje, danos às vezes exemplo de admirável capacidade de renovação.*

forma de pensar e agir. Entre as diversas discussões, algumas se destacam pelo aspecto científico - como é o caso dos inúmeros estudos acadêmicos, muitos dos quais tiveram destaque na década de 30 - outras pela jocosidade, através dos comentários extraídos da própria população, sem nenhum embasamento consistente. Em todos os meios, acadêmicos ou não, as indagações mantem-se abertas: O que faz um brasileiro ser o que é? Quem são e como são os brasileiros? São seres criativos? Extrovertidos? Indiscretos? Cordiais? Malandros?<sup>2</sup> De onde vem esse caráter predominantemente informal? É seguro e unânime afirmar que, no âmbito mais aprofundado das discussões, uma das conclusões a que se chega é a de que o povo brasileiro se distancia dos demais pela maneira de se relacionar uns com os outros.

A herança dos antepassados contribui sobremaneira para a construção dessa identidade. Existe uma relação ambivalente que, talvez, seja possível explicar através da convivência diária, somente percebida na intimidade. Ao mesmo tempo em que não há uma obediência geral às leis estabelecidas - o que favorece uma maior tolerância - observa-se, por outro lado, a comodidade de enfrentar situações aparentemente sem soluções, usando por vezes o bom humor. Não se tomando como regra, há, também, quem considere as leis, quando aplicadas, como uma espécie de *castigo* ou mesmo - e aí entra o misticismo - como algo que vem de forças superiores.

Não podemos esquecer que essa consciência parte das camadas sociais mais pobres, palco propício ao aparecimento da figura do malandro. Vale ressaltar que, para se entender como se desenvolve o processo que dá origem à malandragem, é importante conhecermos,

---

<sup>2</sup> Entre alguns alicerces teóricos, na tentativa de busca de uma identidade nacional - e não serão poucos os exemplos ilustrativos - está a do antropólogo brasileiro Roberto da Matta, em *Carnavais, Malandros e Heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1997.

antes, a origem da mestiçagem brasileira, juntamente com os elementos pertencentes ao caráter constituidor da imagem, repercutida dentro e fora do âmbito nacional.<sup>3</sup>

As desigualdades sociais influem de forma demasiada na conduta social entre os brasileiros. Uma das heranças da época da escravidão, e que reforça a condição de miséria, é a existência de cidadãos de primeira e de segunda classe. Esta convivência secular com a desigualdade fez com que o povo se acostumasse com a miséria alheia.

Entre os séculos XVI e XIX, milhões de escravos africanos chegaram ao Brasil, como mão-de-obra barata aos olhos dos colonizadores portugueses. Nesse período, habitantes estrangeiros, no Rio de Janeiro, já observavam como a escravidão marcou sua vida, juntamente com a ampla influência dos povos europeus e indígenas. Segundo as estatísticas demográficas, concedidas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), tomando como base os cálculos de 2009, os negros compunham 6,2% da população, cerca de onze milhões de pessoas, e se encontrarão disseminados por todo o território brasileiro, ainda que a maior concentração se dê no Nordeste. São considerados negros todos os descendentes dos povos africanos; mas também estão os chamados pardos ou mulatos (uma mescla de cor entre o branco e o negro), que compõem 38,5% da população brasileira, quer dizer, todos os descendentes da mistura de raças, além dos caboclos (mescla de brancos com índios) ou cafuzos (mescla de negros

---

<sup>3</sup> Para maiores esclarecimentos acerca da identidade, tomemos esse trecho de DaMatta:

*(...) temos no Brasil carnavais e hierarquias, igualdades e aristocracias, com a cordialidade do encontro cheio de sorrisos cedendo lugar, no momento seguinte, à terrível violência dos antipáticos 'sabe com quem está falando?'. E também temos samba, cachaça, praia e futebol, mas de permeio com 'democracia relativa' e 'capitalismo à brasileira', um sistema onde só os trabalhadores correm os riscos, embora, como se sabe, não tenham lucro algum.*

com índios). Devido ao latente preconceito, muitos negros brasileiros se classificam, segundo as estatísticas, como pardos.<sup>4</sup>

O preconceito com relação à negação da força de trabalho também é fator que gera mal estar fora e dentro do país. Com base em relatório criado pela Organização Internacional do Trabalho, o escritor João Carlos Agostini, do livro *Brasileiro, sim senhor!* dá seu parecer:

*O preconceito da indolência do povo brasileiro não se justifica, no entanto, diante do relatório de 1995 da Organização Internacional do Trabalho (OIT), agência especializada em questões do trabalho, ligada à ONU, ratificado pelo relatório de 2003, nos quais se afirma que o Brasil tem uma das maiores jornadas de trabalho do mundo. A par disso, estamos entre as quinze maiores economias do planeta. Como isso seria possível se fosse verdade que a maioria da população não gosta de trabalhar e não se esforça? Curiosamente, o Brasil é o campeão das desigualdades sociais do planeta e o país onde se paga um dos salários mais baixos do mundo.*<sup>5</sup>

No início do século XX, quando os intelectuais e os burgueses sonhavam em reproduzir uma civilização europeia, as teorias reconheciam que a mistura de raças degradava o povo brasileiro e que a mestiçagem era irreversível. Os esforços de urbanização e saneamento não alcançavam transformar a cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, em uma capital *civilizada*.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> IBGE. Dados extraídos do sítio [http://www.ibge.gov.br/home/mapa\\_sítio/mapa\\_sítio.php#populacao](http://www.ibge.gov.br/home/mapa_sítio/mapa_sítio.php#populacao)

<sup>5</sup> AGOSTINI, João Carlos. *Brasileiro, sim senhor! Uma reflexão sobre nossa identidade*. São Paulo: Moderna, 1998, p. 34.

<sup>6</sup> Sobre mestiçagem e formação da população brasileira, a partir da visão colonial e patriarcal, vale citar obras do porte de *Casa Grande & Senzala* e *Novo Mundo nos Trópicos*, de Gilberto Freyre (FREYRE, Gilberto. *Novo mundo nos trópicos*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2000). É sabido que no Brasil pós-escravatura, ao invés de ter havido uma clara resistência aos ataques raciais, na defesa de uma luta oficial, o que se projetou foi a ideia de uma falsa harmonia racial, sob o pretexto de ser o



O problema é que os escombros das antigas moradias, derrubadas para a construção de grandes avenidas ao estilo parisiense – sonho das pessoas de nível mais elevado - serviam de material para novas construções, dando origem às favelas cariocas. Pode-se dizer que a propagação da cultura negra se deu a partir do cenário marcado pela realidade dos habitantes pobres. Particularmente, foi no Rio de Janeiro que a população de negros se intensificou, durante as últimas décadas do século XIX e na primeira década do século XX. Devido às grandes concentrações de habitantes, as favelas foram se esparramando por todo o país, acentuando cada vez mais os problemas de ordem social, entre eles a miséria e a falta de estrutura básica para viver.

A figura do *malandro do morro* emergiu-se da situação de sobrevivência em áreas com grande aglutinação de casas ou barracões, todos eles em estado precário. Muitas vezes hostilizado pelos indivíduos de maior prestígio social, favelados tiveram que dividir o mesmo cartão postal com os donos de grandes propriedades de terra. A título de exemplo, essa é a realidade de comunidades como a Rocinha, que desde a década de 30 foi considerada a maior da América latina, em extensão, situada na zona mais nobre e turística da cidade.

Não havendo saída para o desemprego, esse malandro passou a viver de pequenos favores, de biscates ou de pequenos serviços oferecidos aos moradores mais abastados. Com o agravamento dos problemas sociais e a superpopulação, essa figura aos poucos foi cedendo lugar ao marginal e ao traficante de drogas. Com a dissolução do malandro como indivíduo ainda tolerado pela sociedade, resultou no aparecimento de um modelo que infringe totalmente as leis e faz uso de

---

Brasil o país das igualdades sociais. Diante dessa realidade, vê-se como mais concreta realidade o escamoteamento da defesa em prol da igualdade de raças, mas que em nada gerou o fortalecimento ou o predomínio da cultura europeizada sobre a indígena ou a africana.

recursos próprios, formando facções criminosas. Somado a um forte crescimento econômico e tecnológico que se assombra hoje no país, por conta do arrefecimento da economia, o panorama que também se apresenta é marcado pela violência urbana, pelo crime comum e organizado e pelo tráfico de entorpecentes.

A proliferação das favelas nas grandes capitais, motivadas pela transferência da população local de moradias legalizadas para conjuntos urbanos irregulares, assim como também pela chegada dos habitantes do meio rural, interfere, radicalmente, na qualidade de vida dos indivíduos. No caso dos nordestinos que saíam de sua terra natal, com o intuito de buscar melhores condições de vida, cidades grandes como Rio de Janeiro e São Paulo atraíam o emigrante por conta das oportunidades de trabalho, mas que acabou gerando um aumento desordenado da população no Sudeste. A mecanização da agricultura substituiu, aos poucos, a necessidade de mão- de- obra, razão pela qual houve essa aceleração na urbanização do país.

O governo de Getúlio Vargas, na década de 30 - período a ser analisado em capítulo posterior – surge como um modelo de período histórico, cuja ação política visava à modernização do país com medidas sociais e econômicas, baseadas, principalmente, em maciços investimentos na industrialização.

Antes, ainda em finais de século XIX, o Brasil respirava os resquícios da escravidão e sua economia era baseada na cultura açucareira. Da transição do trabalho escravo ao conceito de trabalho instituído pelos grandes proprietários de terra, não houve grandes transformações, ainda que algumas leis tivessem sido instituídas, sob o pretexto de educar moralmente o indivíduo acostumado ao rigor da labuta diária.

Mesmo com o deslocamento dos trabalhadores da zona rural para a urbana, a mão-de-obra não parou de crescer. Segundo o pesquisador Sidney Chalhoub, professor de História da Unicamp, em seu livro *Trabalho, Lar e Botequim, O cotidiano dos Trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*, “Este crescimento populacional acelerado está estreitamente vinculado à migração de escravos libertos da zona rural para a urbana, à intensificação da imigração e a melhorias nas condições de saneamento”.<sup>7</sup>

Alguns fatos chamam a atenção do autor, entre eles o intenso fluxo de imigrantes que fez com que o número da população do Rio de Janeiro crescesse, juntamente com o contingente de negros e mulatos. Mas é de grande interesse destacar, dentro de uma ideologia do início do século XX, a questão da mão-de-obra negra como incentivo ao trabalho, enaltecendo-o como um valor positivo na construção e no desenvolvimento do país. Após a Lei Áurea - que garantiu a abolição da escravatura no Brasil, em 1888 - a força de trabalho não pôde mais sobreviver da mão-de-obra escrava, gerando, a partir daí um novo conceito acerca da visão de trabalho. A ordem e o progresso funcionavam como palavras de ordem, que impulsoriariam a nação a uma civilização nos moldes da cultura burguesa europeia.

O estudioso Lúcio Kowarick emprega o termo *escola do trabalho*, para definir o processo de adaptação pelo qual passam os libertos pós-

---

<sup>7</sup> CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim*. Rio de Janeiro: Unicamp, 2008. O livro faz uma abordagem pertinente do Rio de Janeiro do começo do século XX, em plena *Belle Époque*, tendo à frente algumas personagens reais que figuravam na época. Em sua grande maioria eram os portugueses ou os filhos de portugueses com negros, envolvidos em confusões, discussões em bares ou crimes passionais. Com base em relatos extraídos dos processos criminais e dos censos geográficos, o livro resgata o *modus vivendis* da população pobre que sobrevivia com um sórdito salário ou mesmo da vadiagem. Ao mesmo tempo em que direciona a atenção a esses delinquentes, analisa as relações com o trabalho que, distante das correntes escravocratas, caminhava em prol de uma nova ordem capitalista.

Lei Áurea, sujeitos a uma nova implatação da mão-de-obra, juntamente com os imigrantes recém-chegados ao Brasil. Esta representou a superação da herança escravagista, embora se conclua que, de fato, ainda se manteve resistente nas áreas agrícolas, carentes de mão-de-obra pesada. Mesmo submetida à pressão social e política, foi tarefa árdua adequar àqueles que viveram décadas de cativeiro a um sistema de trabalho disciplinado e regular.

Vale, aqui, reforçar que em São Paulo o trabalho escravo ainda persistiu em tempos de Lei Áurea, com o crescente desenvolvimento da cultura do café.<sup>8</sup> O Estado já começou a ser visto como grande pólo industrial e o centro da dinâmica econômica do país, valendo-se da força de trabalho necessária para sua engrenagem nos meios de produção. Por essa razão, essa mão-de-obra, sob resquícios da época escrava, permaneceu por um longo tempo nos campos, dividida entre imigrantes e libertos, como assim afirma Kowarick:

*A leitura de uma gama variada de documentos de várias fontes leva a concluir que após a Abolição jamais houve falta de braços, seja nos cafezais de São Paulo, seja para a industrialização que ocorreu no Estado. Ao contrário, o rápido processo de expansão econômica sempre contou com larga oferta de braços, que veio, particularmente, pelo afluxo de imigrantes. Veio também da mão-de-obra que historicamente havia se acumulado nos interstícios da economia, adicionada, após 1888, pelos ex-cativos. Estes formaram uma massa desenraizada, que não foi incorporada no processo produtivo até 1930, quando a economia viria a apresentar maior grau de desenvolvimento e diversificação.<sup>9</sup>*

Desse contingente de pessoas que se subordinaram à força de trabalho braçal (imigrantes e ex-escravos), havia outros que eram,

---

<sup>8</sup> KOWARICK, Lúcio. *Trabalho e Vadiagem. A origem do trabalho livre no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1994, p.16.

<sup>9</sup> KOWARICK, 1994, p.17.

segundo pesquisa do autor, chamados *desclassificados*<sup>10</sup>, ou seja, os que não tinham nenhuma ocupação. Eram indivíduos de várias origens sociais, cujo traço comum residia na sua desclassificação em relação às necessidades da grande propriedade agroexportadora. Desse novo segmento da população, surgiram os vadios e os mendigos, que não encontravam forma de inserção estável e rígida na sociedade. Essa era a condição do indivíduo livre, que não se adequou ao trabalho sistemático, segundo comprova Kowarick:

*Marginalizado desde os tempos coloniais, o homem livre e liberto tende a não passar pela 'escola do trabalho', sendo frequentemente transformado num itinerante que vagueia pelos campos e cidades, visto pelos senhores como a encarnação de uma corja inútil que prefere o ócio, a vagabundagem, o vício ou mesmo o crime à disciplina do trabalho nas fazendas.<sup>11</sup>*

Ainda segue o autor, mostrando o sentido pejorativo que o trabalho exercia sobre o novo homem livre:

*Na medida em que as relações de produção fossem marcadas pelos rigores e horrores imperantes no regime de trabalho escravo, nada mais natural que a população livre encarasse o trabalho como alternativa mais degradada da existência. Os livres transformaram-se em ralé, antes de se submeterem às modalidades de exploração, cujo paradigma estavam alicerçado nos grilhões e chibatadas das senzalas.<sup>12</sup>*

Essa relação com o trabalho, que foi vista a partir de uma atividade obrigatória, sujeita a punições e à moralização de costumes,

---

<sup>10</sup> O termo *desclassificados* também foi utilizado pelo historiador Caio Prado Júnior, no seu livro *Formação do Brasil Contemporâneo*. Na sua pesquisa, ele comenta sobre um novo sistema histórico do país, a partir dos resquícios da era colonial. Reconhece o papel das classes menos favorecidas da população, que é onde se concentra o poder de luta contra os antepassados dominados pela oligarquia.

<sup>11</sup> KOWARICK, 1994, p.29

<sup>12</sup> KOWARICK, 1994, p. 29

vai ressoar até meados do século XIX, tornando-se, inclusive, entrave para uma nova concepção de vida social, cada vez mais excludente e hierárquica. São dois abismos construídos, marcas da herança de um Brasil colonial, como vemos abaixo:

*Exploração de tipo compulsório, de um lado, e massa marginalizada, de outro, constituem amplo processo decorrente do empreendimento colonial-escravocrata, que iria se reproduzir até épocas tardias do século XIX. Sistema duplamente excludente, pois a um só tempo cria a senzala e gera um crescente número de livres e libertos, que se transforma nos desclassificados da sociedade.<sup>13</sup>*

Retomando ao estudo de Chalhoub sobre a representação do valor do trabalho, em fins da era escravagista, ele passa a ser visto como princípio regulador da sociedade,

*(...) conceito este que aos poucos se reveste de uma roupagem dignificadora e civilizadora, valor supremo de uma sociedade que se queira ver assentada na expropriação absoluta do trabalhador direto, agente social este que, assim destituído, deveria prazerosamente mercantilizar sua força de trabalho – o único bem que lhe restava, ou que, no caso do liberto, lhe havia sido ‘concedido’ por obra e graça da lei de 13 de maio de 1888.<sup>14</sup>*

Essa era a mentalidade geral que predominava no Rio de Janeiro do início do século XX, com o fim de que expungar o trabalho como sendo um fardo ou castigo imposto pelos malfeitores contra os escravos. Do mesmo modo, ele passa a ser visto como um regulador do pacto social, estabelecendo uma nova ordem, já que “a definição do homem de bem, do homem trabalhador, passa também pelo seu enquadramento em padrões de conduta familiar e social compatíveis com sua situação de

---

<sup>13</sup> KOWARICK, 1994, p. 32

<sup>14</sup> CHALHOUB, 2008, p.48

*indivíduo integrado à sociedade, à nação*".<sup>15</sup>

Contrariando a ordem estabelecida, surge a rua como elemento que vai, aos poucos, construir essa nova personagem, que é o malandro, o desordeiro, o vadio. São homens livres que, na visão desse início de século, passam a ser 'corrigidos' e transformados em trabalhadores, pelas autoridades policiais e judiciárias. Os botequins, segundo Chalhoub, constituem-se, juntamente com todos os lugares públicos, um espaço de controle social, sujeito a vigilâncias constantes. A resistência por parte dos que não aceitam essa norma é um novo elemento que surge com o intuito de criar outra alternativa de vida.

Ainda reforçando a questão do aparecimento da classe trabalhadora do Rio de Janeiro do início do século XX, deve-se ter em mente que o período se destacou pela força do trabalho e o enquadramento de uma nova ordem capitalista emergente. São imposições geradas pela classe dominante, que estimulava as competições e fez aparecer indivíduos que não se sujeitaram a atender as exigências do mercado de trabalho. Por um lado, existiram aqueles que se subordinavam às leis disciplinadas, impostas pelo patrão, mas também os que adotariam outras funções ou mesmo nenhuma ocupação. Como bem esclarece o autor de *Trabalho, Lar e Botequim*:

*(...) seria ilusório pensar que toda a situação se resume ao velho esquema do trabalhador despossuído, dono apenas de sua capacidade de trabalho, que se encontra então no tal 'mercado' com um capitalista altivo e carrancudo que, detentor dos meios de produção, acena-lhe com a possibilidade de um emprego. Esse esquema não dá conta de milhares de indivíduos que, não conseguindo ou não desejando se tornar trabalhadores assalariados, sobreviviam sem se integrarem ao tal 'mercado', mantendo-se como ambulantes, vendedores de jogo de bicho, jogadores*

---

<sup>15</sup> CHALHOUB, 2008, p.50

*profissionais, mendigos, biscateiros etc.*<sup>16</sup>

Essa inquietação, advinda do efeito não disciplinador que o trabalho exercia, na época pós-escravatura, fez com que propusessem novas medidas que obrigassem o indivíduo ao trabalho. Com o fim do tráfico negreiro, que obrigou os donos do poder (os barões do Império) a aceitar o fim do trabalho escravo, fez-se valer a construção de uma nova ética em torno da sua valorização. Conforme salienta o autor:

*(...) o conceito de trabalho precisava se despir de seu caráter aviltante e degradador característico de uma sociedade escravista, assumindo uma roupagem nova que lhe desse um valor positivo, tornando-se então o elemento fundamental para a implantação de uma ordem burguesa no Brasil.*<sup>17</sup>

O trabalho do indivíduo livre passaria a ganhar outra conotação: estaria associado ao progresso e à sua inserção na sociedade. Teria que fazer parte do seu cotidiano, para que ele não caia na ociosidade temida pelas autoridades policiais. A burguesia pregava que somente através da educação e pelo hábito do trabalho, os vícios seriam banidos de vez da vida dos libertos. Por meio de projetos de lei, assinados por parlamentares - e que constam nos anais da Câmara dos Deputados, que datam de 1888 - as normas passaram a ser voltadas para a transformação do negro liberto em trabalhador. Dentro dessas leis aplicadas, havia a consciência de ver o trabalho como valor supremo da vida em sociedade. Era, sem dúvida, um problema a ser enfrentado pelas autoridades, porque uma vez liberto, o ex-escravo ainda teria que se subordinar às medidas repressivas, sendo orientado para uma

---

<sup>16</sup> CHALHOUB, 2008, p. 62

<sup>17</sup> CHALHOUB, 2008, p. 65



prática social do trabalho diária e organizada.

Dos discursos de alguns deputados à época, o que prevalecia era a retórica moralista, que condiciona o negro à força do trabalho pesado, e às punições rigorosas, para quem infringir as normas. Tendo em vista o caráter educativo, aos olhos dos que exerciam o poder, caberiam aos ociosos trabalharem em áreas agrícolas, internados em locais apropriados, para se reintegrar à sociedade. A ordem era *“incutir nos cidadãos o hábito do trabalho, pois essa era a única forma de regenerar a sociedade, protegendo-a dos efeitos nocivos trazidos por centenas de milhares de libertos - indivíduos sem nenhum senso de moralidade.”*<sup>18</sup>

Ainda segundo os anais da Câmara dos deputados, pesquisados por Chalhoub, parte do dinheiro arrecadado pelo trabalho, ficaria depositado em um fundo, a ter direito, quando saísse dessa *prisão*. Sob a alegativa de estimular o trabalho, a autoridade do patrão entra de vez nesse contexto, com a finalidade de vigiar, enquanto o trabalhador seria o de desempenhar corretamente o seu papel. As relações de patrão/empregado, com a implementação da nova lei, abririam caminho para uma sociedade respeitosamente hierárquica, onde cada indivíduo assume o seu lugar.

Para Chalhoub, a ideologia do trabalho, concepção vista desde o Segundo Reinado, se constrói juntamente com o conceito de vadiagem. São dois mundos incompatíveis que desestruturam a mentalidade da ordem e do progresso. Dessa forma:

*(...) enquanto o trabalho é a lei suprema da sociedade, a ociosidade é uma ameaça constante à ordem. O ocioso é aquele indivíduo que, negando-se a pagar sua dívida para com a comunidade por meio do trabalho honesto, coloca-se à margem da sociedade e nada produz para promover o bem*

---

<sup>18</sup> CHALHOUB, 2008, p.71

comum.<sup>19</sup>

A lei da sobrevivência levou os parlamentares da época a incutir, nos negros, o amor ao trabalho, embora se levantassem questões relacionadas à própria resistência a tudo que representasse obrigação e castigo. É o levantamento que faz o estudioso, ao comparar o país com a Europa e a Ásia:

*No Brasil, ao contrário, o indivíduo encontra muitas facilidades para subsistir, pois o nosso solo é rico, o nosso clima é ameno e a abundância se nota por toda parte. Sendo assim, a nossa população não precisa ter hábitos ativos de trabalho, pois tem facilidade em obter a carne, o peixe, o fruto e, além disso, a amenidade do clima permite ao brasileiro passar perfeitamente ao relento, sem cobrir o corpo com vestes pesadas e caras. Em nosso país, portanto, é preciso obrigar o indivíduo ao trabalho, pois a tentação da ociosidade é irresistível.*<sup>20</sup>

A prática da ociosidade, segundo os parlamentares, deve ser combatida, uma vez que é vista como uma praga social e o indivíduo ocioso uma ameaça à moral e aos bons costumes. A ausência de trabalho gera a falta de responsabilidade, o que faz com que haja uma proximidade com a violência, que parte de um distúrbio comportamental mais agravante e de difícil solução para os governantes, devido à sua complexidade:

*(...) a ociosidade é um estado de depravação de costumes que acaba levando o indivíduo a cometer verdadeiros crimes contra a propriedade e a segurança individual. Em outras palavras, a vadiagem é um ato preparatório para o crime, daí*

---

<sup>19</sup> CHALHOUB, 2008, p. 74

<sup>20</sup> CHALHOUB, 2008, p. 74

*a necessidade de sua repressão.*<sup>21</sup>

É evidente que esse pensamento está inserido na realidade das classes populares menos favorecidas. Há de se considerar, também, essa prática como atributo benéfico por parte da nobreza, que não sofreria nenhuma pena ou castigo.

Chalhoub leva em conta, ainda durante o Segundo Reinado, e mesmo na República Velha - período que se estendeu desde sua proclamação, em 1889, até a década de 30, com o governo Vargas - que o universo ideológico é predominante nas classes dominantes, motivo condutor dessa divisão entre os dois mundos opostos. Assim ele explica:

*(...) de um lado, há o da ociosidade e do crime. No discurso dominante, o mundo da ociosidade e do crime está à margem da sociedade civil - isto é, trata-se de um mundo marginal, que é concebido como imagem invertida do mundo virtuoso da moral, do trabalho e da ordem. Este mundo às avessas - amoral, vadio e caótico - é percebido como uma aberração, devendo ser reprimido e controlado para que não comprometa a ordem.*<sup>22</sup>

Esse discurso é a representação da sociedade da época, marcada pelo maniqueísmo constituído pelos dogmas do governo, com o apoio da igreja cristã, que traçam a distinção entre o certo e o errado. Essa tradição se mantém firme e vai se perpetuar na estrutura da sociedade brasileira, marcada pela hierarquização institucionalizada. Cabem aos de nível social mais elevado a disciplina e a moralidade, assim como é dado aos ociosos *“um certo grau de depravação moral e uma tendência à desordem, pois estes indivíduos não respeitam a lei suprema da*

---

<sup>21</sup> CHALHOUB, 2008, p. 75

<sup>22</sup> CHALHOUB, 2008, p. 78

*sociedade - o trabalho.*"<sup>23</sup> No nível mais inferior, entram os indivíduos de maus instintos, que ferem judicialmente as normas sociais, conduta comum aos mais pobres, afeitos aos atos criminosos, como conclui:

*Assim, cria-se um sistema segundo o qual o indivíduo mais bem situado na hierarquia social é sempre mais dedicado ao trabalho, mais moral e ordeiro do que o indivíduo que o precede. Ao contrário, quanto maior a pobreza do indivíduo, maior sua repulsa ao trabalho e menor a sua moralidade e seu apego à ordem.* <sup>24</sup>

No conceito de Gilberto Velho<sup>25</sup>, autor estudado por Chalhoub, o indivíduo que contraria as normas sociais, por não se adequar ou mesmo resistir à força do trabalho, também pode ganhar a conotação de desviante. Esse tipo de comportamento deveria estar aliado a uma cultura menos rígida, e não excludente e preconceituosa, já que ela

*é uma linguagem permanentemente acionada e transformada por pessoas que desempenham diferentes papéis e possuem experiências existenciais próprias. Trata-se, portanto, de deixar de encarar a cultura como uma entidade acabada e de procurar enfatizar o caráter multifacetado, dinâmico e até ambíguo da vida cultural* <sup>26</sup>

Assim sendo, acredita o autor que o desviante não estaria fora do contexto social, mas dentro de sua própria cultura, criando uma alternativa viável, segundo seus princípios. Por possuir a sociedade um caráter plural e até mesmo contraditório, ele pode apresentar também

---

<sup>23</sup> CHALHOUB, 2008, p. 79

<sup>24</sup> CHALHOUD, 2008, p. 79

<sup>25</sup> VELHO, Gilberto. *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. 4 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. O livro é citado por Sidney Chalhoub, levando-se em conta aspectos patológicos sociais no comportamento de indivíduos considerados *desviantes*.

<sup>26</sup> CHALHOUB, 2008, p. 85

várias facetas, porque “(...) é um indivíduo que faz uma leitura diferente de um código sociocultural, isto é, ele não está fora de sua cultura, mas faz dela uma leitura divergente daquela dos indivíduos ditos ‘ajustados’.

27

Dentro dos preceitos que regiam o país no final do século XIX, até início do século XX, o desviante, segundo o autor, nasceu do resultado de uma cultura rígida, fechada e maniqueísta. O desvio passou a ser um problema político e não uma qualidade inerente dessa pessoa. Qualquer transgressão de comportamento de natureza pessoal ou profissional era explicada à luz de um complexo contexto social, como assim ficaram provados os diversos registros desse tempo.

Ora visto como desclassificado, ora como desviante, a identidade do brasileiro malandro, muito bem representada no romance em estudo, *Los Pastores de la Noche*, é reflexo de uma cultura múltipla, ligada a fatores genéticos. Os antepassados de exploração da força de trabalho é uma das evidências da presença do *jeitinho brasileiro* e de outras condutas de comportamento, perceptíveis dentro e fora da ficção.

Para buscar definir o complexo universo em torno da identidade brasileira, é importante reacender algumas discussões entre reconhecidos estudiosos do país. Interpretar, com base em fundamentos pertinentes, ainda que abertos a outras discussões, torna-se essencial para entender esse povo, em constante evolução cultural e política.

Na década de 30, dois grandes trabalhos floresceram sobre a questão da identidade e da miscegenação, estudos estes que servirão de alicerce para analisar o romance de Jorge Amado. É o caso de obras como *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre (1900-1987), e *Raízes*

---

<sup>27</sup> CHALHOUB, 2008, p. 85

*do Brasil*, de Sérgio Buarque de Hollanda (1902-1982)<sup>28</sup>. Estes livros antológicos fornecem aportes extremamente importantes para a construção de um entendimento das raças que perfazem o homem brasileiro, ainda que isso não seja unanimidade entre críticos contemporâneos.

A confluência das três culturas - índios, negros e portugueses - nos leva a uma possível explicação para esse conjunto de habilidades e artimanhas que se convém definir como malandragem. De sua parte, Gilberto Freyre defende em suas páginas a tese de que o negro contribuiu para a cultura brasileira muito mais que o branco.

O autor inicia seu estudo fazendo a distinção entre as raças, ao definir a estrutura social, econômica e política do país na era colonial. Baseada na monocultura latifundiária, de herança escravagista, a história brasileira começou pela divisão entre a casa-grande, composta por grandes proprietários de terras, e as senzalas, a moradia precária dos negros exportados da África. Mesmo que o elemento indígena tenha feito parte da formação e do caráter do povo, em menor escala, muito se deveu ao negro, que contribuiu, segundo ele, para o desenvolvimento e o crescimento econômico do Brasil, como se vê abaixo:

*Formou-se na América tropical uma sociedade agrária na estrutura escravocrata, na técnica de exploração econômica, híbrida de índio – e mais tarde de negro – na comunidade. (..) tudo isso subordinado ao espírito político e*

---

<sup>28</sup> Convém explicar que além desses autores de grande porte, outros também deram sua contribuição investigatória no intuito de buscar a origem do povo brasileiro. Vale ressaltar *Retrato do Brasil*, de Caio Prado Jr (1942), *O Povo Brasileiro*, de Darcy Ribeiro, (1995), *A Integração do Negro nas Sociedades de Classe*, de Florestan Fernandes (1964). Para um aprofundamento do assunto, estudos mais remotos sobre a formação dos antepassados, dentro de uma vertente naturalista, podem ser vistos pelo biólogo Carl Von Martius, em sua incursão pelo Brasil, ainda na primeira metade do século XIX. Com base no mito do bom selvagem para analisar o indígena brasileiro, seu estudo, mesmo ultrapassado, ainda pode servir para discussões que se remetem à historiografia do país.

*de realismo econômico e jurídico que aqui, como em Portugal, foi desde o primeiro século elemento decisivo de formação nacional, sendo que entre nós através das grandes famílias proprietárias de autônomas: senhores de engenho com altar e capelão dentro de casa e índios de arco e flecha ou negros armados de arcabuzes às suas ordens.* <sup>29</sup>

Os índios, por sua natureza arredia e malemolente, não se acostumaram com o sistema de trabalho disciplinante, de forma que o negro tornou-se fundamental para suprir as necessidades de trabalho do português. Não houve, portanto, raça com mais disposição e força que ele. É o argumento que Freyre defende desde início:

*Para a escravidão, saliente-se mais uma vez que não necessitava o português de nenhum estímulo. Nenhum europeu mais predisposto ao trabalho escravo do que ele. No caso brasileiro, porém, parece-nos injusto acusar o português de ter manchado, com instituição que hoje tanto nos repugna, sua obra grandiosa de colonização tropical. O meio e as circunstâncias exigiram o escravo. A princípio o índio. Quando este, por incapaz e molengo, mostrou não corresponder às necessidades da agricultura colonial - o negro. Sentiu o português com o seu grande senso colonizador, que para completar-lhe o esforço de fundar agricultura nos trópicos - só o negro. O operário africano. Mas o operário africano disciplinado na sua energia intermitente pelos rigores da escravidão.* <sup>30</sup>

Para o autor, o fato dos negros contribuírem com a mão-de-obra pesada na América, sendo escravos dos brancos, é reconhecidamente visto como ato criminoso, pela violência a que foram submetidos. No entanto, essa contribuição significou um avanço na economia daquele tempo, além de ser ele o portador de uma cultura fortemente ligada à

---

<sup>29</sup> FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p.66.

<sup>30</sup> FREYRE, 1996, p.322

religião, à culinária, à linguagem e a outros fatores preponderantes para a construção identitária brasileira. Somente ele teria resistência física para suportar o clima quente e as pragas típicas do ambiente hostil da vegetação. Um trecho de seu livro resume este argumento:

*Tenhamos a honestidade de reconhecer que só a colonização latifundiária e escravocrata teria sido capaz de resistir aos obstáculos enormes que se levantaram à civilização do Brasil pelo europeu. Só a casa-grande e a senzala. O senhor de engenho rico e o negro capaz de esforço agrícola e a ele obrigado pelo regime de trabalho escravo.<sup>31</sup>*

Sem dúvida que sua visão com relação à força do trabalho escravo denota um teor demasiado preconceituoso e tem dividido opiniões no meio acadêmico, ao longo de décadas. Em pleno século XXI, em que direitos humanos são proclamados e defendidos, a posição doutrinária de Freyre desperta no mínimo curiosidade. Ainda que seu livro antológico sirva de embasamento teórico sobre a origem da formação brasileira, outros estudos podem ser levados em conta, como a de Caio Prado Júnior, que considera tanto a contribuição do negro quanto a do índio como praticamente nula.<sup>32</sup>

Na sua tese a respeito da adaptabilidade do negro às condições subumanas de trabalho, da sua relação com o solo e com a natureza, não se pode discutir, do ponto de vista social, seu preparo físico, em comparação com o ameríndio. O que nos mostra danosa e ofensiva é a posição estigmatizada de Freyre, cujo racismo virulento contagiou a todos os que compactuavam com suas ideias.

---

<sup>31</sup> FREYRE, 1996, p. 323

<sup>32</sup> Um trabalho que vale aqui salientar é o de Ronaldo Vainfas, no seu artigo *Colonização, miscigenação e questão racial: notas sobre equívocos e tabus da historiografia brasileira*. O historiador e professor da Universidade do Rio de Janeiro traça um perfil das três raças, levando-se em conta a visão de alguns teóricos que se contrapõem, como é o caso de Gilberto Freyre e Caio prado Jr. Disponível no sítio: <http://www.historia.uff.br/tempo/artigos>



No artigo *Os Desvios de Gilberto Freyre*, de César Braga-Pinto<sup>33</sup>, percebe-se claramente que há uma defasagem com relação à definição de raça dada por Freyre. Em tom nostálgico, este adota uma verdade única, que não permite contestação ou algum juízo de valor. Um exemplo evidente é ver os Estados Unidos como modelo de país em que as leis são, de fato, rigorosas, ao contrário de tudo que sucede com o Brasil.

Há outro estudo, valorizado por Braga-Pinto, que ilustra também o pensamento Freyreano: é o de Maria Lúcia G.Pallares-Burke, em *Gilberto Freyre: Um Vitoriano nos Trópicos*<sup>34</sup>. Além de se aprofundar na sua biografia, destacando as fontes de investigação e as relações de amizade que o ajudaram a escrever o livro, há particularidades suas que denunciam também a visão racista, fruto das ideias científicas da época.

Torna-se irrelevante destacar, no texto de Maria Lúcia, aspectos que não estejam relacionados à questão complexa sobre a identidade nacional brasileira. No entanto, entre uma e outra observação que faz da vida particular de Freyre - uma delas é assinalar que ele foi amigo do ditador português Salazar e simpatizante da ditadura brasileira - observam-se temas ligados às contradições e antagonismos referentes à questão da mestiçagem. É o que o artigo de Braga-Pinto assinala:

*Não é o caso de proteger ou condenar Gilberto Freyre, o homem. O que nos interessa agora é compreender como, a partir de um certo campo intelectual, se desenvolveu um certo discurso sobre a mistura de raças no Brasil como essência da nacionalidade brasileira. O livro de Pallares-Burke é uma*

---

<sup>33</sup> BRAGA-PINTO, César. *Os Desvios de Gilberto Freyre*. Novos Estudos - CEBRAP (76). São Paulo: novembro de 2006.

<sup>34</sup> Pallares-Burke, Maria Lúcia. *Gilberto Freyre: Um Vitoriano nos Trópicos*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

*contribuição enorme e um avanço nesse processo.*<sup>35</sup>

Uma investigação minuciosa, seguramente, nos daria suporte para conhecer alguns pontos de divergência no que dizem respeito ao pensamento de Freyre, em total desacordo com as relações sociais e raciais harmoniosas. Uma das maiores dificuldades de compreensão está em seu discurso ambíguo, ligado à questão da dominação portuguesa. Ainda que defendendo as teorias academicistas, conseguiu, a um só tempo, aderir e se distanciar do problema, sem ser rotulado de especialista em determinado assunto. A linguagem fácil, em tom de ensaio informal, fez com que se aproximasse tanto do leitor comum quanto do acadêmico.

Freyre apresentava um discurso social, mas se autodenominava um anti-social. Definia-se um liberal ou revolucionário, mas ataca os dois. Seus argumentos complexos e contraditórios foram motivos de debates discordantes. Entre as décadas de 60 a 80, os marxistas o tinham como um feroz conservador, em detrimento dos intelectuais mais criadores. Um artigo de Alex Castro, *Liberal, Libertário, Libertino*<sup>36</sup>, dá a dimensão que a obra provocou ao longo de décadas. Atesta que, com tantas descrições de tortura e sadismo entre os senhores de terras e os escravos, não havia como o livro promover uma democracia racial, mesmo que houvesse em torno dele essa imagem.

Quando Freyre afirma que todo brasileiro “(...) mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo (...) a sombra

---

<sup>35</sup> BRAGA-PINTO, 2006, p. 288.

<sup>36</sup> Disponível no sítio:

[http://www.interney.net/blogs/lll/2008/10/06/gilberto\\_freyre](http://www.interney.net/blogs/lll/2008/10/06/gilberto_freyre)

(...) *principalmente do negro*<sup>37</sup>, Alex Castro vê no autor, sem dúvida, o racismo latente. Ao se referir à expressão ‘todo brasileiro’, estaria ele excluindo o negro da categoria *todo*. Segue, abaixo, o argumento do crítico contemporâneo:

*Ele é quem está fora, ele é a ‘sombra’. Ele “nos” dá de mamar, justamente por não ser parte desse “nós”: é externo a ele, está fora de nós. Aliás, a primeira pessoa do plural é sempre complexa na prosa freyriana, mais um exemplo da ambiguidade que dificulta sua assimilação pela academia: para Gilberto Freyre, ‘nós’ pode ser desde ‘brasileiros brancos descendentes de senhores de engenho nordestinos’ até ‘brasileiros brancos, mas sem incluir negros e índios’, passando inclusive por todos os cidadãos brasileiros.*<sup>38</sup>

Seguindo, ainda, a esteira do pensamento de Castro, não seria exagero afirmar que Freyre, ao se incluir como um *todo*, estaria dando à sua obra um caráter autobiográfico, argumento defendido em várias entrevistas que concedeu, por um dos especialistas no estudo de *Casa Grande & Senzala*: o professor Antonio Candido. Por trás da imagem falsa de democracia racial, se oculta a posição conservadora e subjetiva do autor.

Enquanto o tema sobre a mestiçagem é vista de maneira racista por alguns livros científicos, como é o caso do próprio *Casa-Grande & Senzala*, a arte literária e a música ganham força em favor da igualdade entre raças, denunciando o preconceito muitas vezes camuflado. O clássico poema épico *Navio Negreiro*, um dos mais belos da literatura brasileira, do poeta baiano Castro Alves (do final do século XIX), já mostrava sua indignação ao trabalho escravo e às torturas dos brancos,

---

<sup>37</sup> FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p.341.

<sup>38</sup> Artigo disponível no sítio:

[http://www.interney.net/blogs/111/2008/10/06/gilberto\\_freyre](http://www.interney.net/blogs/111/2008/10/06/gilberto_freyre)

à época da colonização. Escrito quase vinte anos após a lei que proibiu o tráfico de escravos, em 1850, o poema se revela em beleza e tragicidade, ao descrever que escravos *dançavam* sob o chicote lancinante de seus feitores, provocando um espetáculo grotesco e cruel:

*Era um sonho dantesco... o tombadilho  
Que das luzernas avermelha o brilho.*

*Em sangue a se banhar.*

*Tinir de ferros... estalar de açoitite...  
Legiões de homens negros como a noite,*

*Horrendos a dançar...*

*Negras mulheres, suspendendo às tetas  
Magras crianças, cujas bocas pretas*

*Rega o sangue das mães:  
Outras moças, mas nuas e espantadas,  
No turbilhão de espectros arrastadas,*

*Em ânsia e mágoa vãs!*

*(...)*

*Presas nos elos de uma só cadeia,  
A multidão faminta cambaleia,  
E chora e dança ali!  
Um de raiva delira, outro enlouquece...  
Outro, que martírios embrutece,  
Cantando, geme e ri!*

*No entanto o capitão manda a manobra,  
E após fitando o céu que se desdobra,  
Tão puro sobre o mar,  
Diz do fumo entre os densos nevoeiros:  
"Vibrai rijo o chicote, marinheiros!  
Fazei-os mais dançar!..."*

*(...)*

*Senhor Deus dos desgraçados!  
Dizei-me vós, Senhor Deus!  
Se é loucura... se é verdade  
Tanto horror perante os céus?!  
Ó mar, por que não apagas*

*Co'a esponja de tuas vagas  
De teu manto este borrão?...  
Astros! noites! tempestades!  
Rolai das imensidades!  
Varrei os mares, tufão!*<sup>39</sup>

Muitas são as composições musicais, de diferentes gêneros, que exaltam a cultura negra brasileira. O cantor e compositor baiano Gilberto Gil compôs uma canção em que acrescenta uma pitada de humor, ao mesmo tempo em que mostra a discriminação racial existente no país, como se vê:

*O branco inventou que o negro  
Quando não suja na entrada  
Vai sujar na saída, ê  
Imagina só  
Vai sujar na saída, ê  
Imagina só  
Que mentira danada, ê*

*Na verdade a mão escrava  
Passava a vida limpando  
O que o branco sujava, ê  
Imagina só  
O que o branco sujava, ê  
Imagina só  
O que o negro penava, ê*

*Mesmo depois de abolida a escravidão  
Negra é a mão  
De quem faz a limpeza  
Lavando a roupa encardida, esfregando o chão  
Negra é a mão  
é a mão da pureza*

*Negra é a vida consumida ao pess do fogão  
Negra é a mão  
Nos preparando a mesa  
Limpando as manchas do mundo com água e sabão  
Negra é a mão  
De imaculada nobreza*

---

<sup>39</sup> ALVES, Castro. *Poesias completas. Espumas flutuantes, Os escravos (Navio Negro), A Cachoeira de Paulo Afonso*. Editora TecnoPrint. Ediouro, 1993, p. 135.

*Na verdade a mão escrava  
Passava a vida limpando  
O que o branco sujava, é  
Imagina só  
O que o branco sujava, é  
Imagina só  
Eta branco sujão. <sup>40</sup>*

Desde 1988 a Constituição brasileira, em seu artigo 5º - inc. XLII, passou a considerar a prática do racismo como crime, sem direito à fiança. Se o compositor Lamartine Babo, com sua letra de música carnavalesca *O Seu cabelo Não Nega*, de 1931, vivesse nos dias atuais, indubitavelmente teria que dar uma resposta convincente à justiça do país por compor letras como a que se vê abaixo:

*O teu cabelo não nega  
Mulata  
Porque é mulata na cor  
Mas como a cor não pega  
Mulata  
Mulata, eu quero o teu amor. <sup>41</sup>*

Questionamentos à parte, não se pode negar que pesquisas sobre o tema sempre foram motivos de interesse entre os especialistas. Sérgio Buarque de Holanda<sup>42</sup>, um dos mais importantes historiadores

---

<sup>40</sup> GIL, Gilberto, 1984. Gilberto Gil. [compositor]. In: *Raça Humana*. Rio de Janeiro: Warner, 1984. 1 cd.

<sup>41</sup> A música se chama *Mulata* e é título original da marcha composta pelos Irmãos Valença, em 1929. Foi gravada originalmente pela RCA, em 1931, por Castro Barbosa, acompanhado pelo Grupo da Velha Guarda de Pixinguinha e lançada em discos 78 rpm. Teve grande repercussão nacional, inclusive com ação judicial, provocada com o lançamento feito por Lamartine Babo.

<sup>42</sup> HOLLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. A obra é essencial para compreensão das relações afetivas e sociais do indivíduo brasileiro. O tema da cordialidade é recorrente nos vários estudos que proliferaram ao longo de décadas e que ainda persiste no imaginário coletivo da cultura nacional.

brasileiros, dedicou um capítulo de seu livro a definir o homem brasileiro como *cordial*. Segundo ele, existe uma propensão a valorizar as relações pessoais e familiares em detrimento das profissionais e públicas. O brasileiro teria que rechaçar a impessoalidade dos sistemas administrativos, em favor da informalidade de seu espaço individual.

Buarque analisa, em sua obra, a essência do homem brasileiro, que se remonta à colonização portuguesa, formada por uma estrutura política, econômica e social completamente instável, composta de famílias patriarcais. O autor defende que aos povos ibéricos não lhes apetecia o trabalho físico e que, por essa razão necessitavam de escravos para ajudar-lhes na mão-de-obra. Também valorizavam a preguiça. Em suma, são condutas que vão exercer influência sobre o espírito do povo, contagiado por esta herança sócio-cultural e ainda somado à força da população negra.

O estudo, aqui, considera dois princípios básicos que formam parte da vida coletiva dos brasileiros, herdada da época da colonização: os aventureiros e os trabalhadores. São alguns exemplos os povos caçadores e os agricultores. Enquanto os primeiros pretendem colher o fruto sem sequer plantar uma árvore, o segundo vê, antes, a dificuldade em esforçar-se para alcançar seus objetivos. Ambos participam de múltiplas combinações dentro de um mundo coexistente de ideias. Não há uma oposição existente, e sim, a soma de elementos que contribuem para a construção da identidade nacional.

Buarque se refere, sutilmente, aos portugueses quando se trata da aplicação da lei do menor esforço, lhes cabendo a função de atingir resultados mais imediatos do que aqueles que veem dificuldades no trajeto e não têm a ousadia de romper as barreiras. A eles o importante era a riqueza, mas *“a riqueza que custa ousadia e não riqueza que custa*

trabalho”<sup>43</sup>, como se percebe nesse trecho de seu livro:

*Para uns, o objeto final, na mira de todo esforço, o ponto de chegada, assume relevância tão capital, que chega a dispensar, por secundário, quase supérfluos, todos os processos intermediários. Seu ideal será colher o fruto sem plantar a árvore.*<sup>44</sup>

Explorando os trópicos com certo descuido e abandono, estes ‘aventureiros’, segundo o autor, buscam projetos ambiciosos para conseguir o que se quer, ignorando as fronteiras entre o permitido e o permissivo porque “*onde quer que se erija um obstáculo a seus propósitos ambiciosos, sabe transformar esse obstáculo em trampolim*”.

45

Há, portanto, a contrapartida entre o aventureiro - a partir do qual surgiu o malandro - e o trabalhador. Este último “*enxerga primeiro a dificuldade a vencer, não o triunfo a alcançar*”<sup>46</sup> As duas figuras representam, respectivamente, a desordem e a planificação, a preguiça e a coragem para lutar.

Sem responsabilizar os colonizadores aventureiros pelos efeitos nocivos da exploração aplicada aos negros, vistos também como um fator obrigatório no desenvolvimento dos latifúndios coloniais, o autor atribui aos povos ibéricos uma *digna* predileção pela ociosidade. Essa característica sempre se figurou como melhor alternativa que

*a luta insana pelo pão de cada dia. O que ambos [no caso os portugueses e os espanhóis] admiram como ideal é uma vida de grande senhor, exclusiva de qualquer esforço, de qualquer*

---

<sup>43</sup> HOLLANDA, 2000, p. 49.

<sup>44</sup> HOLLANDA, 2000, p. 44

<sup>45</sup> HOLLANDA, 2000, p. 44

<sup>46</sup> HOLLANDA, 2000, p. 44



*preocupação. (...) O que entre eles predomina é a concepção antiga de que o ócio importa mais que o negócio e de que a atividade produtora é, em si, menos valiosa que a contemplação e o amor.* <sup>47</sup>

Complementa ainda que *“um fato que não se pode deixar de tomar em consideração no exame da psicologia desses povos é a invencível repulsa que sempre lhes inspirou toda moral fundada no culto ao trabalho.”* <sup>48</sup>

Junto ao papel preponderante dos negros, cabe aos colonizadores portugueses, e em menor grau aos ibéricos, o trabalho como exploração latifundiária. Os índios, por sua vez, não se adaptavam ao rigor imposto pela classe dominante, porque *“sua tendência espontânea era para atividades menos sedentárias e que pudessem exercer-se sem regularidade forçada e sem vigilância e fiscalização de estranhos”*.<sup>49</sup>

Em meio a essa visão plural, o autor cita exemplos como o Santo Ofício e a presença dos jesuítas, que são formas típicas de disciplinas doutrinárias, que fogem ao conceito antagônico estabelecido sobre o trabalho e a aventura.

Nas duas formas de viver, existe uma ética, um código de conduta criado, que não entra em choque na cultura brasileira. É assim que Roberto DaMatta define esta sociedade: hierárquica, aonde cada um sabe seu lugar.

É desse caráter aventureiro, ligado, segundo Buarque, à *“audácia,*

---

<sup>47</sup> HOLLANDA, 2000, p. 38

<sup>48</sup> HOLLANDA, 2000, p. 38

<sup>49</sup> HOLLANDA, 2000, p. 46

*imprevidência, irresponsabilidade, instabilidade, vagabundagem*”<sup>50</sup>, que nasce o homem cordial. Existe uma mentalidade comum a todos de que existe o indivíduo, ligado às relações formais, centradas no sistema social, regido por normas; e a pessoa, que é onde se manifesta a intimidade, nas relações com a família e com os amigos. Já no prefácio do livro, as palavras sábias do crítico Antonio Candido corroboram essa afirmação:

*O ‘homem cordial’ não pressupõe bondade, mas somente o predomínio dos comportamentos de aparência afetiva, inclusive suas manifestações externas, não necessariamente sinceras nem profundas, que se opõem aos ritualismos da polidez. O ‘homem cordial’ é visceralmente inadequado às relações impessoais que decorrem da posição e da função do indivíduo, e não da sua marca pessoal e familiar, das afinidades nascidas na intimidade dos grupos primários.*<sup>51</sup>

O indivíduo, quando em situações sociais mais abertas, é o inverso da pessoa, que encontra em grupos fechados sua liberdade de ser o que “(...) *é possível acompanhar, ao longo de nossa história, o predomínio constante das vontades particulares que encontram sem ambiente próprio em círculos fechados e pouco acessíveis a uma ordenação pessoal*”<sup>52</sup>

Assim como o indivíduo está para as relações impessoais, a pessoa está para as relações mais afetivas, e a cordialidade aparece como um elemento de natureza aparente. O que se sobrepõe a tudo é a confiança adquirida nas relações pessoais, típicas dos círculos fechados, que é adquirida com *competência* - palavra usada por Buarque, mas que se pode associá-la à prática da malandragem.

---

<sup>50</sup> HOLLANDA, 2000, p. 44

<sup>51</sup> HOLLANDA, 2000, p. 17

<sup>52</sup> HOLLANDA, 2000, p. 146

Em seu texto, o que justifica o homem cordial é

*A ilhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano informados no meio rural e patriarcal.* <sup>53</sup>

Dentre as várias abordagens vistas para se entender o processo de construção de identidade nacional, cabe-nos a visão do antropólogo brasileiro Roberto DaMatta em *Carnavais, Malandros e Heróis*.<sup>54</sup> Muitos dos pressupostos aqui levantados, em torno do caráter do malandro e sua relação ao espaço do lar, da rua e do trabalho, estão bem fundamentados nas teorias pregadas pelo sociólogo.

Em sua opinião, o Brasil vive em um sistema sociocultural bastante hierarquizado que reforça as desigualdades. Existe o mundo do lar, onde as pessoas são o que são, e o universo da rua, onde indivíduos se diluem sob a luz das aparências, buscando a sobrevivência e o destaque social, em uma batalha sem piedade. Nela, uma das armas é a afirmação dos privilégios do *status* das pessoas das classes dominantes, que utilizam, no cotidiano, o dito *Sabe com quem fala?* A existência dessa ordem formal tem pontos bem definidos e não existem conflitos, uma vez que no imaginário coletivo *cada um sabe o seu lugar*.

Quanto à vida caseira e à da rua, podemos dizer que são diferentes e complementares, não permitindo exclusão. Em cada uma delas encontraremos características comuns: a primeira é avessa à mudança e ao individualismo, enquanto que a segunda está aberta à luta, à

---

<sup>53</sup> HOLLANDA, 2000, p.147

<sup>54</sup> DA MATTA, 1993.

discórdia. Ou melhor: o status e o papel social do brasileiro não são os mesmos nestes dois espaços.

Se por um lado sucede essa afirmação autoritária, por outro está feito o carnaval, com seus heróis populares, que rechaçam o sistema, criando seu próprio espaço de vida e seus próprios valores. Simbolicamente, o carnaval projeta ao mundo da rua os ideais das relações espontâneas e afetivas, onde todos são iguais, com seus direitos e privilégios, ainda que em contextos demasiado autoritários e estratificados.

O mundo selvagem da rua, segundo DaMatta, permite fazer com que qualquer conflito percebido, inclusive o mais grave, seja solucionado na base de expressões como *numa boa*, gerando, assim, a má fé e o cinismo estabelecido. O carnaval, com seus malandros e heróis, são criações sociais, que refletem os problemas e dilemas básicos de sobrevivência.<sup>55</sup>

### **1.1 A prática do *jeitinho brasileiro***

Entre tantas evidências que caracterizam o povo brasileiro, está a busca por solucionar problemas e conflitos com ditados institucionalizados no inconsciente coletivo: o de *levar vantagem em tudo* e o de dar um *jeitinho brasileiro*. Esse último, bastante recorrente, ocorre quando existe uma ruptura da hierarquia proposta, em todos os sistemas e categorias, não havendo distinção de raça ou posição social. Tanto faz parte da vida cotidiana, quanto referente a situações especiais, no trato de questões embaraçosas que apresentam dificuldades e, em alguns momentos, podem infringir determinadas

---

<sup>55</sup> DAMATTA, 1993, p.39

normas.

Para melhor compreensão do que a expressão *jeitinho*<sup>56</sup> significa, a regra básica é: a imposição do conveniente sobre o que é considerado certo. Tal pragmatismo se dá quando se determina como juízo comum que o que se dá por certo é porque é o certo, mesmo que provisoriamente.

É praticamente impossível viver no Brasil sem que se perceba essa condição no dia-a-dia. É uma maneira especial de resolver situações difíceis e, inclusive, proibidas. A solução exige uma forma eficiente e rápida para tratar o problema, não permitindo outras estratégias. Está associado à malandragem, a favorecimentos e, em última instância, à

---

<sup>56</sup> A expressão traduz, dentro de uma percepção antropológica, a realidade do indivíduo social brasileiro, que adota a malandragem como meio de sobrevivência, transitando entre a ordem e a desordem. Seguem outros trechos do livro do autor:

*O 'jeito' é um modo e um estilo de realizar. É sobretudo um modo simpático, desesperado ou humano de relacionar o impessoal com o pessoal." (...) A malandragem, como outro nome para a forma de navegação social nacional, faz precisamente o mesmo. Malandro, portanto, seria um profissional do jeitinho e da arte de sobreviver nas situações mais difíceis. (...) não há no Brasil quem não conheça a malandragem, que não é só um tipo de ação concreta situada entre a lei e plena desonestidade, mas também, e sobretudo, é uma possibilidade de proceder socialmente. A possibilidade de agir como malandro se dá em todos os lugares. Mas há uma área onde certamente ela é privilegiada. Quero referir-me à região do prazer e da sensualidade, zona onde o malandro é o concretizador da boêmia e o sujeito especial da boa vida. O malandro é aquele que sempre escolhe ficar no meio do caminho, juntando, de modo quase sempre humano, a lei, impessoal e impossível, com a amizade e a relação pessoal, que dizem que cada homem é um caso e cada caso deve ser tratado de modo especial.*

*A malandragem assim, não é simplesmente uma singularidade inconseqüente de todos nós, brasileiros. De fato, trata-se mesmo de um modo profundamente original e brasileiro de viver, e às vezes sobreviver, num sistema em que a casa nem sempre fala com a rua e as leis formais da vida pública nada têm a ver com as boas regras da moralidade costumeira que governam a nossa honra, o respeito, e, a lealdade que devemos aos amigos, aos parentes e aos compadres. Antes de ser um acidente ou um mero aspecto da vida social brasileira, coisa sem conseqüência, a malandragem é um modo possível de ser. Algo muito sério, contendo suas regras, espaços e paradoxos. (DaMatta, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p.99).*

corrupção. Comumente, muitos são os que se adaptam a esse estado de coisas, salvo o cidadão que, adverso a qualquer ordem comum, rejeita, abomina e não compactua com qualquer tipo de favorecimento.

Mesmo fazendo parte do fator genético - como se viu aqui, com base no histórico dos antepassados, que deixou rastros memoráveis - não é conduta aceita por indivíduos que tiveram uma educação familiar baseada em preceitos religiosos ou de outra natureza moral e ética.

Em acordo com as teorias levantadas pelo professor de Teologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Lourenço Stelio Rego, o caráter desse povo tornou-se uma estratégia fixa, como alternativa ética frente ao sistema de normas estabelecidas.<sup>57</sup> Pode ser ambivalente, servindo tanto para o mal como para o bem, porque serve também para trazer benefícios numa situação difícil ou inesperada, através da inventividade e da criatividade. Para alguns, o *jeitinho* é percebido e reconhecido longe de ser algo escuso, embaraçoso. Ele é admitido, louvado, mas também condenado, uma vez que consome mais energia mental do que emocional, na busca da solução ou da saída de uma situação opressiva ou indesejável.

Para os adeptos que se valem das oportunidades para aplicá-lo, não há regras ou regulamentos que rompam as estratégias ou artimanhas criadas. São modelos que acabam se transformando em uma segunda ordem. Não existe a norma estabelecida explícita na *entrada proibida* que não provoque a política do *vou dar um jeitinho*.

Curiosamente, quando se aplica com o intuito de sobrevivência, socialmente tolerado e aceito como alternativa para sair da crise,

---

<sup>57</sup> REGO, Lourenço Stelio. *Dando um jeito no jeitinho. Como ser ético sem deixar de ser brasileiro*. Editora Mundo Cristão, 2001.

emerge o *jeitinho*. Trata-se do perfil de brasileiro ativo, atuante nas relações sociais. É perito em inventar profissões autônomas e ocupações das mais diversas: guardador de carros (chamado *flanelinha*), cambista de ingressos para os eventos culturais e esportivos, vendedor de lugar na fila, carregador de bolsa na feira-livre, mula para atravessar a fronteira, além das artimanhas dos artistas de rua. Para muitos desses indivíduos, a lei não foi feita para ser obedecida. Seja burlando, infringindo regras ou normas pré-estabelecidas, sob a forma de conciliação, esperteza ou habilidade, seja criando alternativas, o limite está em sair da condição de malandragem e esbarrar nos projetos mirabolantes, típicas da prática inaceitável da corrupção.

Como parte desse universo de ruptura com o sistema e com as convenções sociais, na prática do *jeitinho*, entram em jogo expressões que traduzem a faculdade de desejar algo por meio ilícito, até fixarem-se como marca regional. As que mais se afirmam como modelo caracterizador de tais condutas são recorrentes em cidades como o Rio de Janeiro, e que passam a ser adotadas pelo restante do país, por interferência dos meios de comunicação.

Expressões de forte carga semântica, bastante criativas, são empregadas também em substituição ao *jeitinho*, ainda que seja impossível compreendê-las no sentido literal. Algumas delas são usadas como prática diária, no sentido meramente figurativo, como se vê:

*Vamos desenrolar*

*Por baixo dos panos*

*Jogo de cintura*

*Quebrar o galho*

*Empurrar com a barriga*

*Segurar a onda*

*Segurar a peteca*

Outras expressões ganham um caráter jocoso, quando o assunto é definir o papel do malandro, detentor de sua própria lei. Abaixo seguem algumas delas, extraídas do *Jornal da Gíria*, com fragmentos do Dicionário de Gíria, de JB Serra e Gurgel:

*Malandro não abandona o barco*  
*Malandro não aparece na hora errada*  
*Malandro não apela*  
*Malandro não aplica golpe em malandro*  
*Malandro não assina papel*  
*Malandro não assume a culpa*  
*Malandro não assume o erro*  
*Malandro não atrapalha*  
*Malandro não atrasa malandro*  
*Malandro não bobeia*  
*Malandro não carrega embrulho*  
*Malandro não chateia*  
*Malandro não chega atrasado*  
*Malandro não chuta o balde*  
*Malandro não chuta o pau da barraca*  
*Malandro não comete injustiça*  
*Malandro não compra briga*  
*Malandro não compra fiado*  
*Malandro não cospe no prato que comeu*  
*Malandro não conta vantagem*  
*Malandro não dá a vez a malandro*  
*Malandro não dá bandeira*  
*Malandro não dá bobeira*  
*Malandro não delata*  
*Malandro não dedura*  
*Malandro não deixa barato*  
*Malandro não deixa por menos*  
*Malandro não deixa rastro*  
*Malandro não vacila*  
*Malandro não vai na conversa*  
*Malandro não vai na lábia*



*Malandro não vai na onda.* <sup>58</sup>

Para que se dê um *jeito no jeitinho*, como bem aconselha Stelio Rego, o país tem que dar um exemplo de decência e, para isso, há de se mudar o quadro social, político e educacional, abandonado pelo governo. A malandragem e a prática do *jeitinho* aparecem justamente em situações de descaso por parte das autoridades: é no uso ilícito do dinheiro público, nos impostos em excesso, na aposentadoria e nos salários injustos ou nas condições precárias dos hospitais e escolas públicas. A saída encontrada, condição minimamente civilizada, acaba fazendo parte do panorama brasileiro, provocando mal-estar, mas também o riso, o deboche e a ironia instaurados.

Conduitas como as que vimos são frutos de uma realidade feita de desigualdades alarmantes. O resultado dessas distorções, que se localizam, sobretudo, nas situações desiguais de acesso às ocupações mais remuneradas, leva a uma variedade de manifestações de comportamentos, aceitos ou não pela sociedade. Os fatores gênero e raça contribuem para a disparidade entre as classes sociais, porque envolve questões ligadas à ocupação e à distribuição de renda, segundo dados do estudo defendido pelo professor-associado do Instituto de Economia da Unicamp, Waldir Quadros, pesquisador e colaborador voluntário do Cesit - Centro de Estudos Sindicais e de Economia do Trabalho. <sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> JB Serra e Gurgel. *Dicionário de gíria: modismo linguístico, o equipamento falado do brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora João Bosco Serra Gurgel, 2009.

<sup>59</sup> O estudo, defendido pelo professor Waldir Quadros, chama-se *Gênero e raça na desigualdade social brasileira recente*, com dados estatísticos, onde o autor fez a divisão entre homens brancos (não negros), mulheres brancas, homens negros e pardos e mulheres negras. Dentro desses segmentos sociais, o quadro por ele apresentado ainda é dividido entre os rendimentos reais, com base nos anos de

A consagração do fenômeno do *jeitinho*, atrelado ao da malandragem, é decorrente, como vimos, de fatores sócio-econômicos, mas também faz parte do universo cultural brasileiro. No mundo onde há malandragem e *jeitinho* brasileiro povoam inúmeros exemplos extraídos do cotidiano real, envolvendo grandes contingentes de pessoas e situações. Sob vários aspectos, por rejeitar ou por não encontrar oportunidades de trabalho produtivo, esses elementos estritamente nacionais, depõem contra a vinculação de um sistema excludente e hierárquico.

É essa relação com a sociedade hierárquica, assinalada pela má distribuição de renda, que o homem acaba se sujeitando à ociosidade e, em escalas crescentes, à prática da malandragem e até mesmo ao delito, condenado por lei. O que *faz o brasil, Brasil*, segundo DaMatta, é a construção de uma ordem relacional que se fundamenta em três teorias básicas, que dão espaço a uma unidade: o mundo cotidiano, o mundo das festas e o mundo oficial. E assim será durante o carnaval quando “*os pobres se tornam ricos durante os quatro dias do ano*”<sup>60</sup>

Vale reforçar que a questão da identidade brasileira se faz de afirmativas e negativas, diante de certos conceitos e ideias. Isso leva a descobrir que existem, a priori, dois *brasis*. Aqui, DaMatta traça um retrato do país, enfocando o que pode ser insignificante e o que pode ser grandioso, e por isso, complexo. O primero, trata-se do *brasil* com ‘b’ minúsculo, que é o nome de uma conhecida madeira sem vida, típica da floresta amazônica e de outras vegetações no país (que deu origem ao nome do país): o pau-brasil. Outro *Brasil* - com ‘B’ maiúsculo -

---

1992 a 2002; os ocupados e os desocupados, além das oportunidades ocupacionais. É notável que a classe de menos prestígio esteja ligada aos homens negros e às mulheres negras, razão pela qual, por motivo de preconceito, muitos são negadas as oportunidades de trabalho.

Disponível no sítio: <http://www.scielo.br/scielo>

<sup>60</sup> DAMATTA, 1993, p.40

compreende um universo amplo, que mantém relações muito próximas entre o trabalho, a rua e o lar. Nela se consolida a sociedade brasileira, aonde cidadãos seguem certos valores e leis, arbitrárias ou não, sérias ou não, e julgam as ações humanas dentro de um padrão individual, em benefício próprio, de sua família e amigos próximos. É a aplicação de “*Aos inimigos a lei, aos amigos, tudo!*”<sup>61</sup>, expressão que reafirma essa visão oblíqua, tal e qual é a formação da identidade brasileira.

Complementando esta teoria, o pesquisador toma o carnaval como exemplo dessa distinção:

*Sabemos que o carnaval é definido como ‘liberdade’ e como possibilidade de viver uma ausência fantasiosa e utópica de miséria, trabalho, obrigações, pecado e deveres. (...) é, no fundo, a oportunidade de fazer tudo ao contrário: viver e ter uma experiência do mundo como excesso.*<sup>62</sup>

Enquanto a vida diária é governada pela lógica social de *cada macaco no seu galho* ou mesmo *cada coisa em seu lugar*, é no carnaval que este conceito se inverte, porque “(...) *Somos um país onde a lei*

---

<sup>61</sup> Sobre a expressão, empregada várias vezes no livro de DaMatta, não se sabe ao certo quem inventou. Mas alguns pesquisadores arriscam em afirmar que se trata de frase genuinamente brasileira, em consolância com o *jeito* de ser do povo, que prioriza as relações pessoais, em detrimento das relações profissionais.

No artigo do escritor e bacharel em filosofia Hélio Schwartsman, contido na página Folha Online (<http://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/helioschwartsman>), ele defende o seguinte:

*No Brasil, a lei é sempre para os outros. Até conseguimos vislumbrar a racionalidade por trás de normas positivas, mas, assim que elas passam a provocar algum embaraço às nossas atividades ou à de pessoas próximas a nós, estamos dispostos a ignorá-las ou mesmo burlá-las. "Aos amigos tudo! Aos inimigos, a lei". A autoria do provérbio é controversa, mas há pouca dúvida de que a máxima seja genuinamente brasileira. Eu ao menos não encontrei equivalentes em outros idiomas.*

<sup>62</sup> DAMATTA, 1993, p.73

*sempre significa o 'não pode' formal, capaz de tirar todos os prazeres e desmanchar todos os projetos e iniciativas* <sup>63</sup>

A proposta de DaMatta nos leva a crer que, através do carnaval, o homem deixa para atrás essa sociedade hierarquizada e repressiva, ensaiando viver com mais liberdade e individualidade. Os conflitos de classe não existem: são mascarados. O carnaval dá uma falsa ideia da vida de luxo, onde todos experimentam um bem-estar em um nível elevado, sem que haja contrastes sociais evidentes.

O Brasil pode ser identificado como uma cultura que valoriza as ruas, que é o espaço do carnaval. É o espaço também ilimitado do malandro, que expressa uma ideia de viver fora do contexto do lar, aonde se concentra a família e todo o conceito patriarcal e conservador. Por essa razão é comum o uso de expressões ou termos que formam parte do inconsciente coletivo, como *vou pra rua, vai já pra rua!, vai pro olho da rua!*. Em proximidade com esse mundo às avessas, DaMatta defende

*O mundo da 'rua', porém, é o oposto. Nele, vemos o indivíduo desgarrado de seu grupo moral e, por isso mesmo, sujeito aos códigos impessoais do trânsito, da oferta e da procura, do município e do Estado. Não é, pois, por acaso que é precisamente nesse meio hostil e quase sempre carente de hierarquia e complementariedade que o brasileiro utiliza os ritos de afastamento e de reforço, como aquele implicado na expressão 'sabe com quem está falando?' todas as vezes em que se sente esmagado pelas normas impessoais e deseja mostrar que, afinal, 'é alguém'.<sup>64</sup>*

Isso se vê dentro do círculo fechado da cultura brasileira, pouco compreendida por quem é estrangeiro. As formas de manifestação

---

<sup>63</sup> DAMATTA, 1993, p. 98

<sup>64</sup> DAMATTA, 1993, p. 120

adotam um tom pejorativo, aos olhos de quem é de fora, porque parecem destruir a posição social estabelecida, além de significar uma forma de castigo.

Enquanto a casa é o espaço de privacidade entre as pessoas, na rua há uma impessoalidade maior, porque é aonde tudo se mistura e se funde, em contato com o mundo exterior. Para ilustrar essa mistura, DaMatta menciona o romance de Jorge Amado, *País do Carnaval*<sup>65</sup>, em razão de fazer uma interessante combinação entre a vida do lar e a da casa, mudando as posições sociais das personagens e mesclando componentes entre um e outro. Exemplo expressivo é quando analisa a frase plurisignificativa, empregada pela personagem principal, Paulo Rigger. Ao regressar da Europa, onde estava estudando, não consegue mais se ver como cidadão brasileiro, razão pela qual despeja seu desabafo de homem machista: “*Só me senti brasileiro duas vezes. Uma, no carnaval, quando sambei na rua. Outra, quando surrei Julie, depois que ela me traiu*”<sup>66</sup>

Dentro do espaço semântico, DaMatta põe em evidência sua tese em torno da qual mostra a dupla condição de uma personagem que vive a crise da nacionalidade:

*Por ser brasileiro, para ele [no caso, a personagem] será equivalente a sambar na rua e a adotar o comportamento patriarcal, tipicamente grosseiro e autoritário de surrar amantes francesas todas as vezes que elas nos traem. E, devo acrescentar, Julie traiu Paulo - o burguês ‘individualista’, filho do dono da fazenda - justamente com um dos seus empregados, um negro viril e musculoso, que nunca teve os dilemas existenciais do patrão.*<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup>AMADO, Jorge. *O País do Carnaval*. Rio de Janeiro: Record, 1994, 44 ed.

<sup>66</sup> Trecho extraído do romance *O país do carnaval*, de Jorge Amado, de 1931, e que DaMatta fez questão de citar no seu livro, p.89.

<sup>67</sup> DAMATTA, 1993, p. 89

Nas palavras do antropólogo, há um efeito trágico descobrir-se brasileiro, pois

*enquanto em outros países a identificação apresenta problemas de uma cultura cívica, remetendo a bandeiras, hinos, coroas ou lutas heroicas, para nosso personagem - que aqui é um paradigma -, ser brasileiro é dissolver-se na turba indiferenciada que dança o samba nas ruas e, surra selvagememente sua amante europeia".*<sup>68</sup>

Em resumo, a ideia da rua está diretamente ligada aos imprevistos e aos rituais de paixões, como é caso do carnaval, ao passo que a casa está ligada ao universo dominado pelo autoritarismo, aonde as coisas têm que estar em seu devido lugar. De um lado, as relações sociais, de outro, os laços familiares e cada qual ocupando seu papel, por vezes trocando de posto, em meio às dramatizações espontâneas e improvisadas. Com base nas relações humanas, entre inúmeras outras citadas pelo autor, tenta-se buscar uma definição do caráter do povo brasileiro.

Para mostrar um perfil mais concreto, convém ressaltar as palavras de DaMatta, que afirma que:

*Desbastados os papéis sociais de membros de uma família, de um bairro, de uma 'raça', de uma categoria ocupacional e de um segmento social, ficamos simplesmente com a verdade: somos tudo isso, mas apenas isso: homens e mulheres buscando o prazer dentro de um certo estilo. Por causa disso é que podemos concluir instantaneamente que, sobretudo, somos brasileiros."*<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> DAMATTA, 1993, p. 90

<sup>69</sup> DAMATTA, 1993, p.115

O espaço do carnaval, simbolicamente associado ao universo distinto e ao poder da hierarquia, cumpre seu papel como elemento individualizado, dentro do sistema social. Indubitavelmente, essas representações populares formam parte de um sistema cultural e social brasileiro, repleto de contradições. Fora dessa realidade, o propósito é mudar o sistema, criando suas próprias regras, com todas as possibilidades de ambivalência entre o permitido e o reprimido, entre o afetivo e o possível ou desejável.

Por não integrar-se ao universo imposto pelos princípios hierarquizantes, o malandro se assume como sujeito e, ao mesmo tempo, como um estado de espírito, que se põe do outro lado da linha da ordem e da legalidade. DaMatta, com efeito, afirmara categoricamente que é *“aquele que, por meio de instrumentos, modos diversos e níveis diferentes, rejeita o mundo social tal como ele se apresenta”*.<sup>70</sup> Esta personagem, tanto na vida real como na ficção, cria novos códigos de conduta, na medida em que passa a adotar um comportamento alheio a todos os modelos de uma totalidade social, materializada em forma de lei.

Sabe-se que a produtividade, em qualquer país, é vista como fundamental para os segmentos econômicos da sociedade, pois é com o amplo contingente humano marginalizado e explorado que se constroem as riquezas. Desviando-se da forma de viver, subjugada ao poder do capitalismo, o malandro encontra espaço para criar novas condições de vida, sem nenhuma ordem. Busca não contrariar e tampouco entrar em conflito com as leis impostas pelo sistema, criando sua própria conduta e dialogando com outras possibilidades de convivência social. Essas diferentes alternativas são perfeitamente aceitáveis em uma cultura complexa e múltipla como é a do Brasil. Entre uma das saídas para

---

<sup>70</sup> DAMATTA, 1993, p. 265.

esse sujeito está a possibilidade de usar a irreverência, a preguiça e o desejo de viver de *sombra e água fresca*.

Na realidade, a construção de uma maneira de ser e de pensar do povo brasileiro passa por uma visão baseada em pressupostos, sem a afirmação de um modo acabado de identidade. Não há, portanto, uma homogeneização de sentimentos e valores quando se trata de uma cultura baseada na diversidade. Há uma flexibilidade de definições que não permite um único modo de análise e compreensão, o que dificulta uma visão de mão única, devido a essa complexa formação identitária composta por matrizes polifacetadas.

Há um estudo pertinente sobre a questão do jeitinho, baseado, sobretudo, nas teorias de DaMatta: *O jeitinho Brasileiro. A Arte de Ser Mais Igual que os Outros*, de Livia Barbosa. Nele, a autora apresenta um panorama social e antropológico sobre o assunto, mostrando as distintas situações dessa prática comum no país, assim como as conexões entre ela e os diversos componentes do contexto social brasileiro. Livia defende que todos os aspectos relacionados com a condição e a identidade dessa nação, na realidade

*são vistos como resíduos de estruturas econômicas subdesenvolvidas, fadadas à extinção, à medida que avançamos em nossas conquistas econômicas e políticas, ou como fatos que só marcam presença no domínio do 'folclore' ou da propaganda oficial.*<sup>71</sup>

A autora afirma que a cultura do *jeitinho* está estritamente ligada a uma estrutura econômica, política e racial do período colonial. A relação de dominância entre os proprietários de terras e os escravos, marcado

---

<sup>71</sup> BARBOSA, Livia. *O jeitinho Brasileiro. A arte de ser mais igual que os outros*. Rio de Janeiro: Campus, 1992. p 3.



pelo defasado sistema feudal, é o ponto de partida para as disparidades entre as classes sociais.

Além desse caráter, há que considerar outro fator preponderante para o recrudescimento da prática do *jeitinho*: a compreensão dos usos e dos costumes, sua estrutura familiar e sua religiosidade. Ambas as interpretações são vistas de forma excludentes. Enquanto a primeira é dinâmica, por formar parte de um processo sócio-político em constante transformação, a segunda se mostra rebaixada por se tratar de fundamentos teóricos que tentam explicar a origem das três raças, sob o ponto de vista social e antropológico.

Ela enfatiza a compreensão dos costumes herdados, tanto de forma positiva como negativa, que, na verdade, pertencem a um período marcado pelo ufanismo, que foi a ditadura de Getúlio Vargas, na década de 30. O momento foi considerado profícuo pelas inúmeras pesquisas acerca da igualdade entre raças<sup>72</sup>, contrapondo-se com as teorias racistas, ainda resquícios do século XIX.

Tanto a compreensão dos fatores econômicos e sociais quanto às características culturais são primordiais para entender a prática do

---

<sup>72</sup> Embora suas ideias não fossem totalmente defendidas pela crítica contemporânea, teorias como as de *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, vistas anteriormente nesse estudo, são significativas. O autor contrariou as concepções raciais, em estudos anteriores a ele, como o evolucionismo biológico que tratava a raça negra com desprezo. A mestiçagem foi abordada por ele em uma fusão harmoniosa de raças e culturas, de suma importância para a preservação da cultura brasileira. O livro, segundo pesquisa do jornal Folha de São Paulo online, cuja informação foi extraída do *Folha explica - Casa Grande & Senzala*, assinado por Roberto Ventura, professor de teoria literária da Universidade de Brasília, afirma que

*teve o impacto de um manifesto cultural e político por sua contundente crítica ao racismo e pelo enfoque inovador da escravidão, da monocultura e do latifúndio, sob a ótica da cultura e da economia. Formulava, já no prefácio, sua ruptura com as teorias racistas e relatava sua conversão quase mística à abordagem culturalista, ensinada por Franz Boas no departamento de antropologia de Columbia.*

Disponível em: [www.1folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u469488.shtml](http://www.1folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u469488.shtml)

*jeitinho*. Com respeito ao universo das desigualdades sociais, Livia Barbosa assinala que elas vão contribuir para reversão de toda a estrutura preconizada como básica.

A autora cita um grande número de autores que fortalecem sua investigação sobre o assunto. Keith Rosen, por exemplo, em seu livro *The Jeito - Brazil's Institutional Bypass of the Formal Legal System and its Development Implications* explica que está no caráter do povo português o gérmen difusor da mentalidade do *jeitinho* brasileiro. É o que se pode deduzir das palavras da estudiosa, com relação às ideias deste autor:

*Para Keith Rosen não se pode entender o desenvolvimento do 'jeito' sem seu 'background' histórico. Suas raízes podem ser encontradas no passado português, que ainda condiciona as atitudes brasileiras em relação ao funcionamento de governo.<sup>73</sup>*

Conforme a leitura que fez de Rosen, Livia defende que a forma como a legislação portuguesa foi criada é demasiado importante para que se entenda a formação do *jeitinho*:

*A administração portuguesa era autoritária, paternalista, particularista e 'ad hoc'. A legislação era confusa, detalhista, numerosa, composta de alvarás, editos, estatutos e cartas de lei, denominada 'legislação' extravagante. Mesmo o código felipino, estabelecido em 1603, matinha a mesma característica particularista e 'ad hoc' de legislação anterior. Além de toda essa 'confusão' legal, era virtualmente impossível para Portugal fazê-la cumprir em todo seu império. Com 1.000.000 de pessoas no século XV, sofria de falta de mão-de-obra crônica para comandá-lo. Além do mais, a prática ibérica de encorajar todos os funcionários, desde os mais graduados ao mais humilde dos vassallos, a apelar diretamente para o rei, caso discordassem de qualquer ordem ou política estabelecida por um superior,*

---

<sup>73</sup> BARBOSA, 1992, p. 22

*dificultava ainda mais a observância da legislação vigente.* <sup>74</sup>

A sociedade hierarquizada surgiu dessa estrutura política e social portuguesa, do século XVI, “*onde tudo estava previsto e codificados nas leis, até mesmo os diferentes modos de tratamento entre as pessoas*”<sup>75</sup> Outro aspecto apresentado por ele é a falta do compromisso civil, pois se enfatiza as relações de amizade, que acabam por se sobrepor às demais relações. Livia ainda mostra, no seu estudo sobre o autor, as causas que conduzem ao *jeitinho*, aplicadas em diversos setores da sociedade, algumas, em sua maioria, relacionadas ao serviço público. Entre causas e efeitos, se encontram as centradas na administração portuguesa, autoritária e paternalista. A tolerância à corrupção no serviço público, cometido entre os políticos brasileiros desonestos, é visto como elemento caracterizador da cultura, gerando uma imagem pejorativa e estigmatizada. É fruto da herança colonial e dos antepassados históricos, mas que persiste ainda no quadro atual.

O discurso do *Sabe com quem está falando?*, recorrente nos estudos de DaMatta, torna-se paradoxal frente ao *jeitinho*, que se liga às raízes cordiais - expressão usada por Sérgio Buarque -, na sua busca por enfatizar a igualdade entre os indivíduos de classes sociais distintas. Como bem afirma Livia Barbosa, “*(...) o jeito é um elemento que humaniza as relações, pois não fosse ele tudo seria muito rígido, impessoal e frio*”.<sup>76</sup> Seguindo o caminho oposto à ordem, o *jeito* equilibra as relações sociais adversas, buscando estreitar os laços de amizade inviáveis. Diferente desta prática aparentemente solidária, o discurso está firmemente apoiado na herança social hierárquica e dominadora.

---

<sup>74</sup> BARBOSA, 1992, p. 22

<sup>75</sup> BARBOSA, 1992, p. 86

<sup>76</sup> BARBOSA, 1992, p. 51

Ambos apresentam caminhos totalmente diversos.

A herança autoritária se faz presente na vida cotidiana do brasileiro, como aqui já foi aclarado. É o que se constata, por exemplo, na própria arquitetura moderna das grandes cidades, que discrimina os negros, os serviçais e outras categorias marginalizadas no país. A estrutura moderna dos edifícios de luxo se mostra dissimuladamente preconceituosa, diferente do que se vê na Europa e Estados Unidos. São construídos dois tipos de elevadores, sendo um para os moradores e visitantes, e outro para os empregados de limpeza ou demais funcionários subalternos. Mesmo que o elevador de serviço seja projetado com o intuito de carregar embrulhos e cargas, muitas vezes o fato de compartilhar o mesmo espaço físico com os funcionários não é bem visto por condôminos preconceituosos.

Essa espécie de *apartheid*,<sup>77</sup> que existe de forma latente no país, se presencia, também, nos quartos, aposentos e banheiros domiciliares: há sempre um espaço mais amplo e confortável para os proprietários, ao

---

<sup>77</sup> Há alguns autores que defendem a existência de uma *apartheid* velada no Brasil. É chamado *apartheid* social. Um exemplo é o que foi determinado por lei, no que se refere à cota de vagas de estudantes negros nas Universidades públicas brasileiras. Segundo essa lei, fica a sociedade brasileira dividida em duas categorias fundamentais: as dos afrodescendentes e as dos demais brasileiros. A visão do sociólogo Roberto de Almeida deixa claro sua posição, assim como a de muitos brasileiros:

*(...) reconheço, sim, a existência de uma enorme defasagem social, educacional, cultural e profissional atuando em desfavor dos chamados 'afro-brasileiros', que é o resultado histórico das condições sociais de pobreza e desigualdade que sempre atingiram com maior acuidade a população de origem negra. Também sou, sim, explicitamente, a favor de políticas de ação afirmativa e de favorecimento educacional para os brasileiros pobres em geral e, em especial, no que for possível, com ênfase acrescida na situação da população negra. Mas quero deixar manifesto, desde já, que não acredito que qualquer tipo de "reserva de mercado" nos exames vestibulares de ingresso no terceiro ciclo represente uma mudança dramática da situação dos mais desfavorecidos, brasileiros pobres em geral e populações negras em particular. (Revista Espaço Acadêmico, n. 40, setembro de 2004. Disponível no sítio [www.espacoacademico.com.br](http://www.espacoacademico.com.br))*

contrário do espaço menor e mais modesto, ocupado pelos empregados do imóvel.

O traço cultural é característico de um país acostumado a manter empregados domésticos a baixo custo. Em alguns casos, não somente pela necessidade de se contratar um serviçal, mas pela situação de *status*, ou mesmo para assumir uma situação de poder. Essa condição recai, mais uma vez, no ditado popularmente conhecido de DaMatta. É uma forma indireta de herança dos portugueses donos de terras, com relação ao trabalho subserviente dos escravos. No lugar de submeterem-se ao trabalho manual, atribuíam a eles a incumbência de fazê-lo. Sérgio Buarque, em seu livro, lembra essa característica de reverenciar as pessoas de maior posição social, quando diz que *‘Nosso temperamento admite fórmulas de reverência, e até de bom grado, mas quase somente enquanto não suprimam de todo a possibilidade de convívio mais familiar.’*<sup>78</sup>

Assim, muitos trabalhadores brasileiros são admitidos de suas funções de maneira informal, sem nenhuma estabilidade que lhes garanta seus direitos, ainda que exista um regime do trabalho legal estipulado pelo governo (tempo de serviço, direito a férias, ao salário mínimo etc). Livia Barbosa certifica que a reforma na educação, além do respeito e da obediência às leis e ao próximo, pode mudar a situação vexatória de desigualdades sociais. Transformações drásticas nas relações entre governo e sociedade civil, além de liberdade e igualdade de oportunidades para todos, crê a autora que são a saída para que se reverta o quadro político atual.

Acredita Alberto Carlos Almeida que as relações sociais são uma agravante para o estado de desigualdade social: *“A forma pela qual os*

---

<sup>78</sup> HOLLANDA, 2000, p.148

*brasileiros são socializados consagra a desigualdade e as técnicas para burlar a lei”* <sup>79</sup> Para ele, não há o lado certo e o lado errado, e sim, um lado dominante, gerador do conflito:

*O que está em jogo são os valores em conflito. Enquanto a classe baixa defende valores que tendem lentamente a morrer ou a se enfraquecer, a classe alta mantém-se alinhada a muitos dos princípios sociais dominantes nos países já desenvolvidos.* <sup>80</sup>

Dentro de sua percepção, Almeida divide o país entre o arcaico e o moderno. Esse abismo separa, de um lado, pessoas de mais consciência política, de mais escolaridade e de melhor poder econômico; de outro, as que não tiveram as mesmas oportunidades. Entre as de posição mais arcaica, a tolerância é maior na aceitação de qualquer mudança social, para benefício próprio e de seus familiares. Também há mais inclinação para o *jeitinho*. No entanto, ele defende essa prática comum a todos, de uma ou outra maneira, sem distinção:

*Deve-se considerar sempre que o jeitinho é uma prática muito disseminada no Brasil. Todos o praticam, independentemente da classe social ou da escolaridade. Porém, aqueles de escolaridade mais elevada serão sempre mais contrários à prática do jeitinho de que as pessoas de escolaridade mais baixa.* <sup>81</sup>

Assim como Livia, Almeida sustenta que a aplicação desse tipo de comportamento passa pelo crivo da educação e afirma que “*Quem passou pelos bancos escolares de uma universidade e obteve diploma,*

---

<sup>79</sup> ALMEIDA, Alberto Carlos. *A cabeça do brasileiro*. Colaboração de Clifford Young. São Paulo, Record, 2001, p. 17.

<sup>80</sup> ALMEIDA, 2001, p. 25

<sup>81</sup> ALMEIDA, 2001, p. 25

*tende a ser uma pessoa moderna, impessoal; contra o jeitinho brasileiro”*  
82. É através dela que o cidadão terá mais consciência dos direitos e dos deveres na sociedade.

Na verdade, crê Almeida, que se a escolaridade e o nível social da população são baixos, mais essa sociedade tende a legitimar a quebra da lei ou a aplicação do *jeitinho*. A aceitação, por parte dos menos escolarizados, de um papel social pré-definido (*sabe com quem está falando?*), mais acentua a hierarquia social que, argumenta ele, mais aproxima o Brasil da herança portuguesa:

*Apesar da mistura de raças, o país é, com certeza, uma invenção portuguesa. E, como tal, herdou o fatalismo religioso de origem católica, a noção de importância da família nas relações sociais e a ideia de que o espaço público não é de ninguém. Essas concepções também povoam nossas interpretações sobre sociedade.* 83

---

82 Almeida apresenta, em seu livro, várias tabelas e gráficos, extraídos da PESB (Pesquisa Social Brasileira), feita em 2002. Divididas entre diversos níveis de escolaridade (do analfabeto ao que concluiu o nível superior), as perguntas giram em torno da prática do *jeitinho*, da sexualidade, da religião, entre outros assuntos pertinentes. A pesquisa serviu para comprovar ser a sociedade brasileira hierárquica, familista, patrimonialista e *arcaica*. Na sua concepção, o país vive um verdadeiro *apartheid* cultural.(p.25), separado por distintas classes sociais. A cor é também vista como um fator que reforça as desigualdades. Dentre as raças negro, branco e pardo, indubitavelmente o negro é o que mais sofre preconceito, além de estar associado à malandragem e à preguiça. Suas pesquisas também concluem que, se há racismo, não pode haver cordialidade, o que acirra qualquer debate e cria contravérsias com relação às teorias de Sérgio Buarque de Hollanda:

*Aqueles que alimentam a controvérsia de que não há racismo no Brasil ou, se há, ele é brando e cordial, terão de se confrontar com as evidências empíricas apresentadas neste livro. Os próprios brasileiros dizem que são racistas, e não necessariamente cordiais.* p. 39

Com base nas estatísticas, o autor também chega à conclusão de que os laços familiares são mais importantes do que outras relações do meio social. A pesquisa ainda faz a distinção entre favor ou *jeitinho* e a corrupção. É considerado um favor, com base nos entrevistados, por exemplo, guardar o lugar na fila para alguém, enquanto vai resolver algum problema ou mesmo pedir para passar na frente de uma pessoa sobrecarregada de compras, em um supermercado.

83 ALMEIDA, 2001, p. 114

Para efeito de conclusão, sentencia Almeida que nem mesmo o aumento gradativo de escolaridade mudará o gérmen dessa identidade, como traço indelével da cultura ibérica:

*(...) mesmo que a escolaridade dos brasileiros aumente muito, as mudanças de visão de mundo, culturais e ideológicas, resultantes seriam pequenas, face ao legado ibérico. O Brasil continuaria bastante distinto de países anglo-saxões, como Estados Unidos e Inglaterra. (...) A herança ibérica nunca será abolida do DNA da cultura brasileira, mas é possível tornar os brasileiros mais seguidores da lei por meio da educação formal.<sup>84</sup>*

Não deixa dúvidas o autor, quanto ao papel da educação como meio de reverter esse processo hereditário, quando diz que “*História e herança não mudam, mas o nível de escolaridade traz alterações de conseqüências bastante profundas para qualquer sociedade*”.<sup>85</sup>

Da mesma forma que Almeida, o autor Wanderley Guilherme dos Santos, em seu livro *Razões da desordem*, se baseia em dados estatísticos de ordem jurídica, econômica e política para explicar ser a sociedade brasileira hierárquica e desigual. Ele recorre ao Estado quando fala sobre o excesso de leis e regras estabelecidas, que sequer chegam ao conhecimento total da população, inclusive a mais carente. Mesmo com toda tecnologia, existe uma total alienação entre a maioria dos brasileiros, principalmente por parte dos analfabetos ou moradores das áreas rurais mais afastadas. Wanderley define o sistema sócio-político do país respaldado no comportamento poliárquico. É da mesma opinião de outros autores aqui estudados de que uma reforma política no país ajudaria a reverter ou amenizar situações de elevado desajuste social.

A história da formação política brasileira não existe sem passar o

---

<sup>84</sup> ALMEIDA, 2001, p. 276

<sup>85</sup> ALMEIDA, 2001, p. 277



que o autor chama de cultura cívica, isto é, todo o sistema de crenças ligado aos poderes públicos, à própria sociedade em que vive e aos direitos e deveres individuais:

*Um projeto político tem que trazer embutido uma expectativa com relação ao comportamento da comunidade. Seu sucesso depende tanto da sua qualidade técnica quanto da adequação entre suas expectativas sociais implícitas e a efetiva distribuição de valores e atitudes, e suas respectivas intensidades, pela população.* <sup>86</sup>

Uma proposta de uma cultura cívica, que passa por uma reforma política consistente, visando ao bem comum a todos, indubitavelmente formaria novos cidadãos e reduziria qualquer inclinação ao *jeitinho*, à malandragem ou a outros desvios considerados anti-cívicos, segundo a visão do autor. A cidadania plena é estar de acordo com os valores das políticas públicas, livrando-se das *máfias* de difícil controle, como é o caso do *jeitinho* encontrado em situações de compra de serviços, de subornos e outros desvios de caráter. Assim ele conclui: “*É nesta sociedade de predadores que se discutem hoje modelos de representação para melhor garantir eficácia governamental e crescente bem-estar da cidadania.*” <sup>87</sup>

O Brasil adota um padrão dicotômico de moralidade. O que pode ser considerado conduta certa para alguns, pode ser errado para outros. Os julgamentos de valor variam de pessoa para pessoa, obedecendo a alguns fatores, sobretudo à classe social.

A reforma política e social passa, primeiramente, pela educação do povo, que teria que se enquadrar aos padrões dos países desenvolvidos.

---

<sup>86</sup> SANTOS, Wanderley Guilherme dos. *Razões da desordem*. Rio de Janeiro, Rocco, 1993, p. 105.

<sup>87</sup> SANTOS, 1993, p. 115

Entre exemplos extraídos de outras fontes, Livia Barbosa expõe sua opinião no capítulo *Discurso Negativo sobre o jeitinho*:

*Mudanças significativas na estrutura econômica, fundiária, política e institucional são preconizadas como básicas para reverter o atual quadro, o nosso 'estado de coisas'. Da mesma forma, liberdade e igualdade de oportunidade para todos e uma mudança substancial nas relações do estado com a sociedade civil são temas sempre presentes.* <sup>88</sup>

Continua Livia, abaixo, priorizando a educação como princípio fundamental para a construção de uma realidade brasileira digna, que não precisa fazer uso do *jeitinho*, e ainda ressaltando os países considerados como modelos:

*Em relação à educação, o seu significado abrange bem mais que o seu aspecto formal. Inclui uma certa mudança de 'hábitos e atitudes' por grande parte do povo brasileiro. Na realidade essa 'mudança' pela 'educação' significa enquadrar a massa do povo brasileiro dentro dos padrões de comportamento dos 'povos' desenvolvidos'. Significa ensinar-lhe o respeito e a obediência às leis e ao próximo, o cuidado com a propriedade e o dinheiro público, os seus direitos e os seus deveres em relação ao Estado etc. Todo aquele conjunto de 'comportamentos' que definem, por exemplo, os Estados Unidos, a França, a Inglaterra, etc, como países 'civilizados'.* <sup>89</sup>

Em meio a entrevistas e pesquisas, a autora chama a atenção para o fato de que o *jeitinho* também pode ser encontrado em outros países. Só que, diferentemente do Brasil, que adota leis mais brandas, castigam a quem infringir ou corromper a lei. Com base em pessoas de diferentes níveis sociais, Livia obteve informações como

---

<sup>88</sup> BARBOSA, 1992, p.62

<sup>89</sup> BARBOSA, 1992, p.62

*nós não somos originais nem nisso, existe jeitinho na Grécia do mesmo modo que aqui, jeitinho existe em todos os lugares, o que reforça que sua prática reflete nossa condição de país subdesenvolvido ou contingência da natureza humana que um aparelho institucional apropriado é capaz de coibir.*<sup>90</sup>

A maioria dos entrevistados foi unânime em afirmar que todo aquele que se beneficia do lucro pessoal assume um caráter cujos valores são irreversíveis, e que somente mudanças eficazes do sistema político e cultural do país seriam capazes de melhorar este *status quo*. Sob essa realidade paira o tom generalizado da desesperança.

Partindo desse pressuposto, entendemos que a imagem do Brasil do *jeitinho* está, de alguma forma, associada às próprias leis governamentais sancionadas e não cumpridas. Atrelado a isso, há também os episódios de corrupção camuflados na política, que acabam comprometendo os avanços nas áreas mais importantes para o país, gerando, assim, um atraso no desenvolvimento das ações sociais.

Sobre essa questão, Darcy Ribeiro, no seu admirável *O povo brasileiro*, nos lembra que a razão pela qual o país não é exemplo de modelo de economia mundial, apesar dos avanços de toda a ordem, é porque ainda está atado a uma estrutura sócio-cultural arcaica. Para ele, no Brasil, as classes dirigentes têm alguma semelhança com os consulados romanos. Ao longo da história política do país, elas são vistas como “*representantes locais de um poder externo, primeiro colonial, depois imperialista, a que servem como agentes devotados e de quem tiram sua força impositiva.*”<sup>91</sup> Por conta dessa postura, a elite

---

<sup>90</sup> BARBOSA, 1992, p.62

<sup>91</sup> RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Várias passagens de seu livro ilustram a importância que o autor dá ao Brasil de todas as raças. No entanto, ele afirma que, por trás de uma cultura múltipla, existe uma discrepância sem tamanho, devido ao tipo de estratificação decorrente

política se vê desobrigada de ser responsável “... *pelo destino da população que, a seus olhos, não constitui um povo, mas uma força de trabalho, ou melhor, uma fonte energética desgastável nas façanhas empresariais*”<sup>92</sup>

É evidente que não se pode tomar como verdade absoluta o fato do país enfrentar grandes problemas sociais devido ao uso lícito ou não do *jeitinho*. Seria depreciativo pensar que o Brasil é feito de cidadãos que têm como único traço definidor a prática da malandragem. Não se pode definir o povo brasileiro com base em modelos resultantes de comportamentos e posturas individuais, ou mesmo pertencente a um contingente de pessoas que não tiveram acesso a uma educação que prima pela ética. Com um olhar mais investigativo, se constatará, na vivência diária, ser o brasileiro um trabalhador honesto, cumpridor de suas obrigações civis. Prioriza, ainda, a família e a igreja, como traços oriundos da herança patriarcal.

O Brasil que, a partir da década de 30, avançou nas questões trabalhistas, tem mostrado, ao longo de décadas, evidências de um modelo de modernização tardia, como assim alguns estudiosos sobre o assunto deram a entender.<sup>93</sup> Com o passar do tempo e com as inúmeras

---

do processo de sua formação nacional. Dessa forma, vive o país um antagonismo exacerbado, marcado pelas diferenças no trato com as relações sociais. Sua visão realista mostra que não existe nenhum mito que reforce certo pacifismo com relação às igualdades raciais. Explica, também, como se deu a mistura étnica a partir da chegada dos povos portugueses que, segundo ele, foram determinantes na promoção de um antagonismo social:

*O Brasil é a realização derradeira e penosa dessas gentes tupis, chegadas à costa atlântica um ou dois séculos antes dos portugueses, e que, desfeitas e transfiguradas, vieram dar no que somos: latinos tardios de além-mar, amorenados na fusão com brancos e com pretos, deculturados das tradições de suas matrizes ancestrais, mas carregando sobrevivências delas que ajudam a nos contrastar tanto com os lusitanos. p. 36*

<sup>92</sup> RIBEIRO, 2006, p. 38

<sup>93</sup> Além do já citado Darcy Ribeiro, e outros autores presentes neste trabalho, que elaboraram pesquisas de cunho antropológico e social, serve aqui, como

crises financeiras, o trabalhador se sujeitou aos baixos rendimentos e à ocupação informal, como meio de sobrevivência. Mesmo assim, por outro lado, houve um grande empenho no crescimento econômico e industrial do país.

Seguindo os princípios teóricos de DaMatta, de grande influência para a pesquisa de Livia Barbosa, o povo brasileiro vive seu próprio dilema: dividido entre a capacidade de fazer autocríticas sobre seu modo de viver, e orgulhoso por morar em um país que, embora com problemas de ordem social e política, tem a capacidade de estreitar facilmente laços de amizade. Destarte, se pode dizer que há pontos bastante definidos entre o discurso autoritário e as afetividades, o que faz com que haja a separação entre indivíduo e pessoa:

*Enquanto o 'você sabe com quem está falando? É um ritual de separação, radical e autoritário, de duas posições sociais e, como tal, a negação do 'jeitinho', da 'cordialidade' e da malandragem e de todos os aspectos tomados como paradigmáticos em diversas situações para definir o 'nosso povo', a 'nossa gente', o 'nosso país', o 'jeitinho' poderia ser visto como um ritual de aglutinação.* <sup>94</sup>

Se o propósito de uma categoria é distanciar, a outra é de aglomerar. Na realidade, a acentuada hierarquização, que forma parte da cultura brasileira, reside na oscilação entre o mundo das leis e o universo das relações pessoais, que é o celeiro propiciador das permissivas leis paralelas. DaMatta traça categoricamente essa divisão

---

ilustração, o livro *Sociedade brasileira: uma história através dos movimentos sociais*. A obra, escrita pelos autores Fernando Antônio da Costa Vieira, Carlos Gilberto Werneck Agostino, Rubim Santos Leão de Aquino e Hiran Roedel, retrata, desde a crise do escravismo até o apogeu do neoliberalismo, os grandes movimentos sociais que fizeram história no país.

<sup>94</sup> BARBOSA, 1992, p.74

entre indivíduo e pessoa. O primeiro obedece à dureza e à rigidez das regras, enquanto o segundo possui uma rede de relações que lhe permite dribá-la. De acordo com ele, há duas elaborações concretas a respeito do indivíduo:

*Numa delas (...) tomamos a sua vertente mais individualizante, dando-lhe ênfase ao seu 'eu individual' (...). Nessa construção – que corresponde à construção ocidental –, a parte é, de fato, mais importante do que o todo. E a noção geral, universalmente aceita, é a de que a sociedade deve estar a serviço do indivíduo, o contrário sendo uma injustiça que importa corrigir.*

*Outra vertente importante do indivíduo natural ou empiricamente dado é a elaboração do seu pólo social. Aqui, a vertente desenvolvida pela ideologia não é mais a da igualdade paralela de todos, mas da complementaridade de cada um para formar uma totalidade que só pode ser constituída quando se tem todas as partes. Em vez de termos a sociedade contida no indivíduo, temos o oposto: o indivíduo contido e imerso na sociedade. É nessa vertente que corresponde à noção de pessoa como entidade capaz de remeter ao todo, e não mais à unidade, e ainda como elemento básico por meio do qual se cristalizam relações essenciais e complementares do universo social.<sup>95</sup>*

No que diz respeito à pessoa, ele ainda complementa que:

*A noção de pessoa pode então ser sumariamente caracterizada como uma vertente coletiva da individualidade, uma máscara colocada em cima do indivíduo ou entidade individualizada (linhagem, clã, família, metade, clube, associação etc) que desse modo se transforma em ser social.<sup>96</sup>*

Na visão de Livia, o indivíduo é mais bem constituído dentro de um sistema social, o que determina o chamado conjunto institucional

---

<sup>95</sup> DAMATTA, 1993, p. 222

<sup>96</sup> DAMATTA, 1993, p.222

brasileiro<sup>97</sup>. A partir da relação com as classes sociais, com sua cultura e seus costumes, conhecendo os elementos considerados determinantes da sua formação histórica e cultural, tem-se uma visão mais completa do homem. Para se conhecer o conjunto institucional, econômico e político do país, há de se conhecer a historiografia. Embora complexa, haja vista levarmos em conta a visão parcial do autor - como é o caso de Freyre - merece ser assinalada pela sua relevância, por buscar descrever e interpretar o Brasil.

O discurso em torno das diversas identidades do sujeito e, no caso específico, do brasileiro, está relacionado aos fatores histórico-sociais, que são interpretações mais que realidades, defende Helecion Ribeiro em seu artigo *A Identidade do Brasileiro*.<sup>98</sup> Em países como Estados Unidos e Europa, governos populistas e ditaduras contribuíram, sobremaneira, para que haja uma aproximação maior do povo, que, por manter sentimentos patriotas, passa a integrar-se em projetos consistentes. Segundo ele, no Brasil ainda sobrevive uma herança histórica de dependência, consequência da servidão durante os tempos remotos da era colonial. Talvez por isso exista uma luta diária, inclusive inconsciente, por manter uma emancipação em nível cultural. Essa situação de isolamento intensifica, de fato, as desigualdades sociais existentes. Para Helecion Ribeiro, o poder do governo veta, de certa forma, a ascensão social, o que desencadeia um grande número de marginalizados e excluídos.

Um fator que define a *brasilidade*<sup>99</sup> deste povo está nas relações plurais que mantém, mas essa atribuição só veio a ser estudada no

---

<sup>97</sup> BARBOSA, 1992, p. 4

<sup>98</sup> RIBEIRO, Helecion. *A Identidade do Brasileiro*. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1994, p.3.

<sup>99</sup> Termo comum para designar a forma de pensar e de agir do povo brasileiro

decorrer do tempo. Partindo desse raciocínio, há de se pensar que, à época do descobrimento do país, no século XVI, não havia ainda uma consciência de identidade. Os interesses do homem eram os de conquistas e explorações - no caso pelas terras e suas riquezas - ao invés da busca pelo autoconhecimento. O debate acerca da inclusão do homem brasileiro no âmbito universal só é possível com a descoberta de que ele verdadeiramente é, o que acaba por gerar uma complexidade maior, por estar a identidade em permanente construção.<sup>100</sup>

Assim como Livia Barbosa, Helecion Ribeiro também acredita que para tentar interpretar o homem brasileiro, há de se passar, antes, pelo conhecimento das contradições e ambiguidades que cercam todo o processo cultural. Dentro dessa pluralidade, chega-se à constatação de que não existe uma única definição, senão várias, e que não pode ser reservado apenas um posicionamento teórico, encerrado em si mesmo. Nas distintas bases investigatórias, algumas opiniões se convergem como a deste estudioso, quando diz que: “*O homem brasileiro é plural: suas manifestações culturais, seu ethos, seu jeito de ser, é plural sem ser*

---

<sup>100</sup> Como símbolos ou particularidades que registram essa *brasilidade*, encontramos, no século XIX, a figura do índio, exaltado principalmente pelos romancistas românticos do período. Particularmente, na década de 20, com o Modernismo brasileiro, Mário de Andrade preconizou em seus estudos uma cultura mais universal, porém focada no nacional. Em livros como *Paulicéia desvairada* (Prefácio Interessantíssimo. In: *Paulicéia Desvairada*. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1980) e *Ensaio sobre a música brasileira* (São Paulo: Martins Fontes, 1962), a partir do conhecimento do folclore e suas relações com o eruditismo musical, exportado da Europa, se constrói uma consciência criadora de arte nacional. Na década de 30 foram publicados diversos estudos teóricos sobre as raças, que difundiram a inferioridade dos indígenas e também dos negros, vistos como representantes de um retardo nacional. Durante a década de 50, a ideia era defender o nacionalismo em torno da conquista do petróleo. Na década de 60, durante o regime militar - enquanto intelectuais e artistas buscavam interagir com o povo, valorizando os direitos iguais entre trabalhadores - havia a propagação de uma ideologia em torno da segurança nacional. Nos anos 70, de um lado, se propagavam os movimentos da contracultura e a luta pelos direitos dos trabalhadores; de outro, o consumismo, sob o poder de um capitalismo desenfreado incapaz de mascarar a pobreza.



caótico”<sup>101</sup>

O autor considera a origem da cultura brasileira, formada por negros e índios escravos, como uma “*drástica desculturação*”<sup>102</sup>, cujo traço genético repercute no modo de ser contínuo do brasileiro. Ele destaca o cientista social Octávio Ianni<sup>103</sup>, que busca uma argumentação consistente ao definir o caráter desse povo, tomando como base seu passado histórico, na percepção das condições que fazem ser o que é. A identidade nacional está de acordo com as mudanças sociais. Elas são um claro exemplo de que o conceito de identidade é dinâmico.

A etnia e a raça, formadores da estrutura socio/política/cultural, são elementos que se interrelacionam e se completam. No entanto, as variações em determinadas situações, ou na própria história, fazem evoluir elementos identificatórios, o que permite alterar a visão globalizante que formula um sentido comum. O *ethos* definitivo é uma tarefa complexa, uma vez que o processo cultural não se conclui, pelo contrário, está sempre em mutação.

Há que se ressaltar, dentro do caráter do brasileiro, uma resistência em seu modo de viver. A escritora e filósofa brasileira Marilena Chauí<sup>104</sup> assinala que o fato desse povo não buscar enfrentamentos é tida como uma maneira de sobreviver às intempéries

---

<sup>101</sup> RIBEIRO, 1994, p.3

<sup>102</sup> RIBEIRO, 1994, p.3

<sup>103</sup> IANNI, Octávio. Para um aprofundamento do tema em questão, consultar esse renomado professor e crítico da sociedade brasileira, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC, em seu livro *Sociologia da sociologia. O pensamento sociológico brasileiro*. São Paulo, Editora Ática, além de outros como *Classe e nação*. Petrópolis: Vozes, 1986.

<sup>104</sup> CHAUI, Marilena. Uma das maiores filósofas e pensadoras da modernidade no Brasil. Expôs suas teorias em livros como *O que é ideologia*. São Paulo: Abril cultural/Brasiliense, 1984.

provocadas pelas falhas nas áreas mais elementares do país, como saúde e educação. Aceitar parece-lhe mais cômodo. De forma geral, ela acrescenta que nessa cultura multifacetada há um misto de conformismo e resistência. Tornar-se-á sempre um fator natural admitir o autoritarismo dos poderosos, assim como a sobrevivência dos mais fracos, dentro da sociedade hierárquica.

Para o brasileiro, segundo Chauí, não confrontar significa “*dar um jeito*” de sobreviver, aceitando sua condição social. É dessa forma que ele encontra saída ante uma sociedade injusta. Deposita, dentro da sua crença e de valores sólidos, diversos aspectos da vida social, que podem implicar variações decisivas como, por exemplo, as manifestações coletivas de ordem política, assim como a luta pela democracia, em movimentos como o chamado *Diretas, já!*<sup>105</sup>, em 1989; os discursos populistas, como os dos presidentes da República Getúlio Vargas, durante os anos 40 e 50, e Lula da Silva, de 2003 até 2010. Exemplos, também, podem ser vistos nas promessas que o povo faz para ganhar nas loterias ou jogos de azar, bem como nas promessas aos santos, sempre na busca por milagres. São, na verdade, concretizações de sonhos de se levar uma vida financeiramente confortável, de preferência com pouco ou nenhum esforço.

O aspecto lúdico é visto como um fator que trata de equilibrar a relação entre o autoritarismo e a resistência. O ponto intermediário para diminuir a tensão formada pela severidade das leis - que, a rigor, existem para ser cumpridas - é a aceitação de um *modus vivendis* fora dos padrões sociais. Tal conquista somente será válida através da

---

<sup>105</sup> *Diretas, Já!* foi um movimento político de intenção democrática, com grande participação popular, ocorrida na praça da Sé, na cidade de São Paulo, em 1984. O movimento apoiou a Emenda do deputado Dante de Oliveira, que restabeleceu as eleições diretas para Presidente do Brasil. Na época, houve grandes manifestações em praças públicas.

ludicidade provocada pelo que é ou parece ser jocoso. Esse elemento passa a ser um ponto apaziguador dos conflitos impostos pelos dois lados extremos de uma moeda.

Outra forma de resistir, além desse estado de equilíbrio, se dá através da esperança em um futuro melhor. O lema *o Brasil é o país do futuro*<sup>106</sup> sempre esteve arraigado no inconsciente coletivo, geralmente ligado a ideologias partidárias dominantes, envoltas com promessas de

---

<sup>106</sup> Em plena época de ditadura militar, nos anos 60, a ordem era implementar um ufanismo contagiante nas massas populares, que se viu obrigada a defender a bandeira brasileira, sob a ordem severa dos órgãos de censura e de repressão. No período, chamado *anos de chumbo*, o *slogan* político que fazia parte de um trecho de uma canção muito difundida por um grupo de jovens músicos, era *Este é um país que vai pra frente*. Um grupo de artistas chamado *Os incríveis* foi bastante criticado pela esquerda socialista, por apoiar, através dessa música, os militares no poder. A propósito, havia também outro lema, que também provocou a ira dos opositores ao regime. Trata-se da música cujo refrão era “*Eu te amo, meu Brasil, da dupla Dom e Ravel*. Frases de efeito faziam parte da publicidade política dos anos repressores, em um momento, também, definido pelos militares de *Milagre Econômico*, cujo crescimento se deu de forma acelerada: *Brasil, ame-o ou deixe-o* e *Quem não vive para servir ao Brasil, não serve para viver no Brasil*. Para saber um pouco mais sobre a época, consultar a dissertação de Mestrado, defendida pela autora desta tese, em 2000, pela Universidade Federal do Ceará, cujo tema é voltado para o anti-heroísmo no romance dos anos 70, *Em Câmara Lenta* (NUNES, Lucimeire Viana. Dissertação de Mestrado defendida pela UFC, 2000). Abaixo um trecho:

*Nos últimos trinta anos, o Brasil sofreu uma série de mudanças que repercutiram nas formas da expressão artística. Entre os acontecimentos históricos e políticos que fizeram parte do cenário dos anos 60 até o final de 70, estão, como os mais relevantes, a posse de João Goulart; o golpe militar, iniciado em 64; a promulgação dos atos institucionais; as greves e agitações por todo o país. Os militares usavam como pano de fundo o ‘milagre econômico’, fazendo o Brasil se integrar ao sistema monopolista internacional. Esse grande passo para o desenvolvimento foi acompanhado de agitações e movimentos de oposição por todo o país. Entre os anos de 1969 e 1974, surgiram os partidos clandestinos, como ALN, VPR, MR-8, PC do B, entre outros, bem como as guerrilhas urbana e rural, numa atitude extrema de protesto contra o governo. Órgãos militares tiveram alguns anos pela frente para liquidar a esquerda armada. Muitas pessoas participaram com radicalismo da militância política contra o governo. p. 29.*

Livros indicados sobre o período dos anos 60 são inúmeros, mas compete, aqui, salientar alguns dos que obtiveram êxito: PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60. (Rebeldia, contestação e repressão política)*, São Paulo: Ática, 1992; HABERT, Nadine *A Década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática.1992. (Série Princípios); VENTURA, Zuenir. *68: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

mudanças sociais. Um excelente exemplo foi o do governo Juscelino Kubitschek de Oliveira - mais conhecido como Governo JK-, entre 1956 e 1961, que pregou o discurso de transformação política e possibilitou a abertura de caminhos, em direção ao desenvolvimento industrial.

Dois ditados populares, até pouco tempo frequentes nos meios de comunicação, *Sou brasileiro e não desisto nunca* e *O melhor do Brasil é o brasileiro*, refletem o esforço da população em superar qualquer crise, seja de ordem pessoal ou social. Ambos mostram que as relações pessoais, como reforçou DaMatta, são mais importantes que a própria nação, e que o povo, com sua resistência e luta, consegue superar os problemas de seu próprio país, contribuindo de alguma forma para diminuir a hierarquia econômica existente.

No entanto, há por trás dessa suposta superação, uma necessidade de auto-estima. É o que revela uma pesquisa realizada pelo Instituto chileno Latinobarômetro, em 1998, feita com a maioria dos países sulamericanos. Enquanto somente 22% dos entrevistados brasileiros declararam ter muita confiança no país, os uruguaios acreditam em torno de 64%, colombianos, 55% e chilenos, 52%.<sup>107</sup> Muito dessa condição de baixa auto-estima se deve à valorização do que vem de fora, em detrimento do que é criado ou produzido no Brasil.<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> Instituto chileno Latinobarômetro. Disponível no sítio <http://www.brazil-brasil.com>

<sup>108</sup> Essa ultravalorização do que é exportado é vestígio ainda dos tempos do Brasil imperial, que vivia na rasteira da dependência portuguesa. Esse caráter se reflete em todos os setores da cultura brasileira, inclusive na música. Segundo o professor de literatura e, também, músico e compositor José Miguel Wisnick, em parceria com Enio Squeff, em seu livro *O nacional e o popular na cultura brasileira: Música*, São Paulo, Editora Brasiliense, 2004, além de discutir a expansão do comércio exterior como influenciador da plurificação cultural no país, vê a importância do desligamento contra qualquer estrangeirismo. Ele sente a necessidade de uma autonomia e a emergência de um nacionalismo artístico que, para ele “*tem relação frequente com a solidificação de uma consciência nacional, dos direitos de uma classe sobre o resto da nação*”. (p.34)

Outros fatores também são levados em conta, como a descrença nas autoridades do governo e a própria prática do *jeitinho*, visto como sinal de atraso para o país, enquanto que em outros países, qualquer desvio de conduta tem como resposta a aplicação severa das leis. Ao lado dessa descrença, o ceticismo coletivo, gerado pelo sentimento de que nada vai mudar, cede lugar à persistência individual. É com ela que o povo passa a superar as adversidades existentes pelo caminho.

Ainda que nos seja apresentado um quadro bastante considerável de baixo-estima, a não aceitação dessa condição é vista como uma forma de resistência. É o que se pode dizer da tolerância às diferentes crenças religiosas, como forma de resistir às desigualdades sociais. Há, sobretudo, um espírito lúdico convivendo com as forças opostas que movem as religiões brasileiras. O respeito às crenças, assim como qualquer diversidade, se faz presente desde a época da escravidão, com os rituais africanos. No Brasil, principalmente na Bahia – de forte cultivo da herança negra – há a fusão de várias religiões e ritos, o que faz com que exista uma maior tolerância e convivência pacífica entre a população. A confluência dessas crenças estreita as relações de poder e de hierarquia típicas das classes sociais distintas. O sincretismo, portanto, busca alcançar o espírito lúdico, que equilibra as forças opostas.

O convívio com as relações desiguais parece, na cultura brasileira, ser um caráter natural. Consolidam-se as desigualdades, o que reforça o mito de que os brasileiros sejam *cordiais*, movidos pelo coração e pelas relações de amizade. Esse argumento comunga com a relacionalidade de que fala Roberto DaMatta: é próprio do seu caráter privilegiar as relações pessoais, em todas as esferas sociais, inclusive afetando as relações profissionais.

A sociedade brasileira vive em um sistema onde o valor

fundamental é relacionar, mesclar, juntar, confundir e conciliar. Não funcionaria de forma diferente não fossem as relações muito próximas de afeto institucionalizado. Para DaMatta, mesmo fazendo parte de uma sociedade hierárquica, o povo brasileiro busca reduzir as disparidades decorrentes de sua estrutura econômica e política, criando saídas ou alternativas em nome da amizade. Mais importante que obedecer às instituições é manter o subjetivismo e a fidelidade às pessoas que o cercam, como forma de superar todos os obstáculos entre ele e as leis. Mas tal situação não vale para os inimigos, principalmente os de classe subalterna, porque, como ele defende, “*Aos inimigos a lei, aos amigos, tudo!*”<sup>109</sup>

Enquanto que para os amigos a lei se lhes apresenta de maneira irracional, para os adversários ela terá que ser impiedosa e impessoal, sendo aplicada sem nenhuma distinção. Formam-se, com isso, as chamadas *panelinhas*. São várias as situações que servem para percebermos a hierarquização nas relações sociais. A expressão típica, comentada anteriormente, e bastante recorrente no livro de DaMatta ‘*Sabe com quem está falando?*’ pode ser analisada de várias maneiras. Uma delas, muito problemática, é que por se tratar de um ritual autoritário acaba por indicar uma situação de conflito em uma sociedade que se mostra aparentemente avessa a ele.

De forma paradoxal, como já foi aqui considerado, tenta-se consertar os contrastes sociais pela via do lúdico e do jeitinho brasileiro, na busca por solucionar os problemas de forma pacífica e cordial. Podemos entender que, por trás de um aparente traço fraternal, se escondem princípios e valores estruturais de uma sociedade marcada por dominantes e dominados. É, portanto, um dilema bastante complexo dentro do processo de construção da identidade nacional,

---

<sup>109</sup> DAMATTA, 1993, p.217

porque se mostra extremamente contraditório.

Expressões desse tipo, tomadas em várias acepções do cotidiano brasileiro, parecem ser fundamentais para estabelecer a ordem e a hierarquia. De um modo geral, os brasileiros creem mais nas pessoas e nas relações pessoais, do que nas leis e instituições ligadas ao poder, uma vez que *“Existe uma separação concreta entre a pessoa e a norma; existe uma lei geral, impessoal, universal, e a pessoa que se define como especial e merecedora de um tratamento pessoalizante e separado”*.<sup>110</sup>

Como DaMatta argumenta, existem tanto as regras que condenam o uso do autoritarismo arbitrário, como a prática que estimula o emprego do *jeitinho*. Ambas apresentam duas concepções de uma mesma realidade nacional, presentes na sociedade brasileira. A cordialidade percorre o mesmo caminho da visão de um mundo feito de categorias sociais e econômicas totalmente adversas.

## **1.2 O homem brasileiro convertido em imagem-símbolo**

Entre os pilares que sustentam as teorias acerca do caráter do povo brasileiro, há de se contar, também, com a questão da imagem, exportada para o resto do mundo. O fato de associada à informalidade, ao riso e à jocosidade, o que o torna universalmente único e original, pode contribuir para aumento da autoestima, ainda que pesquisas mostrem o contrário. É sabido que todas essas qualidades caem por terra, provocando o complexo de inferioridade, quando o homem brasileiro sente na pele o descaso das autoridades governamentais, no que tange a fatores como violência, pobreza e corrupção.

---

<sup>110</sup> DAMATTA, 1993, p.217

Conciliar os conflitos e encontrar saídas para não se entregar às calamidades sociais também faz parte do seu caráter, o que acaba por equilibrar reações díspares. Encontrar um denominador comum é, portanto, um dos caminhos tortuosos quando se trata de defini-lo em sua amplitude.

Em épocas de ditadura e populismo, se por um lado o governo pregou a exaltação ao patriotismo e o incentivo à idolatria, por meio de símbolos, como a bandeira e o hino nacional, cantado e reverenciado nas escolas, por outro, em plena democracia, criou-se uma imagem ligada à corrupção e ao abuso de poder. São forças que se fixaram no inconsciente coletivo. Permanecem antagônicas, sem abalar a essência do mito do homem cordial, simpático e informal. É, de fato, o Brasil o país das contradições e o brasileiro um indivíduo que se ajusta a ele, convivendo, mesmo que de maneira incômoda, com as desigualdades sociais e com a hierarquia instaurada.

A despeito desse tema, observemos a leitura que o professor Octávio Ianni faz do Brasil, no excelente artigo intitulado *Tipos e mitos do pensamento brasileiro*:

*O Brasil pode ser visto como um país, uma sociedade nacional, uma nação ou um Estado-Nação, em busca de conceito. A despeito de quem tem nome e história, território e fronteiras, bandeira e hino, população e governo, heróis e santos, memórias e esquecimentos, glórias e sofrimentos, ruínas e monumentos, debate-se contínua e periodicamente no sentido de conhecer-se, definir-se, estabelecer o seu lugar no mapa do mundo: Europa, África ou Novo Mundo; branco, mestiço, indígena ou negro; arcaico ou moderno; autêntico ou errático; pretérito ou futuro; do terceiro mundo ou a caminho do primeiro mundo; cujo nome pode ser o de um país, vegetal ou mercadoria.*

*Este o estado de espírito ou a mentalidade que permeia as muitas inquietações de uns e outros, levando-os a buscar*



*a fisionomia, o modo de ser, a realidade, os dilemas e as perspectivas da sociedade brasileira, do povo brasileiro, do Brasil como Estado-Nação. São muitos os que se perguntam qual pode ser a sua fisionomia, a sua explicação ou o seu conceito. Perguntam-se sobre qual pode ser o 'norte', ou a direção, já que se repetem os impasses, as reorientações, os progressos e os retrocessos.*

(...)

*São várias as linhas de pensamento ou mesmo as 'famílias' de explicações do Brasil. São linhas ou famílias que se desenvolvem, recriam ou apenas reiteram. Mas já estão presentes e evidentes em muitos estudos e narrativas. Desenham-se como se fora uma ampla, policrônica e polifônica cartografia do imaginário brasileiro. Vale a pena registrar algumas, ainda que de forma breve: a) No Brasil, o Estado constitui a sociedade civil, já que esta seria pouco organizada, dispersa, gelatinosa, de tal maneira que o Estado se constitui em demiurgo da sociedade, realizando a sua articulação e direção, promovendo a mudança e tutela, sempre de conformidade com o descortínio das elites; b) O Brasil seria um país cuja história está amplamente determinada pelos movimentos e exigências dos mercados externos, desde o colonialismo e o imperialismo ao globalismo, definindo-se por diferentes modalidades de sua inserção dos mercados externos; c) O Brasil é visto como um país patriarcal, marcado pelo patriarcalismo que se forma e desenvolve no curso dos séculos de escravismo, com desdobramentos no coronelismo, caciquismo, oligarquia; tudo isso no âmbito de algo denominado lusotropicalismo, sem esquecer a contínua e reiterada associação, mescla ou confusão entre o privado e o público; d) O Brasil se singulariza por ser uma 'democracia racial', a despeito dos séculos de regime de trabalho escravo e da forma pela qual são tratados prática e ideologicamente o índio, o negro, o árabe, o japonês, o polonês e outros, indivíduos e coletividades deste singular 'laboratório racial'; e) O Brasil tem sido visto como um país que se destaca por sua 'história incruenta', uma história de 'revoluções brancas', na qual floresce a 'democracia racial', tudo isso 'lusotropical'.*

*Essas e outras interpretações, sempre acompanhadas de inquietações e interrogações, permitem reafirmar a hipótese de que o Brasil é uma nação em busca de conceito, uma nebulosa movendo-se no curso da história moderna em*

*busca de articulação, direção.* <sup>111</sup>

Esses contrastes não parecem desconstruir a imagem sólida de um povo cordial, hospitaleiro, alegre, partidário do *jeitinho* malandro, ainda que este último esteja inserido em outros valores. Isto se explica por um contingente de vivências e situações que se solidificaram ao longo do tempo. Luiz Otávio Cavalcante, em livro recente a respeito da corrupção no governo Lula da Silva e os valores intrínsecos do homem brasileiro, traça um painel do que é o povo brasileiro hoje:

*Depois de duas ditaduras do século XX, das conquistas legais da cidadania, de luta por inclusão social em programas de governo, de tentativas de moralização da vida social e política, cria-se consciência, no Brasil, de que a miscigenação racial é caracterísitca e construtiva de povo diferenciado* <sup>112</sup>

Mais adiante, ele elenca algumas características desse povo:

*O homem brasileiro consolidou culturalmente um perfil que ressalta três aspectos:*

*- é estreitamente vinculado à noção de família, consagrando no patriarcalismo do qual decorreu o compadrio social, o nepotismo e os hierarquismo social.*

*- é flexível nas formas de lidar com os outros e com a lei, hábil negociador, sabendo usar a técnica do 'jeitinho' para driblar regulamentos.*

---

<sup>111</sup> Fragmentos extraídos de uma palestra promovida pela Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, em 2001. Disponível no sítio <http://www.scielo.br/scielo>

<sup>112</sup> CAVALCANTI, Luiz Otávio. *Como a corrupção abalou o governo Lula. Por que o presidente perdeu a razão e o poder*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. p.49.

- é extrovertido, como ser psicológico, enxergando o outro como parceiro na organização, como sócio no mercado e como aliado na política <sup>113</sup>

Também compõem sua identidade o futebol, o carnaval, o samba, a cerveja gelada e as morenas bronzeadas pelo sol. Somando-se esses elementos às habilidades no tratamento das relações sociais, o que resulta é um sentimento generalizado, e talvez aparente, de *orgulho nacional*, que vai se consolidar em uma nova ordem social. Apesar das desavenças sociais, no Brasil ainda persiste a imagem de paraíso tropical - como resquício do período romântico, na segunda metade do século XIX -, além de ser um lugar acolhedor e hospitaleiro, devido à receptividade do povo.

São vestígios ainda evidentes nas diferentes situações da vida social. A título de exemplo, os espetáculos que mobilizam as massas populares, como em época de Mundial de futebol, despertam sentimentos ufanistas. O carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro e da Bahia, conhecido no mundo inteiro, também é motivador do entusiasmo por boa parte do povo, em todas as camadas sociais. Heróis consagrados dos esportes são imortalizados por conta dos meios de comunicação - Pelé, Ronaldo, Ayrton Senna, entre outros - além de artistas nacionais famosos, que ganham notoriedade por vender sua imagem agregada a movimentos sociais. Também entram nesse rol os anônimos que, sendo homens simples ou trabalhadores honestos, servem como modelos de heróis por praticar atos dignos de admiração popular. É o caso de modestos funcionários de hotel que encontram algum objeto valioso pertencente aos hóspedes para, em seguida, devolvê-los sem exigir nada em troca.

---

<sup>113</sup> CAVALCANTI, 2006, p. 49

De fato, há no imaginário deste povo, uma superavaliação dos ídolos e dos heróis de qualquer espécie. A fama de vencedor reaviva o entusiasmo nacionalista, além de também renovar a auto-estima, principalmente entre a população mais carente.<sup>114</sup>

Igual sentimento se nutre com relação às grandes personalidades da história, que se comprometeram com causas humanistas e revolucionárias. Um exemplo notório de herói mitificado é Tiradentes, que foi enforcado no século XVIII. Líder da Inconfidência Mineira, lutou pela Independência do Brasil em meio à dominação portuguesa.

Na vida política contemporânea, distintas personalidades marcaram a história do país, como o populista presidente da República Getúlio Vargas (seu suicídio, em 1954, comoveu o país) e Tancredo Neves, que fez história, ao abrir caminho para a democracia, com o movimento *Diretas, Já!*, no fim dos anos 80.

Esta superavaliação de pessoas comuns, que ganham notoriedade por suas conquistas ou pelas pequenas e grandes vitórias, dá à grande massa brasileira a sensação de se viver um país onde reina a igualdade entre todos. Reafirmando o que disse DaMatta, é através de momentos

---

<sup>114</sup> MÜLLER, Lutz. *O Herói: todos nós nascemos para ser heróis*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1987. Nesse livro, há considerações interessantes a respeito da adoração às várias categorias de heróis. Defende o autor, por exemplo, que o herói clássico, na perspectiva de hoje, inspira tanto virtudes e vícios. É também visto como espécie de salvação do povo, como se vê no trecho abaixo:

*O drama da pessoa heróica, que tem coragem para vencer todas as adversidades e medos, apesar dos perigos, para penetrar em esferas até então desconhecidas e ganhar novos conhecimentos, fascinou os homens de todas as culturas e de todas as épocas, como nenhum outro tema. Quer nos antigos mitos, sagas e contos de fadas, quer na literatura e nos filmes atuais, na religião, nas artes plásticas, na história, na política, na ciência: o ser humano que se arrisca no novo, no desconhecido e no extraordinário é sempre o interesse principal. Evidentemente, ele representa as grandes esperanças e os profundos anseios da humanidade. p.8.*

culminantes de elevação de auto-estima - por exemplo, um gol de um ídolo de futebol, em um final de campeonato, pode provocar essa reação - que os laços se estreitam, fazendo com que sejam esquecidas, mesmo por pouco tempo, as disparidades sociais.

Mesmo que haja uma diversidade de opiniões e pessoas que não tomam partido de qualquer idolatria, o convívio é pacífico, razão pela qual o brasileiro exporta a imagem de homem *cordial*. Ora alimentando-se de esperança, muitas vezes renovada a cada mudança no quadro político, durante períodos de eleições, ora aprendendo a conviver com as dificuldades, mostrando-se pessimista diante das mesmas promessas demagogas, é um homem que se põe de pé e, geralmente, não recua. Essa condição é marca da identidade brasileira. A ambiguidade parece formar parte de um substrato da mentalidade do povo. De um lado se inveja do *modus vivendis* de uma sociedade cujas leis são mais rigorosas - por isso a negação da condição herdada pela formação ética - de outro, se orgulha da informalidade e da flexibilidade no trato das leis severas, quando atinge a si próprio ou aos seus amigos e familiares.

Negar a identidade é, para alguns, cultivar o complexo de inferioridade. Quando há supervalorização de sentimentos como o orgulho, se alimenta a impossibilidade de construção de uma nova ordem social mais equilibrada, orientada por valores universais. Quando se tem em mente as diversas situações e fatores que contribuem para o orgulho de ser brasileiro (ou a vergonha, por parte de alguns), se afirma em mais de uma ocasião que se trata de um povo - e uma mentalidade - complexa e polifacetada.

O *jeitinho* eleva a fama de homens cordiais. Essa conduta, vista como estratégia de sobrevivência, quando diz respeito a uma população que convive com pouca ou nenhuma assistência básica, também pode representar um recuo, quando se quer assegurar uma nova ética e uma

nova moral na sociedade.

São vários os conceitos e qualidades morais, na tentativa de definir o homem brasileiro, e uma delas está ligada à questão da imagem. A visão do malandro, seja negativa ou não, vai encontrar forças divergentes e reforça a questão do mito. De uma forma ou outra, qualquer definição de como é composto o seu caráter, por mais pertinente que seja, segue uma orientação ideológica, relacionada a fatores sociais, econômicos e políticos.

Tendo em vista os esteriótipos criados, especificamente, em torno do malandro, que, por excelência, adota a prática do *jeitinho*, se crê que são tipos que depõem contra a vinculação de uma atividade produtiva que lhes tire a liberdade de optar. Há, de fato, um caráter ideológico, ainda que inconsciente, de criação de uma nova mentalidade no meio social. Tipos como estes não entram em conflito com o sistema. Pelo contrário, buscam adequar-se, na tentativa de novas alternativas de vida. Mas, se entende que por menor que seja o ato, há uma forma de contrariar as leis impostas, produzindo meios próprios de sobrevivência.

Estes tipos marginalizados (entram aqui os delinquentes, os boêmios e os vagabundos), renegam o trabalho mal remunerado e explorado. Mas não são como outros tipos, que lutam por tentar mudar o sistema (por exemplo, os proletários sindicalistas, que, de forma consciente, buscam defender os interesses da classe trabalhadora). Enquanto estes são contra a sociedade capitalista, concebida em oposição ao marxismo, os malandros percorrem um caminho adverso. Suas armas são a astúcia e a esperteza, e nada fazem para subverter a ordem do sistema. Não participam de nenhum projeto ideológico. Entretanto, fazem parte do processo social herdado desde o período escravocrata e, por essa razão, sofrem as consequências da exclusão social. Por trás da negação do trabalho, há um vínculo que une suas

atitudes desonestas ao passado histórico que ainda persiste no quadro político e social do país.

Mesmo em se tratando de figuras sem consciência de luta de classes, esses malandros buscam uma vida melhor, de alguma forma, rechaçando o poder do sistema opressor. Como base para entender melhor este assunto, há opiniões pertinentes como a de Flávio Kothe em seu livro *O Herói*. Ao elencar uma ampla gama de tipos de heróis, o autor afirma que toda personagem, dentro ou fora da realidade, considerada de direita ou de esquerda, como os anti-heróis da ficção moderna e pós-moderna, não chega a ser revolucionário, ainda que

*a luta da qual todos os heróis participam é a luta de classes, ainda que em geral tudo seja feito, em termos de deslocamentos, deformações e escamoteamentos, para que este nível profundo não apareça enquanto tal. A luta de classes não é apenas o motor da História, mas o motor de qualquer história, em qualquer gênero, literário ou não-literário.*<sup>115</sup>

Na ficção, ele defende, por exemplo, que o herói cômico<sup>116</sup> vai se opor às regras da sociedade, buscando uma ascensão social por meios de recursos como a esperteza. Em qualquer categoria, literária ou não, há de se ter em conta que ele, assim como outro tipo de personagem, está imbuído no processo ideológico, de grandes ou pequenas proporções. De forma explícita, deformada ou latente, há sempre uma contestação ou reivindicação contra o poder vigente.

Retornando à discussão acerca da imagem do malandro,

---

<sup>115</sup> KOTHE, R. Flávio. *O Herói*. São Paulo: Ática, 1987, p. 45.

<sup>116</sup> No caso aqui deste trabalho, melhor elevá-lo à categoria de picaresco ou de malandro, que é a concepção mais adequada no Brasil, segundo Antonio Candido, em *Dialética a malandragem*. CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. Revista do Instituto de estudos Brasileiros da Universidade São Paulo, 1970.

produzida como efeito da herança primitiva, seu valor implica várias interpretações na sociedade brasileira. Pode-se inferir que essa visão múltipla constitui-se não de uma identidade, mas de matrizes de identidade, complexas e não acabadas. Rica em sua diversidade, é feita de valores e costumes que oscilam entre o que é ou não ético. Com base nessa afirmação, como disse Helecion Ribeiro<sup>117</sup>, é possível que haja *identidades brasileiras ou retratos de Brasil*, que são conceitos que não correspondem aos modelos europeus ou americanos.

Não se pode refletir sobre o homem brasileiro sem pensar no mundo globalizado hoje. Fundamentalmente, em todas as categorias da sociedade, sabemos o quanto ela pode exercer o poder sobre a identidade do indivíduo, influenciando hábitos e condutas. O Brasil, com seu recente passado histórico-cultural, tem a facilidade de absorver conhecimentos e costumes advindos de outras culturas, fazendo a mescla e assimilando o que vem de fora, em detrimento com as raízes tradicionais<sup>118</sup>.

É desafiador manter e conservar a memória da cultura local, bem como pensar na questão do nacionalismo fincado unicamente na raiz tradicional, sem se abrir a uma dimensão prospectiva, orientada para o futuro. Mesmo com o olhar para dentro, o momento atual permite as discussões em torno dos efeitos irreversíveis da globalização, que acabam contribuindo para o enfraquecimento de quaisquer vínculos de

---

<sup>117</sup> RIBEIRO, 1994, p19

<sup>118</sup> A essa absorção ou mesmo *deglutinação* da cultura identitária externa em conjunto com a cultura interna e nacionalista dá-se o nome, no período modernista brasileiro, de *Movimento Antropofágico*. O movimento será comentado no próximo capítulo, a propósito do tema da malandragem, dentro do processo cultural no Brasil.



consciência da perpetuação da identidade e do patrimônio identitário<sup>119</sup>.

No atual momento, projetam-se novos desafios, no que se refere à fusão de várias culturas intercaladas. Invasões extraculturais acabam provocando uma espécie de tipificação do próprio indivíduo. Inserido no meio social, tendo acesso e compartilhando toda informação advinda do mundo tecnológico, esse indivíduo tipificado passa a praticar sistematicamente hábitos e costumes próprios de uma coletividade.

O homem, portanto, assume a necessidade de socialização. Quando se torna membro de determinado conjunto social, aprendendo seus códigos e normas de relação, apropriando-se do conjunto de conhecimento já sistematizado, passa, gradativamente, a perder os laços com sua cultura.

O processo de difusão cultural, típico da contemporaneidade, acaba por criar novas alternativas de sociabilidade. Dentro desta realidade, há que se pensar em vários sujeitos, e não somente um, fruto de uma sociedade fragmentada. Entre eles entra em destaque o sujeito malandro, a um só tempo imutável - porque ainda se mantém resistente ao tempo passado - e atuante em todas as esferas do cotidiano, tomando diferentes formatos e comportamentos.

De acordo com o percurso e o contexto histórico em que se apresenta este modelo de anti-herói da ficção e da vida real, é importante saber que o indivíduo na sociedade moderna passou a rever sua identidade, baseada em conceitos novos. O século XX, como berço

---

<sup>119</sup> Para um estudo mais detalhado sobre a identidade nacional, frente às novas discussões em torno dos efeitos da globalização, consultar o livro *A modernização seletiva: uma reinterpretação do dilema brasileiro*. (SOUZA, Jessé. *A modernização seletiva: uma reinterpretação do dilema brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000).

da modernidade - tema demasiadamente estudado por um grande número de pesquisadores ocidentais de todo o mundo - conheceu um sujeito em crise, em uma busca contínua de identidade.

Em se tratando da figura emblemática do malandro, ao invés de ser construído sob uma só identidade, passa a assumir, no mundo contemporâneo, identidades, múltiplas e complexas. É o que afirma Stuart Hall, em *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. As velhas fórmulas entram em declinação, fazendo com que surjam novas identidades, fragmentadas, como assim é a sociedade. Segundo as próprias palavras de Hall, “*esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito*”<sup>120</sup> Assim sendo, a identidade plural busca se adaptar a um novo cotidiano, muitas vezes com todas as consequências das mudanças históricas e sociais.

A sociedade contemporânea, centrada no sujeito, se ajusta a certo padrão antropológico culturalmente estabelecido. O foco das discussões entre os estudiosos de várias áreas humanísticas sempre foi procurar entender se pode o homem acomodar a tradição advinda da época da colonização com a subjetividade contemporânea. É, sem dúvida, uma questão complexa, de árdua investigação por parte das civilizações ocidentais. Esse tema não se pode tomá-lo como de fácil assimilação, pois toda cultura de um povo evolui de acordo com suas tradições e crenças. Enquanto muitas buscam manter suas raízes, outras preferem focar o olhar no futuro.

É lícito afirmar que o Brasil está sempre procurando alimentar esperanças futuras, sem que se sinta preso ao passado, embora esse

---

<sup>120</sup> HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 1999, p.7

traço seja inevitável para a formação da identidade. A confluência do passado com o presente resulta em novos caminhos em busca de experiências distintas. Mesmo que possa haver certa resistência, há sempre a necessidade de inovação.

O Brasil, que tem no germen de sua evolução histórica a herança da colonização portuguesa, despertou um forte sentimento de discriminação étnica, criando raízes, até hoje. A pluralidade do sujeito não foi somente benéfica, em termos de evolução cultural. Com o fluxo de imigrantes europeus e asiáticos, do século XIX ao início do século XX, ao invés de atenuar, tornou-se um problema maior e mais complexo, uma vez que a fusão entre raças fez aumentar as contradições desse povo.

Falar desse sujeito plural implica indagar-se em torno de suas origens, suas transformações, através dos processos sociais e ideológicos que enfrenta ao longo de sua história, além da interferência de outras formas de discurso. É o que veremos mais adiante, nas manifestações presentes na música e na literatura.

No tocante à presença colonizadora no Brasil, e os efeitos preeminentes do conquistador Colombo na América, o artigo intitulado *Orígenes coloniales del sujeto latinoamericano contemporáneo: identidad, fragmentación y sincretismo*, de Michigan State University, mostra que em todos os países da América do Sul as relações são também hierárquicas. A herança imperial e ameríndica são as que mantêm vivas a pluralidade do sujeito, fazendo com que haja uma divisão de forças entre os marginalizados e os que detêm o poder. O autor ainda discorre sobre a noção do sujeito colonial como agente que acabou monopolizando as relações sociais futuras, “*cuya voz domina la*

*producción y recepcción desde los discursos coloniales*".<sup>121</sup> Com base nesse argumento, não é difícil verificar que a dominação portuguesa representou para Brasil, portanto, a força mais dominante dentro do processo histórico cultural.

O artigo ainda destaca que a mestiçagem religiosa no Brasil é um exemplo da possibilidade de um mundo mais humanizado. Essa cultura mistificada, na verdade, deixa pouco espaço para o pensamento fundamentalista, gerador de ideias radicalmente separativas no nível das religiões, o que não é uma realidade no país. Apesar de não estar totalmente imune aos efeitos do mundo atual, consegue manter a passagem de nível que essas falsas manifestações religiosas não alcançam. Esse sincretismo brasileiro funde de maneira festiva códigos morais, permitindo um equilíbrio entre o tradicional e o pós-moderno, possibilitando a confraternização e tolerância entre culturas diferenciadas. A experiência da mestiçagem religiosa brasileira pode ser um caminho em direção à paz e uma possível abertura para o diálogo intercultural.

Tomando por base essa visão plural, historicamente comprovada na evolução cultural dessa gente, a noção de pessoa caminha, inevitavelmente, em direção à multiplicidade de vozes. Como argumenta DaMatta, uma sociedade se faz de afirmativas e negativas. Portanto, a base para entendimento da construção da identidade brasileira não está na vergonha do passado de ditaduras e escravidão negra. Não está associada à hierarquia, que põe os pobres em uma situação de total exclusão social. Tão pouco está relacionada aos casos de corrupção na

---

<sup>121</sup>QUISPE-AGNOLI, Rocio. Orígenes coloniales del sujeto latinoamericano contemporáneo: identidad, fragmentación y sincretismo. Artigo extraído do *Michigan State University*, disponível no sítio

<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/quispe.htm>.

história política, desde os tempos do império português. O que faz *brasil*, *Brasil* é a comida variada, a música contagiante e, enfim, as relações afetivas, que os tornam ‘cordiais’, frente a qualquer situação vexatória e de abuso do poder.

A malandragem entra, aqui, como uma das vozes que se manifesta, em meio a uma confusão de outras vozes. Algumas se adaptam ao sistema (em seu mundo mascarado), outras buscam evadir-se dele. Sua condição se encontra entre a ordem e a desordem, como assim afirma o antropólogo:

*Entre a desordem carnavalesca, que permite e estimula o excesso, e a ordem, que requer a continência e a disciplina pela obediência estrita às leis, como é que nós, brasileiros, ficamos? No meio dos dois, a malandragem, o jeitinho e o famoso e antipático ‘sabe com quem está falando?’ seriam modos de enfrentar essas contradições e paradoxos de modo tipicamente brasileiro.* <sup>122</sup>

O *modus vivendis* dessa personagem viva se situa sempre no meio do caminho, buscando fazer a fusão do que está dentro da lei (impessoal), com as relações de amizade (pessoal). É nítido o modo muito particular e original de viver (ou de sobreviver), baseado em uma espécie de norma em que, mais importante que as leis estabelecidas pela sociedade, estão as regras da moralidade, que é onde reinam a honra, o respeito e a lealdade - principalmente com respeito aos parentes e amigos.

Deve-se entender com isso que, mesmo dentro desse universo paradoxal, há regras e espaços internos a serem obedecidos pelo malandro. Estabelecendo suas próprias normas está, assim, garantindo sua sobrevivência no meio social e a sobrevivência do mito na cultura

---

<sup>122</sup> DAMATTA, 1984, p. 183

brasileira.

Como vimos, há quem concorde que o surgimento do *jeitinho*, assim como também da malandragem, seja decorrente da imposição de uma cultura legal e formalista, oriunda dos tempos da monarquia portuguesa. Essa transgressão pode também ser proveniente do traço cultural mestiço. São, na verdade, elementos vistos como resultado dos processos histórico-culturais.

João E. Neto em artigo intitulado *Genealogia da malandragem*,<sup>123</sup> explica que além dessas categorias, outras como o chamado *jogo de cintura* são vistas como formas negativas de burlar o costume ético. Incorporadas na cultura brasileira, acabam convivendo lado a lado com *valores ético-morais mais tradicionais*. A prática da malandragem, segundo ele, caminha junto à ética oficial e um bom exemplo pode ser visto no cidadão que cobra o cumprimento dos preceitos da ética, por parte dos políticos brasileiros, ao mesmo tempo em que faz uso do *jeitinho*. O autor cita o antropólogo Renato da Silva Queiroz, para dizer que “a cultura brasileira é permeada por uma ambiguidade ética em que termos como ‘honesto’, ‘corrupto’, ‘esperto’, ‘otário’, ‘malandro’ e ‘mané’ se misturam num confuso caldeirão moral”<sup>124</sup> Ele ainda questiona a exaltação da malandragem no país, pondo em xeque se ela contribui para o engrandecimento cultural ou mesmo para a degeneração. À luz da visão nietzscheana, valores morais, incutidos em uma sociedade, antes vistos como eternos e absolutos, podem ser concebidos e pensados a partir de uma determinada época ou cultura específica.

A explicação para uma afirmação do *jeitinho* e da malandragem

---

<sup>123</sup> NETO, João E. *Genealogia da malandragem*. In: Revista Filosofia, ano IV, número 37, 2009, p. 20.

<sup>124</sup> NETO, 2009, p.20

pode estar na tradição histórica, ou em várias delas, e se deve às várias causas, como explicita João E. Neto, tomando como referência a leitura de Livia Barbosa:

*Por sermos um amálgama de diversas tradições, não teríamos conseguido fixar uma ética coesa. Além dessas teses, diversas outras são apontadas como causa da malandragem tupiniquim: a colonização voltada à exploração do formalismo legal como herança do direito latino e, até mesmo, a miscigenação biológica. Apesar dessa heterogeneidade de hipóteses, um elemento comum permeia boa parte dos estudos: a noção de que o jeitinho, a malandragem e congêneres surgem como uma espécie de ‘mecanismo de adaptação às situações perversas da sociedade brasileira.’<sup>125</sup>*

Ainda corroborando com a hipótese genealógica, o autor busca justificar essas *atitudes desviantes*, do *jeitinho* e a malandragem como um instrumento de sobrevivência, vistos como “(...) *produto de uma combinação entre a árdua condição social e o histórico desamparo do poder público*”.<sup>126</sup>

Como uma saída para burlar situações de conflitos, esse estudioso acredita que essas transgressões

*(...) seriam uma espécie de infração aceitável socialmente que, na maioria das vezes, justificar-se-ia, ou por uma facilidade em relação aos trâmites burocráticos das instituições oficiais, ou por uma necessidade resultante da dura realidade socioeconômica brasileira. E, ambos os casos, essas violações ético-legais seriam uma espécie de ‘drible’ nas adversidades da vida num país. Tomando esse raciocínio como premissa, podemos dizer que, no Brasil, burlar as regras morais e legais foi algo que se impôs como forma de adaptação ao ‘ambiente hostil’. O brasileiro precisou ser malandro para sobreviver uma sociedade cruel e de enorme abandono do poder público. A origem e fundamento mais*

---

<sup>125</sup> NETO, 2009, p25

<sup>126</sup> NETO, 2009, p.25

*remoto da malandragem foi a conservação da vida: a vida se impôs perante às leis e os costumes éticos formalizados, fazendo as circunstâncias efetivas se sobreporem à moral vigente”.<sup>127</sup>*

Como prática institucionalizada no país, a apologia da malandragem e do *jeitinho*, que levam a uma compreensão do povo brasileiro como tal, trazem à tona “o perigo da justificação de uma corrupção generalizada e, por tabela, o efeito colateral de todo um encadeamento de chagas sociais”.<sup>128</sup> O autor vê essa condição como irreversível e como círculo vicioso, prejudicial na preservação da ética e da moral, como se verifica no trecho abaixo

*Essa banalização e justificação da corrupção trazem como conseqüência uma desestruturação social que torna as condições de vida ainda mais precárias. Temos uma espécie de movimento circular, em que os problemas sociais que engendraram a malandragem são realimentados pelo ‘modelo ético’ da própria malandragem.<sup>129</sup>*

Em torno dessa reflexão, podemos inferir que o malando pode estar associado a duas imagens: uma inócua à sociedade - no momento em que o sujeito faz uso da prática do *jeitinho* para sobreviver - a outra nociva, no momento em que se converte em marginal ou infrator das leis.

A visão clássica, um tanto ingênua, foi muito bem aproveitada na literatura, na música, no teatro e em outras formas de manifestações artísticas, como veremos em capítulo mais adiante. Havia em torno dessa figura um componente mais ligado ao pícaro espanhol: vivia da

---

<sup>127</sup> NETO, 2009, p.26

<sup>128</sup> NETO, 2009, p 29

<sup>129</sup> NETO, 2009, p. 29



preguiça, tinha aversão ao trabalho, bebia e perambulava pelas ruas. Sempre em busca de aventuras, respeitava a mulher e sobrevivia à base de pequenos furtos.

Atualmente, século XXI, sua imagem ainda está associada a atitudes comuns, de luta por sobrevivência. Mas também aliadas a ações criminosas, o que faz com que se converta em marginal, rótulo este tomado como genérico, devido à proliferação da violência nos grandes centros urbanos do Brasil. Resistir ou criar novas leis, ao que parece, seria o único ponto incomum entre essas duas faces de um sujeito que, de uma maneira ou outra, busca sair da condição imposta pela igreja, pelo governo e pela perpetuação da família. Vai mais além quando rompe com as normas vigentes, na tentativa de instauração de uma nova ordem social.

**2.**

**DEFINIÇÃO E EVOLUÇÃO DO MALANDRO  
NO PROCESSO CULTURAL BRASILEIRO.  
UM PAINEL DIACRÔNICO DIVIDIDO  
ENTRE DESTAQUES E IRRELEVÂNCIAS**

Passado o período embrionário, que é onde se buscou aqui definir o perfil do povo brasileiro, o momento agora é de dá vazão ao fenômeno da malandragem, dentro do processo evolutivo histórico-cultural do país. Buscar entender as razões pelas quais apareceu a figura do malandro, sob a égide historicista, é tema secundário frente à significação desse elemento conhecido dentro e fora da vida real. São várias vias que se intercalam e se ramificam, mas que partem de um mesmo tecido genético.

Inicialmente associado à vida noturna, à boemia, aos galanteios e ao repúdio ao trabalho convencional, o esteriótipo do típico malandro brasileiro apareceu no início do século XX, no Brasil, ainda que seu caráter esteja ligado ao processo de colonização. Por compor várias facetas e ganhar várias acepções, torna-se tarefa complexa tentar defini-lo com exatidão. Por volta dos anos 30 e 40, havia em torno dele uma áurea romântica. Era um sujeito dotado de comportamento astuto e malemolente, mas que não chega a ser comparado ao modelo de hoje, porque há muito se perdeu o caráter ingênuo.

Ao se buscar defini-lo dentro do trajeto histórico e cultural brasileiro, é importante ter em conta que há por trás uma construção ideológica, através da qual se pode entender o fenômeno, arraigado ao modo de vida do povo. Seu conceito é construído com base no imaginário popular: andar e olhar cheios de malícia, roupa de linho branco, sapatos bicolores, lenço no pescoço ou corrente de ouro, chapéu panamá ou boina e navalha em punho. Usa de artimanhas ou destreza para obter vantagem em determinada situação, quase sempre de maneira ilícita ou subversiva. Contra qualquer forma de trabalho ou ocupação mais exigente e que o leve à exaustão, seu intuito é levar vantagem de forma mais rápida e vantajosa quanto possível.

É curioso dizer que o terno de linho branco, na primeira metade do

século XX, simbolizava a elegância, no caso de encarar os desafios. Lutar contra os inimigos, aplicando golpes de *capoeira*, sem sujar a roupa, era uma forma de mostrar habilidade e superioridade no jogo corporal. Ao contrário dos executivos da época, que tentavam imitar os ingleses, o malandro não usava casemira, tecido pouco apropriado para o clima úmido dos trópicos.<sup>1</sup> Sua postura portando navalha se justifica pela descrença a qualquer tipo de ascensão social por meio do trabalho. No entanto, pouco a pouco esta imagem caricatural, descrita inúmeras vezes nas letras dos sambas dos anos 30 e 40, foi cedendo lugar a outros tipos, longe dos modelos tradicionais.

De maneira geral, essa figura folclórica está associada à vida informal, desprovida de qualquer dependência do trabalho que, para ele, é oriundo de um sistema opressor. A visão geral que se tem em mente é a do homem que dispensa o uso de terno e gravata (símbolo da labuta), em troca de chinelos de dedo, além de viver cercado de belas praias.

Serve-nos, aqui, de referência a cidade do Rio de Janeiro, conhecida por garantir a maior festa popular do mundo, o carnaval, além da lenda incutida no imaginário coletivo, que, não raro, gera contrariedades: a do carioca folgado, pouco acostumado ao trabalho duro, talvez por influência do clima tropical. Esta imagem pode ser melhor retratada, a título de exemplo, na música *País Tropical*, de Jorge Bem (hoje chamado de Jorge Ben Jor), de 1969. O artista carioca prova

---

<sup>1</sup> A capoeira nasceu da malandragem, na arte de enganar os senhores do engenho, simulando uma dança, enquanto se treinava para um combate. Segundo o artigo de Rafael Alexandre Belo, em *A malandragem como expressão política da existência: mestre Dunga e a capoeiragem de rua em Penedo, Alagoas*. (disponível em: <http://abrapso.org.br/sitioprincipal/images/Anais>):

*O capoeirista sempre cultivou o segredo, que não era revelado ao primeiro olhar de quem o observava. A malandragem de camuflar suas armas, suas intenções, de guardar o famoso 'pulo do gato' para a hora certa, tudo isso através de sua arte, existe na capoeira desde o seu nascimento.*

que para se viver bem não é necessário mais do que estar cercado da natureza, de sua amada Tereza, ser torcedor do seu time favorito e possuir um carro *Wokswagen*, que à época era sinal de *status*. Assim ele celebra, com satisfação digna de um malandro, a integração do progresso com a bela paisagem local:

*Moro num país tropical,  
abençoado por Deus  
E bonito por natureza, mas que beleza  
Em fevereiro, em fevereiro  
Tem carnaval, tem carnaval*

*Eu tenho um fusca e um violão  
Sou Flamengo  
Tenho uma nega  
Chamada Tereza<sup>2</sup>*

No imaginário popular, enquanto a vida do povo carioca está associada ao ócio e à comodidade de se morar em uma cidade banhada pelo mar, os habitantes de São Paulo são adeptos do trabalho duro e da formalidade. A cidade mais populosa da América Latina mantém essa imagem por se tratar de uma metrópole cercada de edifícios monumentais e de um elevado crescimento industrial. É evidente que se trata de uma imagem negativa, mitificada, por conta de ser o Rio de Janeiro, ao contrário da outra cidade, cercado pelo litoral, exuberante pela paisagem e pelo clima tropical. Torna-se uma cidade mais ostentosa porque, além do cenário propício ao lazer, apresenta uma singularidade no modo de viver e na evidente auto-estima do povo, imagem esta bastante sustentada pelos poderosos meio de comunicação, como a TV.<sup>3</sup> As duas cidades quase que simultaneamente

---

<sup>2</sup> BEN, Jorge. *País Tropical*. Universal Music, 1969.

<sup>3</sup> Para um maior esclarecimento sobre as culturas das duas cidades, convém conhecer o artigo da Revista eletrônica de crítica e teoria de literatura, em *Seções*

se expandiram economicamente, com o aumento da massa urbana, a partir do início do século XX.

O jeito de ser do carioca, além do vocabulário impregnado de gírias e de expressões tipificadas, também compõem o modelo clássico, que tanto inspirou a música e outras manifestações artísticas, principalmente àquelas pertencentes às classes populares, compostas de pobres e negros. A propósito da linguagem deste povo, é sabido que, segundo Luiz Sérgio Dias, em *O linguajar do submundo no Rio antigo*,

*o longo período de exploração do negro pela minoria branca no Brasil produziu uma interpenetração de falares que, em linhas gerais, foi defendida por Gilberto Freyre como um 'amolecimento da linguagem' <sup>4</sup>.*

Com base nesse passado colonial, é preciso um apanhado de estudos sobre as diversas situações dos falares do carioca, cultivados pela classe menos prestigiada socialmente. Discutir e questionar o aparecimento do malandro carioca é um exercício constante de pesquisa, mas vale ter em mente que a permanência da linguagem trazida pelos negros contribui, mas não se manteve intacta, pelo contrário: vai se interpenetrando com outros falares e outras culturas.

Como dá a entender Luiz Sérgio Dias, a fala popular, em detrimento da linguagem imposta pela classe culta, que é a dos burgueses, gera um antagonismo social, próprio da dominância de

---

*Livres*. PPG-LET-UFRGS, Porto Alegre, Volume 3, número 01, jan/jun 2007, de Márcia Cristina Roque Corrêa Marques. Com o título *O malandro carioca e o maloqueiro paulista em diálogo através da canção*, o texto traça comparações com os diversos estilos de vida, através de composições musicais clássicas, como a canção carioca *Lenço no Pescoço*, de Wilson Batista, de 1932, e a paulista *Saudosa Maloca*, de Adoniran Barbosa, 1955.

<sup>4</sup> DIAS, Luiz Sérgio. *O linguajar do submundo no Rio antigo*. In: *Rio de Janeiro. Panorama sociocultural*. Rio de Janeiro: Universidade Estácio de Sá. Editora Rio, 2004, p. 157.

décadas de escravidão:

*Não seria exagero afirmar que a preservação de singularidades fonéticas de origem negra na linguagem efetivamente falada no País - e não escrita - resultou de um longo conflito entre falares dos dominados e dos dominadores. Da mesma forma, seria uma ingenuidade, talvez uma manifestação radical, negar que foi praticamente impossível ao negro preservar a originalidade dos seus falares. As exceções, nesse particular, ficam por conta dos espaços ocupados pelas religiões negras, e por quilombos remanescentes no Brasil (...)*<sup>5</sup>

Outro modelo bastante difundido no inconsciente coletivo, predominante nas classes populares, tendo o negro como difusor da cultura afro-descendente, é o do povo baiano.<sup>6</sup> Há em torno dele uma imagem ligada à preguiça e à lentidão no que se refere aos afazeres da vida rotineira. Cultivador da malemolência, esse caráter estereotipado se esbarra no passado de servidão a que o negro fora submetido, razão pela qual tem a imagem associada à aversão ao trabalho.

Contrariando essa visão preconceituosa e racista, Adriana Jacob, do Correio da Bahia, explica que a chamada *baianidade*<sup>7</sup> ou o *jeitinho*

---

<sup>5</sup> DIAS, 2004, p. 159

<sup>6</sup> Salvador, capital da Bahia, e a primeira do Brasil, tem mais de três milhões de habitantes, segundo dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), disponível no sítio <http://www.ibge.gov.br>. Atrai turistas do mundo inteiro, graças ao carnaval, consagrado pela intensa cultura afro-descendente, além da forte presença escravagista, observada na arquitetura antiga. Somam-se a isso, a culinária típica, bastante apimentada, a cultura do folclore, as danças típicas, como o *afoxé*, a *capoeira*, o samba de roda, os festejos dedicados aos santos africanos, como a festa da *Yemanjá*, em fevereiro. Para maiores informações vale a consulta em livros como *História da cidade da Bahia*, de Antônio Risério. São Paulo: Versal editores, 2004. Nele o autor traça um panorama histórico-cultural de cinco séculos, desde a formação colonial até os dias atuais.

<sup>7</sup> Segundo o estudioso Francisco de Oliveira, mais que um estado de espírito, a expressão está ligada aos aspectos que condizem com a herança cultural, estruturando-se como mito:

*baiano* se devem ao passado histórico e que acabam interferindo no temperamento desse povo. Embora reforce que “*como em tantas outras grandes cidades, por aqui há muita gente que acorda cedo para trabalhar, enfrenta um ônibus lotado, almoça às pressas e dá duro no emprego até o fim do dia*”<sup>8</sup>, há sempre o espaço propício para a alegria e o lazer, pois depois de um dia exausto de trabalho, “*(...) é até compreensível esquecer essa quase obrigação de ser feliz e sair para se divertir 365 dias por ano*”.<sup>9</sup>

A *baianidade* torna-se visível na forma de encarar a vida, muitas vezes limitada pela escassez das necessidades básicas, como saúde e educação, mas também pelos baixos salários da população. Não é demais reforçar que esse e outros caracteres ligados ao *jeitinho* se manifestam, principalmente, junto às camadas mais carentes. Eis, aqui, alguns traços dessa *baianidade* expostos por essa autora:

*Nas propagandas na TV, nos folhetos de revistas, nas reportagens, nos livros de Jorge Amado, na arte fotográfica de Verger e em tantas músicas, lá estão a Bahia e os baianos em formato tradicional e modelo tipo exportação. É essa a Salvador dos velhos becos, ladeiras e vielas, onde vive um povo cheio de sensualidade e lascívia, que caminha como se dançasse, que se delicia com pratos apimentados e vive tranquilamente, por vezes deitado numa rede, uma rotina cheia de felicidade e misticismo, protegido pelas bênçãos dos orixás e, é claro, de todos os santos.*<sup>10</sup>

---

*A baianidade está definitivamente incorporada às consciências social, local e nacional. E embora a própria estrutura da sociedade tenha se modificado radicalmente, o mito apresenta a baianidade como natural, dissimulando agora uma nova realidade social em que aquele desempenha a função de licor digestivo. (OLIVEIRA, Francisco de. O elo perdido. Classe e identidade de classe na Bahia. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003, p. 87).*

<sup>8</sup> JACOB, Adriana. *Essa tal baianidade*. Correio da Bahia. 29 de março de 2004. Jornal disponível na página [www.correiodabahia.com.br](http://www.correiodabahia.com.br)

<sup>9</sup> JACOB, 2004, p. 3

<sup>10</sup> JACOB, 2004, p. 1



Verdade ou mito, o que se percebe nitidamente no cotidiano do povo baiano, e que ele próprio faz questão de evidenciar, é um estado de auto-estima elevado ou, pode-se dizer, um narcisismo contagiante e generalizado, tanto para quem mora quanto para quem vai visitar o Estado. O antropólogo Antônio Risério<sup>11</sup> considera a região como uma espécie de *ilha da fantasia*, onde todos parecem fazer parte de uma grande festa e onde, na visão de outro antropólogo, Roberto Albergaria, todos parecem exercer o papel de personagens desse grande palco, que é a cidade<sup>12</sup>

Como parte do imaginário coletivo, convém mencionar, aqui, um trecho de música do consagrado cantor e compositor nascido em Salvador. Trata-se de Dorival Caymmi<sup>13</sup>, famoso por traduzir em suas letras o jeito de ser do baiano, inspirado nos costumes e nas tradições, além de ser grande contador da vida dos pescadores. A música é *O que é que a baiana tem?*, de 1938, imortalizada na voz de Carmem Miranda:

*O que é que a baiana tem?  
Que é que a baiana tem?  
Tem torço de seda, tem! Tem brincos de ouro, tem!  
Corrente de ouro, tem! Tem pano-da-Costa, tem!  
Tem bata rendada, tem! Pulseira de ouro, tem!  
Tem saia engomada, tem! Sandália enfeitada, tem!  
Tem graça como ninguém*

---

<sup>11</sup> RISÉRIO, Antônio. *História da cidade da Bahia*. São Paulo: Versal Editores, 2004.

<sup>12</sup> RISÉRIO, 2004, p. 1.

<sup>13</sup> Dorival Caymmi iniciou sua carreira ainda nos anos 30, até 2008, quando veio a falecer aos 94 anos de idade. Dedicou sua vida a lançar mais de vinte discos, com canções que simbolizaram o verdadeiro espírito de sua gente. Conhecido pela fala mansa e lenta, de olhar compassado, chegou a confessar, em uma das inúmeras entrevistas que deu, nunca ter apreciado um trabalho estafante e duro. Sua imagem está sempre associada ao típico baiano, que gosta de se balançar em uma rede, sob a brisa de uma praia repleta de coqueiros.

*Como ela requebra bem!  
Quando você se requebra, caia por cima de mim  
Caia por cima de mim  
Caia por cima de mim.<sup>14</sup>*

Mais do que uma música, o bordão *O que é que a baiana tem?* retrata o sentimento baiano e eleva qualidades que nenhum outro povo tem, segundo a crença popular. No que se refere à propagação dos meios de comunicação sobre os aspectos pitorescos da cidade, bem como sobre o jeito alegre e contagiante do povo, vale lembrar, também, a música-apologia que o próprio Caymmi fez, em 1935:

*Você já foi à Bahia, nêga?  
Não?  
Então vá!  
Quem vai ao Bonfim, minha nêga,  
Nunca mais quer voltar.  
Muita sorte teve,  
Muita sorte tem,  
Muita sorte terá  
Você já foi à Bahia, nêga?  
Não?  
Então vá!  
Lá tem vatapá  
Então vá!  
Lá tem caruru, Então vá!  
Lá tem munguzá,  
Então vá!  
Se quiser sambar  
Então vá!<sup>15</sup>*

A vaidade e o orgulho, além do culto à preguiça, são características que despertam interesse por estudiosos como a

---

<sup>14</sup> CAYMMI, Dorival. *O que é que a baiana tem?* In: Caymmi, 1985 (LP duplo) e 1997 (CD). Gravadora Fundação Emílio Odebrecht.

<sup>15</sup> CAYMMI, Dorival. *Você já foi à Bahia?* Coleção Folha. Raízes da Música Popular Brasileira, 2004.

professora Elisete Zanlorenzi<sup>16</sup>. São muitos os argumentos que desmistificam a imagem de preguiçoso do baiano, segundo sua pesquisa. O primeiro deles está diretamente ligado à questão imigratória do baiano, na condição de recém-chegado a cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, principalmente nas décadas de 60 e 70, com o intuito de adquirir uma melhoria de vida. Como vivia em habitações precárias, como as favelas, o baiano ganhou fama de desorganizado e improdutivo.

A imagem depreciativa, que contraria o gosto pelo trabalho, relacionada aos imigrantes nordestinos, juntamente com os negros, mestiços ou afro-descendentes - somam-se aqui, também os índios e moradores das zonas rurais - assumiu tempos atrás, no contexto brasileiro, a forma de excluído social.

Outro fator que reforça essa imagem, em décadas passadas, é a projeção de artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil e o grupo Os Novos Baianos, ainda recentes no cenário musical, com exceção do próprio Dorival Caymmi, que já era consagrado como músico. O falar arrastado, a postura visual desleixada e as letras divagantes contribuíram para a formação do mito da preguiça. Vejamos trechos de duas músicas de Caetano Veloso: *Alegria, alegria*, de 1967, e *Tempo de Estio*, de 1978. A primeira, mesmo composta em plena ditadura militar no país, procura não aderir a nenhum movimento radical, seja de esquerda ou de direita. Para não fugir à regra, faz referência à chegada de um jovem baiano à cidade grande, para tentar uma vida nova. Seguindo a proposta do Tropicalismo<sup>17</sup>, ambas as letras valorizam a liberdade, a despreocupação e o despreendimento diante das

---

<sup>16</sup> ZANLORENZI, Elisete. *O mito da preguiça baiana*. Tese de doutorado defendida na Universidade de São Paulo, em 1998.

<sup>17</sup> Movimento criado por Caetano Veloso, além de outros artistas de vanguarda da época de 1969 - a ser comentado com mais acuidade em capítulo à frente.

adversidades políticas e sociais, como se constata abaixo:

*Caminhando contra o vento  
Sem lenço e sem documento  
No sol de quase dezembro  
Eu vou...*

*O sol se reparte em crimes  
Espaçonaves, guerrilhas  
Em cardinales bonitas  
Eu vou...*

*Em caras de presidentes  
Em grandes beijos de amor  
Em dentes, pernas, bandeiras  
Bomba e Brigitte Bardot...*

*O sol nas bancas de revista  
Me enche de alegria e preguiça  
Quem lê tanta notícia  
Eu vou sem lenço, sem documento  
Nada no bolso ou nas mãos  
Eu quero seguir vivendo, amor  
Eu vou...por que não, por que não?<sup>18</sup>*

O tempo de estio parece significar, para o baiano, o clima propício para o cultivo do amor e da liberdade, comum a um recém-chegado do Nordeste, economicamente mais atrasado. É o que se presencia no trecho:

*Quero comer, quero mamar  
Quero preguiça, quero querer  
Quero sonhar, felicidade  
É o amor, é o calor  
A cor da vida, é o verão  
Meu coração, é a cidade..."<sup>19</sup>*

---

<sup>18</sup> VELOSO, Caetano. Alegria, Alegria. *Tropicália*. Gravadora Philips, (LP), 1967, (CD), 2004.

<sup>19</sup> VELOSO, Caetano. Tempo de estio. *Muito-Dentro da estrela azulada*. Gravadora Polygram (LP), 1978.

A industrialização tardia, o atraso no desenvolvimento econômico da região, a indústria do turismo, os festejos do carnaval - que fazem com que o Estado seja visto apenas por esse lado - são, também, outros aspectos que reforçam a imagem pejorativa do baiano preguiçoso e malandro, conforme crê a pesquisadora Elisete Zanlorenzi.

No universo criativo popular, há que se observar que a *brasilidade* está arraigada na cultura do país, mas também soube interferir em outra, como é o caso da personagem *Zé Carioca*, criação de Walt Disney. Este, em sua viagem ao Brasil, em 1940, teve oportunidade de conhecer alguns sambistas mais importantes do Rio de Janeiro, como Cartola, Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres. Comenta-se que foi Paulo, com sua maneira elegante e muito falante, que inspirou a personagem americana, passando, assim, a simbolizar a cidade do Rio de Janeiro, assim como do Brasil inteiro, depois do ícone da música popular nos anos 40, Carmem Miranda, que, na verdade, era portuguesa. Mesmo que dirigida a um público infantil, a relação dessa personagem, que é um papagaio, com a cultura brasileira, está associada à imagem da esperteza e da malandragem.<sup>20</sup>

Dentro da visão colonialista americana, *Zé Carioca* realça o protótipo de um brasileiro preguiçoso, que quer ganhar a vida sem nenhum esforço. Marcília Luzia Gomes da Costa Mendes, da UFRN, afirma que essa personagem defendia um nacionalismo, como ideologia do país, mas que pode ser vista

*sob uma perspectiva de personificação distorcida, oriunda da*

---

<sup>20</sup> A história de *Zé Carioca* está estampada nos gibis, que são revistas destinadas ao público infantil. Um estudo sobre a construção dessa personagem e suas relações com a cultura brasileira pode ser visto na pesquisa que fez Marcília Luzia Gomes da Costa Mendes, Doutora em Ciências Sociais, pela UFRN, para o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, INTERCOM - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação em Belo Horizonte, Minas Gerais, de 2 a 6 setembro de 2003.

*ideologia colonialista, reforça a imagem que os produtores norte-americanos possuíam do Brasil e tentam através de uma sobrecarga de conteúdo simbólico (via mensagens veiculadas pela série) transformar uma cultura heterogênea em homogênea.*<sup>21</sup>

Além dessa personagem, consolidada no imaginário popular, há uma legião de outros anti-heróis nacionais, vistos em categorias das mais distintas. De figuras folclóricas, que entraram no anedotário popular, até protagonistas de teleromances, eles sempre buscaram sair de situações difíceis com inteligência e esperteza, curiosamente ganhando a simpatia do público.

*Pedro Malasartes* é um bom exemplo de personagem da tradição oral, conhecido em alguns outros países fora o Brasil. Entrou no país, mas sua descendência é portuguesa. Também foi uma figura tradicional nos contos populares da Península Ibérica. Apesar de várias versões - uma delas foi a de *Pedro de Urdemas*, de Cervantes - a característica mais peculiar foi a de enganador, que soube sobreviver com a arte da malandragem, aproveitando-se da ingenuidade alheia, mesmo sob a aparência de caipira ingênuo. Há quem compare as travessuras dos heróis da picaresca espanhola, como *Guzmán de Alfarache*, *Marcos de Obregón*, *El Buscón*, ou até mesmo *Lazarillo de Tormes*, com o próprio Malasartes.

No que se diz respeito às figuras populares do meio urbano, de repercussão nacional, vale lembrar Beto Rockfeller, que foi um modelo de personagem mais contemporâneo, consagrado em novela de televisão do mesmo nome, na extinta emissora Tupy, entre 1968 e 1969<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> MENDES, 2003, p. 2

<sup>22</sup> As telenovelas brasileiras têm um impacto significativo no comportamento dos brasileiros, principalmente entre as camadas sociais mais populares. Ao longo de décadas, grandes personagens se tornaram ícones e serviram de modelo de beleza,

Interpretado pelo ator Luiz Gustavo, o tipo foi por muito tempo visto como símbolo da malandragem brasileira. Serviu como modelo de conduta, não por seu caráter esperto, mas por sua maneira jocosa e humorada, além do uso frequente da linguagem popular, impregnado de gírias, o que significou um avanço para a teledramaturgia na época. Foi um malandro ousado, simpático e audaz, divertindo o público com suas peripécias e aventuras, o que fez com que seu estilo fosse lembrado por um grande período no imaginário dos telespectadores. Seu retorno se deu em 1978, com *A Volta de Beto Rockefeller*.

A indolência *malandra* se constitui como uma forma de afirmação da nacionalidade brasileira, na medida em que reconhece a diversidade para justificar a homogeneidade do sentido de nação. Como já foi explicitado aqui, é tarefa difícil definir as fronteiras entre a ordem e a desordem que perfazem o percurso do malandro. Talvez o ponto de partida seja buscar áreas de interseção entre as duas instâncias, ao invés de vê-las separadamente.

Na visão acentuadamente ambígua do caráter malandro e de sua multiplicidade de interpretações, o que há de importante é a permanência da memória, ou de várias memórias, refletidas no comportamento social de seus habitantes. Outro fator que se pode destacar é avaliar de que maneira o *ethos malandro* se mantém na contramão das constantes reconstruções de uma identidade estritamente nacional.

Quanto à concepção semântica do termo malandro, há várias

---

de *status* ou, geralmente, ligados às atitudes positivas. Existem, também, os chamados *vilões* da história, que mostram aspectos negativos, como a malandragem, a desonestidade e o oportunismo. Serve de exemplo, além do citado *Beto Rockefeller*, de 1968, da novela de mesmo nome, o inescrupuloso Miro, de *Selva de Pedra*, de 1976. Mais informações consultar Almanaque da telenovela brasileira. XAVIER, Nilson. 1 ed. *Almanaque da telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Panda Books, 2007.

definições que lhe são atribuídas, segundo dicionaristas e pesquisadores brasileiros. Como exemplo vale citar o *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Aqui é definido como um “*sujeito que costuma abusar da confiança dos outros ou que não trabalha e vive de expedientes; vadio; gatuno*”.<sup>23</sup>

Em outras palavras, o verbete o define como um indivíduo que despreza o trabalho e vive de *expedientes* (ou *biscates*, que são os chamados trabalhos temporários). Também é visto como uma pessoa que engana e rouba os outros, sendo caracterizado de maneira bastante pejorativa.

Nos dicionários brasileiros, esse tipo de personagem ganha interpretações variadas. Os autores Antônio Houais e Aurélio Buarque de Hollanda o definem, respectivamente, como “*que ou aquele que não trabalha, que emprega recursos engenhosos para sobreviver; vadio*”<sup>24</sup> ou “*que ou aquele que leva a vida em diversões, prazeres*”, ou ainda “*que ou aquele que tem preguiça; mandrião, indolente*”<sup>25</sup>

Estudos acadêmicos o associam, também, a indivíduos dotados de sagacidade, inteligência, perspicácia e esperteza. É como se essas habilidades não fossem competência do *otário* que, por ser honesto, acaba por não assumir a inteligência do malandro. Não pode haver malandro sem que haja esse elemento antagônico, visto como aquele que respeita as leis, tentando levar a vida com o esforço do trabalho digno.

---

<sup>23</sup> LIMA, Hilbebrando de, BARROSO, Gustavo. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. [Inteiramente revista e aumentada por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira]. 7 ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1949, p.776.

<sup>24</sup> HOUAISS, Antônio. *Mini-dicionário de Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva. 2001, p. 443.

<sup>25</sup> HOLLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 2001, p.326.



Em uma visão mais tradicional, mas que permanece até hoje no imaginário das pessoas, a malandragem bem sucedida é vista por quem obtém vantagem sem que sua ação seja notada. O primeiro engana o *otário*, que se põe como vítima, enquanto o outro contraria as leis, manipulando as pessoas ao redor, em troca de garantir seu bem-estar social, uma vez que se sente prejudicado.

Existe um consenso empregado entre alguns brasileiros de que o melhor é tirar proveito das situações, dando um *jeitinho*, quando o momento implicar dificuldades ou situações de difícil solução, reforçando, assim, a famosa *Lei de Gérson*.<sup>26</sup> O anúncio acabou sendo imortalizado até hoje, no país, o que contribui para uma espécie de ética institucionalizada. Porém causou também repúdio nacional e provocou polêmica, por atribuir ao brasileiro a fama de tirar proveito de qualquer situação, para obter sucesso. Apesar de ser o malandro uma personagem que conquista o povo pela simpatia e por carregar a alegria e o humor, acaba por comprometer a imagem do trabalhador, que se empenha em sustentar a família com honestidade.

A máxima de que tudo se resolve com a prática do *jeitinho*, que é uma forma de institucionalização da malícia, ainda que possa extrapolar a lei, burlar a legalidade e ferir a moral e a ética, com o fim de se obter vantagem pessoal, é repudiada por pessoas mais

---

<sup>26</sup> Trata-se de uma frase criada em 1976 e conhecida até hoje, divulgada em um anúncio de cigarros na televisão. Foi comentada pelo então jogador de futebol Gérson de Oliveira. Para o protagonista do comercial, o melhor é fumar cigarro da marca *Vila Rica* (produto já fora do mercado nacional há muitas décadas), por ser mais barato que outros concorrentes, propagando, assim, a imagem de se levar vantagem em tudo. Com um sorriso malicioso, finaliza o comercial com o famoso bordão que dizia: *Gosto de levar vantagem em tudo, certo?*. No *Almanaque da Comunicação*, tempos depois, o ex-jogador da Seleção Brasileira se disse arrependido por ter provocado uma má interpretação do anúncio e ainda ter mantido, por longo tempo, sua imagem associada à malandragem. O diretor do comercial, Monserrat Filho assim declarou: *"Houve um erro de interpretação. O pessoal começou a entender como ser malandro". No segundo anúncio dizíamos: "levar vantagem não é passar ninguém para trás. É chegar na frente"*.

esclarecidas e cientes do seu papel de cidadão. Vista como algo negativo, contribui para a composição da imagem estereotipada, ou mesmo fabricada pelos meios de comunicação, sob a justificativa de se viver em um país onde o cidadão cria suas próprias leis. Intrinsecamente faz parte da cultura brasileira, mas afeta àqueles que pagam corretamente seus impostos e cumprem os deveres civis.

A frase *Le Brésil n'est pas un pays sérieux*, atribuída ao presidente francês Charles de Gaulle, em visita ao Brasil nos anos 60, quando começou a disputa do país europeu em torno da pesca da lagosta na costa brasileira, foi incorporada, também, no imaginário popular. É interessante salientar que a expressão, vista como verdade, parece ter ganhado um ar de sentença. O fato irritou Gaulle que negou, posteriormente, a afirmação. Existe outra interpretação de que ele proferiu, apenas, que Brasil não era um país. Na mesma época, o embaixador brasileiro em Paris, Carlos Alves de Souza, tratou de acrescentar o adjetivo 'sério', com o fim de amenizar a situação. O mal-entendido pode ter sido solucionado, mas até hoje essa expressão é usada, mais especificamente em momentos de escândalos envolvendo políticos - quando entram em cena problemas relacionados à corrupção e ao uso do dinheiro público, por exemplo.

São vários os elementos da riqueza cultural que, em seu conjunto, representam o perfil do brasileiro, apesar de que as atenções se voltam para o contexto social da cidade do Rio de Janeiro, no final do século XIX e início do século XX. Por sua importância histórica, merece destaque o livro *Malandros: Notícias de um Submundo Distante*, de Luiz Noronha.<sup>27</sup> Para o autor, não há melhor lugar para o aparecimento dessa personagem que a cidade do Rio, por ser o centro das grandes

---

<sup>27</sup> NORONHA, Luiz. *Malandros: Notícias de um submundo distante*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

manifestações sociais, políticas e culturais do país. Com efeito, situações como o aumento da população, que foi crescendo à margem da sociedade, irão refletir diretamente em problemas como desemprego, miséria e violência.

Estes tipos marginalizados socialmente, além de outros tantos excluídos, fizeram contraste com a *belle époque* carioca, que teve seu apogeu no século XIX. Entretanto, existiam lugares para todos os gostos e classes sociais. Proliferavam as casas de jogos e de prostituição. O bairro da Lapa foi um dos lugares que serviram de inspiração para grandes compositores das décadas de 30 e 40.

A figura do malandro, portanto, era vista como fruto desse processo de exclusão social e da exposição cultural. Desocupado, vivia de serviços de ‘proteção’ às prostitutas, aos comerciantes e aos habitantes do lugar. Com jaqueta aberta no peito, assumia um andar característico, um *gingado*<sup>28</sup> diferente. Essa característica teve origem na *capoeira*, que é pura expressão da luta corporal oriunda dos escravos da Bahia e que, hoje, é difundida dentro e fora do país. É evidente que a prática da *capoeira* exige disciplina, com regras estabelecidas e muito bem definidas, como a postura e a maneira particular de andar, que fazem com que o capoeirista permita manter sempre a posição de combate e defesa.

O que o livro de Noronha destaca é a entrevista que deu ao mais famoso dos malandros dos anos 70: *Madame Satã*<sup>29</sup>. O perfil desse

---

<sup>28</sup> O termo, muito comum no Brasil e, mais especificamente na periferia do Rio de Janeiro, vem de *ginga*: palavra que tem como significado popular a maneira maliciosa e dançante de caminhar.

<sup>29</sup> Em capítulo mais adiante, trataremos de definir a personagem real Madame Satã.

<sup>29</sup> Em capítulo mais adiante, trataremos de definir a personagem real Madame Satã.

contraventor e bandido - adjetivo usado na época pelas autoridades do Rio - se misturava à figura romântica e boêmia. O livro reforça a teoria de que este perfil de personagem foi, pouco a pouco, sendo substituído pelo marginal, a serviço do crime organizado.

Dos tempos áureos da Lapa, restou apenas a nostalgia, revivida muitas vezes pelos mais velhos, nos antigos cafés e bares cariocas. Uma das vias para se manter viva a memória desse tipo de personagem pode ser encontrada em pesquisas acadêmicas ou mesmo em diversos livros sobre o assunto, como o *Acertei no Milhar. Samba e Malandragem no Tempo de Getúlio*, de Cláudia Mattos, de 1982<sup>30</sup>. A autora se detém a discutir sobre o samba em sua fase inicial, caracterizando-o como um ritmo *mole*, romântico e sentimental, muito diferente do que se faz ultimamente. Dentro desse contexto, é comum, em algumas músicas, a figura do malandro, envolto em um universo ainda ingênuo. Como símbolo de resistência e transgressão, nesse meio social, ele assume condições heroicas<sup>31</sup>. A imposição do governo também contribuiu para o benefício de certo clima romantizado. Os sambas serviram como um documento vital, representando a voz das classes populares do Rio de Janeiro<sup>32</sup>.

O malandro é um ser da fronteira, que vive sempre à margem do convencional: assim define a pesquisadora sobre o tema, sob a orientação de Roberto DaMatta. Tem a capacidade de transitar por

---

<sup>30</sup> MATTOS, Cláudia. *Acertei no milhar*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

<sup>31</sup> MATTOS, 1982, p.117

<sup>32</sup> No livro de Tárík de Souza *Tem mais samba. Das raízes à eletrônica*, o autor faz um passeio desde os primórdios do samba, até a fusão que hoje encontramos na música brasileira, como se vê:

*O samba tem origem afro-baiana de tempero carioca. Isso embora o ramal propriamente baiano (chula, samba de roda, samba-duro e outros sotaques) tenha continuado a desenvolver-se em leito próprio até em samba-reggae e o pagode da axé-music. (SOUZA, Tárík de. *Tem mais samba. Das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34, 2003).*

entre todas as classes e equilibra-se entre a ordem e a desordem, como se vê na citação da autora, abaixo:

*Seus domínios geográficos não são nem o morro nem os bairros de classe média, mas os lugares de passagem como Lapa e o Estácio. Ele não se pode classificar nem como operário bem comportado nem como criminoso comum: não é honesto, mas também não é ladrão, é malandro. Sua mobilidade é permanente, doa depende para escapar, ainda que passageiramente, às pressões do sistema.* <sup>33</sup>

Com essa explicação, se crê que ele não se situa em um só espaço social. De habitantes do morro dos anos 30, o malandro vai, aos poucos, tomando outras dimensões, tornando-se um sujeito mutável. Hoje, pode-se dizer que ele desceu do morro e atingiu a rua, os grandes centros urbanos e as grandes avenidas - como é o caso do espaço tomado pelas famosas escolas de samba, durante os festejos do carnaval no Rio de Janeiro - popularizando-se cada vez mais. Seguindo o raciocínio de Cláudia Mattos, ele não pode ser marcado por esteriótipos, sujeito à prática de crimes contra a ordem pública, tão pouco ser seguidor de normas estabelecidas.

Ao longo do tempo, o conceito de malandro foi, gradativamente, se alargando e tomando outras definições, sendo comparado facilmente ao delinquente ou marginal. O autor João Cezar Castro Rocha, fazendo uma releitura do livro *Dialética da Malandragem*<sup>34</sup>, de Antonio Candido, escreveu o artigo *Dialética da Marginalidade*<sup>35</sup>, baseado em uma nova ordem relacional entre as classes sociais. A figura em destaque, o

---

<sup>33</sup> SOUZA, 2003, p. 63

<sup>34</sup> CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. Caracterização das memórias de um Sargento de Milícias. Revista do Instituto de estudos Brasileiros da Universidade São Paulo, 1970.

<sup>35</sup> CASTRO, João Cezar. *Dialética da Marginalidade*. In: Folha de São Paulo. Caderno *Mais!*, número 04, São Paulo, 29 de fevereiro, de 2004.

marginal, ao invés de fazer a conciliação entre as diferenças sociais, mantém um grande distanciamento do primeiro. Ligado, entre outras características, à realidade do tráfico de drogas, esse sujeito busca confronto e guerra, rompendo com a ordem e criando outra. Se ao malandro é permitido o trânsito livre na sociedade - transgride as normas estabelecidas, mas não chega a ser nocivo a ela - o marginal não é bem vindo a ela.

Tomando uma acepção mais ampla do termo, o marginal pode ser definido como um indivíduo que transita na superfície do meio social, ao redor do qual sobrevive às custas de atos desonestos e não tem nenhuma ocupação. Por não estar inserido na sociedade, não faz uso dos plenos direitos e deveres da cidadania. Tanto pode significar o sujeito que é capaz de buscar alternativas ilícitas para viver, quanto aquele que, sem recorrer ao delito, não propõe nenhuma mudança, mas subverte a ordem. É nesse segundo contexto que o malandro pode tomar proporções de um marginal.

O marginal, que é desonesto perante a lei, revolta-se por estar em uma situação de menor prestígio social, chegando à prática do crime. Apropria-se dos bens alheios e pode chegar ao limite do latrocínio. Trata-se de um criminoso fora-da-lei. Cabe-nos ilustrar, aqui, como exemplo não somente os delinquentes de toda espécie, mas os que saem de condição de desocupados e praticam o delito em benefício próprio, para ajudar familiares ou mesmo a comunidade em que mora. Sob o ponto de vista da exclusão social, o termo marginal se alarga. Para a estudiosa Leda Schneider<sup>36</sup>, o homem marginal, segundo o conceito que Robert Park criou em 1928, está ligado às populações de imigrantes que

---

<sup>36</sup> SCHNEIDER, Leda. *Marginalidade e delinquência juvenil*. 2 ed. São Paulo: Editora Cortez, 1987.

procuravam se integrar na sociedade norte-americana<sup>37</sup>. Por serem indivíduos ligados a duas culturas, tanto à sociedade em que se originou, quanto àquela em que passa a viver, estão sujeitos a situações de conflitos culturais. Segundo Park, o homem marginal seria aquele a quem “o destino condenou a viver em duas sociedades e em duas culturas não apenas diferentes, mas antagônicas”.<sup>38</sup>

A estudiosa ainda conclui que

*Na medida, pois, em que a economia fora ativada através de uma estrutura restritiva e excludente, continuará beneficiando uns poucos, em que se concentrará a renda e marginalizará grandes contingentes populacionais que, longe de serem dispensáveis, revelam-se um elemento importante na expressão deste modo de produção.*<sup>39</sup>

Para os indivíduos delinquentes, usurpadores da lei, que podem chegar ao crime, o mais importante é a sobrevivência, ainda que sejam capazes de matar. São oriundos das camadas mais pobres da população. Não estão inseridos em nenhum mercado de trabalho, não tiveram oportunidade de estudar e não têm como princípios básicos, herdados da educação, a ética, a honestidade e o cumprimento das leis.

---

<sup>37</sup> Particularmente, na América Latina, o conceito de marginal diz respeito a populações marginais, termo citado no livro de Lúcio Kowarick *Capitalismo e marginalidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. Assim ele afirma:

*Com efeito, o conceito de marginalidade foi utilizado numa pluralidade de acepções, referindo-se a situações e grupos sociais os mais díspares. No plano da personalidade, aplica-se ao indivíduo que pertence a duas culturas. Serve para caracterizar um grupo internamente desarticulado, o que é geralmente associado à apatia e à anomia. Por vezes se refere à carência de participação social, ao isolamento e mesmo à falta de identificação aos padrões da cultura dominante.*

<sup>38</sup> PARK, Robert E. Apud Anibal Obregón Quijano. *Notas sobre o conceito de marginalidade social*. In: Luiz Pereira. *Populações marginais*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. P 14.

<sup>39</sup> SCHNEIDER, 1987, p. 55

Dão conta de, que para alcançar um nível social mais elevado, terão que extorquir ou roubar, seja para saciar necessidades básicas, como comer, seja para a aquisição de bens materiais. Entram nessa categoria, seguramente, os assaltantes e bandidos. Em uma escala maior, os traficantes de crimes organizados.

No segundo caso, também estão os vagabundos, os boêmios, os desocupados ou os chamados *biscateiros*, ou seja, os que estão à margem da sociedade, na expressão ampla do termo. Não chegam a estabelecer a discórdia, mas exprimem, mesmo que inconsciente, uma postura ideológica, por se manterem resistentes a qualquer imposição ao sistema.

Nesse sentido, vale lembrar o conceito atribuído por João Cezar Castro Rocha que considera o termo marginal ambíguo, podendo indicar tanto o excludente social quanto o criminoso, e até os dois, simultaneamente. Assim sendo, mesmo ligado ao esquema do tráfico de drogas e ao crime organizado, aproxima-se do que é o malandro, por não estar inserido em uma ordem social, embora este seja aceito por determinadas camadas da população. São sujeitos que se valem da malandragem e da esperteza como alternativa viável para seu estilo de vida ou para suprir as necessidades vitais. Temos como exemplo os habitantes de meios miseráveis ou os que usam o espaço das ruas, como alternativas de sobrevivência.

Essa transição do malandro para o marginal pode ser assim entendida no artigo da professora Janete Terezinha Ferroni, a propósito do livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins<sup>40</sup>:

*(..) esta imagem de país colorido, tropical, de malandro vivendo às custas de pequenos golpes, aos poucos dá lugar a*

---

<sup>40</sup> LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.



*uma nova paisagem: o caos urbano das favelas e o inevitável surgimento de outra representação do brasileiro vinculado a esse universo. Refugiada em favelas, onde a presença do mundo das normas estabelecidas é cada vez mais rara, a população isolada propicia a substituição do discurso de cordialidade e harmonia. Essa exclusão dá o tom do comportamento adotado para o perfil da nova imagem e linguagem do brasileiro, a da violência e do confronto.* <sup>41</sup>

Ferroni defende a dicotomia existente no papel exercido pelo malandro, equilibrado entre a ordem e a desordem e que se dissolveu por conta do papel do marginal, que dá lugar a uma nova ordem. São categorias que se misturam e se diluem, em meio às leis e à transgressão das mesmas. Tomando como exemplo o livro de Paulo Lins, ela argumenta que: “se antes o caminho escolhido pela malandragem era a transgressão através de atividades entendidas como ‘vadiagem’, hoje o tráfico de drogas é uma opção preferencial para os indivíduos que vivem na marginalidade”.<sup>42</sup> São, na verdade, comportamentos que, longe da idealização do malandro, estão inseridos em um contexto atual de extrema violência e desordem.

É importante ter em conta que o marginal é um indivíduo também presente nos países pobres ou em desenvolvimento (no caso, o Brasil), agravados pelo descaso das instituições públicas. Tentar explicar suas causas, cada vez mais comuns no mundo contemporâneo, é recair, obrigatoriamente, em argumentos teóricos intermináveis. Para entender melhor o sujeito marginal como resultado de sua inserção no ambiente social, há de se analisar cada sociedade, responsável pelas condições pelas quais passa o homem. Algumas teorias tentam buscar respostas

---

<sup>41</sup>FERRONI, Janete Terezinha. *Cidade de Deus: do malandro ao marginal*. In: *Tessituras, interações, convergências*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 13 a 17 de julho de 2008.

<sup>42</sup> FERRONI, 2008, p.3

para essa chaga social, à luz de explicações psicológicas, filosóficas ou antropológicas. É o caso da herança do Iluminismo francês, no século XVIII, segundo o qual o processo humano está orientado em direção à harmonia social, uma vez que o homem é bom por natureza, embora corrompido pelo meio.<sup>43</sup>

Definir o marginal brasileiro é discorrer sobre aspectos da vida moderna, repleta de contrastes sociais evidentes. A violência é, sem dúvida, um dos maiores problemas sociais no país, advindos de uma série de outros fatores, entre eles o desemprego e a falta de moradia digna.

Pode-se dizer que malandro e marginal fazem o mesmo percurso à margem da sociedade. O primeiro elemento pode não estar inserido no segundo, mas o segundo seguramente está no primeiro. É possível observarmos, por parte dos dois, a inclinação por tudo que representa o ilegal e o ilícito, mesmo traçando caminhos divergentes. De certa forma, eles depõem contra a vinculação de uma atividade produtiva séria e organizada.

Na verdade, essa transgressão nada tem a ver com a luta contra o sistema, em defesa de um bem-estar generalizado, que é a atitude comum dos heróis revolucionários, que buscaram mudar o mundo através de uma ideologia consciente. Estes modelos são modelos vistos, por exemplo, na ficção brasileira, inspirados na trajetória dos militantes políticos, que tentaram mudar o país através de movimentos como a

---

<sup>43</sup> Não se busca, aqui, explicar a relação do sujeito com o mundo e a sociedade, que é tema demasiadamente complexo. Como ficou aclarado, limitaremos ao espaço histórico-cultural brasileiro para conhecer o malandro e sua evolução, bem como os seus desdobramentos, até chegar ao romance em estudo *Los Pastores de la Noche*.

guerrilha e a luta armada.<sup>44</sup>

Se há algum parentesco entre os anti-heróis revolucionários e os malandros, pode-se dizer que é a forma como cada um cria uma resistência em se tratando de enfrentar o poder opressor. Compartilham do mesmo ideal de liberdade, pois não aceitam que haja um divisor de águas, tendo o povo explorado de um lado e o autoritarismo arbitrário de outro.<sup>45</sup>

Seguindo o raciocínio que diferencia malandro de marginal, todos os habitantes miseráveis da periferia do país, a priori, são indivíduos marcados negativamente por um terceiro elemento intrinsecamente ligado aos dois: a marginalidade. O termo está, sem dúvida, vinculado à noção de atraso no processo de desenvolvimento econômico do país. Por manter uma relação mais próxima da marginalidade, o marginal se situa à margem do centro industrializado e desenvolvido do país. Por ser expugnado pela sociedade, procura criar sua própria ordem.

O que pode definir de imediato o homem de hoje é o individualismo, em todas as esferas sociais. É uma característica típica de nossa sociedade ocidental, que vê no capitalismo a superação do *ter* sobre o *ser*, o que faz com que se mantenha uma competitividade extrema, que compromete e ameaça constantemente as relações humanas.

Em meio a essa realidade fragmentária, surgiram vários tipos de sujeitos anti-heróis, que testemunharam profundas mudanças no

---

<sup>44</sup> O herói revolucionário é o que mais se evidencia na chamada literatura de protesto, comum nos anos de ditadura militar no país, tendo seu ápice nos anos 60 e 70. Inspirado na vida real, é personagem com característica bem definida, distinta do malandro ou marginal.

<sup>45</sup> Para efeito de esclarecimento, vale a análise do anti-herói, no capítulo 2.3 deste estudo, que mostra como se desenvolve a figura do malandro no período compreendido entre as décadas de 60 e 70.

campo social, cultural, econômico e político. O século XX foi decisivo na construção do sujeito múltiplo, favorecendo o aparecimento de figuras como o malando, o marginal, entre outras denominações pertinentes.

O indivíduo necessitou rever sua identidade e seus conceitos no mundo, acompanhando e buscando adaptar-se às intempéries da história. Stuart Haal, comentado anteriormente, afirma que seu desconcerto e seu desamparo fizeram com que ele assumisse “*identidades diferentes em diferentes momentos*”.<sup>46</sup>

O autor destaca que sua marca identitária é uma celebração móvel, e que as velhas formas estão em decadência porque o mundo, hoje, se vê fragmentário e contraditório. Seguindo o caminho da modernidade, vemos como fenômeno irreversível a globalização, que rompe antigos paradigmas e reforça algumas características próprias deste momento atual. Nessa realidade, percebemos que o homem mergulha cada vez mais em um abismo de medos e incertezas, o que faz com que busque soluções alternativas para o percurso da sua existência.

Na sociedade globalizada, se dispersam os pontos de referência de um só sujeito, dando a impressão de que se deslocam e se perdem no tempo e no espaço. Com este caráter fragmentário, a tendência é de que as relações se modifiquem, eliminando determinadas fronteiras entre este mesmo sujeito e a sociedade em que está inserido. Seguramente esta é a característica de uma sociedade em formação.

Para sobreviver, este sujeito social do mundo contemporâneo necessita construir formas de convivência e ser inserido no contexto atual, para poder estabelecer relações ou comunicar-se. É dentro deste entendimento que entra a complexa construção de identidade. Desse modo, compreende-se que o cenário global dos tempos atuais contesta,

---

<sup>46</sup> HAAL, 1999, p. 13

desestrutura e desloca identidades anteriormente mais definidas, o que torna possível a existência de novas posições de identificação, menos unificadas. Neste contexto a emergência de novas identidades ocorre na tentativa de pôr o sujeito pós-moderno em simultaneidade com o novo conceito de espaço e de tempo.

Particularmente, do ponto de vista social, o homem brasileiro contemporâneo é marcado pela pluralidade. Essa característica não está apenas ligada aos tempos atuais, mas, como se viu, está arraigada à sua cultura. Mudanças acentuam a concomitância do antigo e do moderno, do rural e do urbano, do primitivo e do moderno. Em se tratando de Brasil, sua história está calcada sob a marca da dependência. Conviver com o moderno está entre a preservação do pré-moderno e do arcaico, mas também está de acordo com os interesses das classes dominantes, o que alimenta, como vimos, o aparecimento da sociedade hierárquica.

Em ajuste com estas ideias, pode-se afirmar que a vida social, histórica e cultural do sujeito contemporâneo se mede pelo desequilíbrio entre as classes sociais. Desse modo, o que se apresenta dentro do panorama atual é um homem que sente os efeitos da vida moderna, sufocado entre sua história primitiva e o presente. Se em décadas passadas, figuras como o malandro assumiam outra conotação, sustentada por outros valores, hábitos e costumes, hoje, dentro de um modelo de sociedade heterogênea, tenta resistir ao tempo e manter a tradição. No entanto, passa a conviver com outras formas de sujeito.

O malandro moderno surge a partir dessa visão dicotômica de sociedade, subvertido em outros valores e utilizando-se de múltiplas vozes, que estão de acordo com o contexto variável em que se vive hoje. É, de fato, um anti-herói, sem identidade fixa e de caráter instável.

Além desse novo conceito de malandro da era moderna, presente nas áreas mais pobres<sup>47</sup> das grandes capitais do país, há vestígios de malandragem, também, em tipos que pertencem à classe social mais privilegiada, principalmente quando se leva em conta crimes contra o serviço público.

Apesar de infringirem as leis, não se pode afirmar, categoricamente, que esses indivíduos de classe social mais elevada, são malandros, no sentido clássico do termo. Tampouco são marginais, uma vez que não são vistos como consequência do meio hostil em que foram criados. Mas podemos considerar que carregam o instinto da malandragem e da esperteza, em prol de benefícios próprios. É o caso dos políticos inescrupulosos, que mancharam a história do país, com episódios que causaram indignação popular por suas condutas antiéticas.<sup>48</sup> Seguem o caminho da ambição e da ganância, ganhando, assim, conotações mais próximas do corrupto, subornador ou aliciador dos honestos. Longe de serem heróis, ou mesmo anti-heróis, estes sujeitos, assim como também os marginais praticantes de atos ilícitos, são rejeitados pelo cidadão trabalhador, que repudia qualquer ato indigno que fira o código ético.

Como vemos, compreender o malandro em seu processo evolutivo somente é possível dentro de um percurso histórico e social mais amplo. Pensar nesse sujeito, dentro de uma realidade recente, há de se

---

<sup>47</sup> Mesmo fazendo parte de um contexto social que corrobora com o crime organizado e o tráfico, ainda pode ser visto hoje o malandro, morador da favela - ou para usar um termo mais atual: morador de comunidade - como um indivíduo desocupado, ou que se ocupa de pequenos serviços à comunidade, como *biscateiro*. Ele é resultado da carência de incentivo por parte do governo, que pouco faz para tirá-lo da ociosidade e não lhe garante oportunidades de ascender na vida social, por meio de atividades profissionalizantes e estágios remunerados.

<sup>48</sup> Sobre esse assunto, merece destaque o capítulo 3 deste trabalho, *Os malandros-personagens da vida real*, que discorre sobre algumas personalidades que tiveram a fama de malandros na vida pública do país.

pensar, também, na existência de modos de sujeito que, seguramente, fazem parte da heterogeneidade cultural. Se de um lado está a classe trabalhadora, cumpridora de suas obrigações civis, honesta e consciente de seu papel de cidadão, do outro estão os resquícios do malandro - no sentido mais clássico do termo -, do malandro moderno e do marginal.

Assim sendo, o malandro como produto de resistência ao sistema e ao regime do trabalho duro, pode estar ainda em todas as esferas, mesmo em estruturas fechadas. Aonde se vive uma realidade burguesa, capitalista e cada vez mais individualista, ele acaba sendo orientado apenas por um sustentáculo, advindo da política e da economia que reinam no país. Mas seu mundo mostrará outras dimensões ou outras bases de sustentação, sempre em busca de um mundo intersticial, “*onde a realidade pode ser lida e ordenada por meio de múltiplos códigos e eixos*”, como salienta o antropólogo DaMatta.<sup>49</sup>

Por não se situar em uma posição única e bem definida - como diz o autor em um capítulo sobre o carnaval como consagração da igualdade e também da hierarquia institucionalizada - o malandro se insere em várias situações em que necessita inverter a ordem e subverter o sistema. Trata-se da figura típica do brasileiro, que sonha ganhar na loteria, ficar rico para não ter mais que trabalhar e não perde o bom humor e o improviso, como é de sua natureza. Empregando um termo comum no país, poderíamos ilustrar que se vive sem perder o *espírito esportivo*, levando a vida sem *esquentar a cuca*<sup>50</sup>, driblando as agruras do dia-a-dia. Um trecho de um samba popular traduz esse

---

<sup>49</sup> DAMATTA, 1993, p. 162

<sup>50</sup> Expressões idiomáticas como *manter o espírito esportivo*, *levar na esportiva* e *não esquentar a cuca* são comuns no vocabulário do povo brasileiro e estão ligadas, geralmente, a situações de esforço e de luta diante das dificuldades diárias.

espírito, quando diz: “*deixa a vida me levar, vida leva eu...*”<sup>51</sup>

Se as oportunidades aparecem para este homem brasileiro, que ainda segue o rastro da remota malandragem clássica, seguramente fará tudo para não perdê-las, porque o mais importante é o seu bem-estar, o da família e, em seguida, o dos amigos verdadeiros. Essa característica comum a todos, de modo geral, confirma o dito popular: “*aos amigos, tudo, aos inimigos, a lei*”<sup>52</sup>

É possível que a imagem tradicional do malandro tenha se diluído com o tempo, mas não totalmente do imaginário popular. Entretanto não se pode tomar a concepção do trabalho e da ausência dele como atribuições únicas, como parte de um processo isolado, identitário de uma nação. Não se pode definir o povo brasileiro, tomando como base os extremos da ordem e da desordem.

É importante percebermos as intersecções entre os dois elementos, mas também sabermos que não são apenas esses conceitos que determinam ou definam uma nação, como é o caso do Brasil. Estas dicotomias apenas integram um dos processos para se entender o país, que tem avançado e se desenvolvido economicamente nas últimas décadas, mas que vive na luta contínua por romper paradigmas ainda remanescentes, herdados do período colonial, principalmente no que dizem respeito às disparidades sociais.

É no sistema social e político brasileiro, em constante mutação, que se vê cada vez mais, e de forma paradoxal, a luta pela igualdade, mas que se constrói junto à hierarquia predominante. O que se afirma dentro de uma estrutura social neoliberal é a realização de um caminho

---

<sup>51</sup> Trecho da música *Deixa a vida me levar*, do compositor Serginho Meriti, interpretada pelo sambista Zeca Pagodinho. Acústico MTV, 2003.

<sup>52</sup> DAMATTA, 1993, p. 217



invertido, marcado pela individualização, vista como sinal dos novos tempos. É desse emaranhado de sujeitos pertencentes às diversas classes e níveis sociais, cada um procurando demarcar seu território, ou mesmo buscando criar uma outra alternativa de sociedade, que se vive, segundo DaMatta, um grande dilema brasileiro.

O tempo é fator importante quando se pensa na evolução de um tipo de indivíduo antissocial, que é o malandro. Na sociedade brasileira, existem os valores que procuram resistir ao tempo, como os instituídos pela igreja ou pela família brasileira, marcada pelo patriarcalismo. São modelos a serem seguidos - mas não é regra - por quem comunga com a ética e a lei, uma vez que pregam a justiça social. Os que são considerados fora da história e do sistema, como é o caso do malandro, buscam transgredir qualquer norma estabelecida, na tentativa de construir novos grupos sociais ou mesmo encontrar uma saída para os ditames impostos pela sociedade.

O espaço do carnaval e com ele a figura destoante e resistente do malandro, nas mais variadas facetas, são considerados elementos atemporais, dentro da múltipla cultura brasileira. Mas sempre se constituirá um modelo que se propõe a quebrar outro modelo: o do sujeito tradicional, que seguirá e respeitará instituições como a família, a igreja e o governo.

Podemos dizer, com isso, que os valores vão mudando com o tempo, sem o desaparecimento total do modelo-sustentáculo que se consolidou no passado histórico e que, hoje, faz parte do imaginário coletivo. Cada geração produz sua própria história, que é vista como um conjunto limitado de fatores que se invertem, se entrelaçam e se convergem em uma só identidade ou, como é o caso do Brasil, em várias identidades.

Em sociedades onde se conservam e se mantêm os mitos e as lendas, há de se considerar o tempo como uma dimensão globalizante, que não permite a ideologia dominante de outra cultura. Particularmente em um país como o Brasil, que assimila e mescla outras formas culturais e que vive um constante processo *antropofágico* - termo emprestado do poeta modernista Oswald de Andrade<sup>53</sup> - o intuito é provocar a fusão, na tentativa de promover a construção dessa complexa formação identitária.

Assimilar o que vem de fora e, ao mesmo tempo, consagrar a cultura primitiva é viver uma ambiguidade sem limites, em todas as esferas. Há de se considerar o que é permanente ou mutável. Grupos tribais brasileiros, por exemplo, cujos mitos se fundiram direta ou indiretamente com os brancos, ao longo do tempo, são uma prova cabal desse confuso coquetel cultural. Nessa fusão de culturas internas, dentro de um universo amplo, entram em destaque valores, costumes e comportamentos que vão se moldando com o tempo, mas que são

---

<sup>53</sup> Poeta, romancista e dramaturgo, Oswald de Andrade nasceu em São Paulo em 11 de janeiro de 1890. Filho de família rica, estudou na Faculdade de Direito, em 1912 e, mais tarde, viaja à Europa. Em Paris, entra em contato com as vanguardas, particularmente o Futurismo, além de se aventurar na boemia estudantil.

Nenhum outro escritor do Modernismo ficou mais conhecido pelo espírito irreverente e combativo do que Oswald. Sua atuação intelectual é considerada fundamental na cultura brasileira desde o início do século XX. Sua obra literária apresenta exemplarmente as características do Modernismo da primeira fase. A poesia oswaldiana é precursora de um movimento que deixou raízes nas gerações futuras, a exemplo do Concretismo, nas décadas de 50 e 60. Suas ideias reaparecem, também, no Tropicalismo, movimento musical do final dos anos 60, liderado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros.

Além dos manifestos da *Poesia Pau-Brasil* (1924); *Manifesto Antropofágico* (1928), escreveu *Pau-Brasil* (1925); *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927); *Cântico dos cânticos para flauta e violão* (1945); *O escaravelho de ouro* (1945). Escreveu os romances: *Os condenados (trilogia)* (1922-34); *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924); *Serafim Ponte Grande* (1933); *Marco Zer - A revolução melancólica* (1943) e textos para teatro: *O homem e o cavalo* (1934); *A mona* (1937) e *O rei da veia* (1937). (FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade. Biografia*. Editora Globo, 2008).

vistos, também, em sua individualidade.

Torna-se complexo, portanto, explicar as relações de dominação ou mesmo exploração de uma ou outra cultura, pela característica múltipla que há dentro de um único espaço geográfico. Essa dualidade ritual não cabe nesse estudo, assim como explicar e conceituar os mitos existentes e suas interferências em outras formas de culturas. Fundamentalmente, o que interessa aqui é perceber que, diante do discurso e do caráter que marcaram (e marcam) o *ethos* brasileiro, o que se destaca, na sua essência, é a figura emblemática do malandro, em uma abordagem socialmente composta de sujeitos excluídos. Tematizar a malandragem é, essencialmente, uma das formas mais complexas e instigantes de interpretar o país, em todos os momentos históricos, seja entre o modelo tradicional e os conceitos mais modernos.

Por fim, nos capítulos que se seguem, se perceberá que, durante alguns trajetos históricos, o sujeito tomará fisionomias diferentes, alguns mais destacados que outros. Isso possibilita interpretar a identidade brasileira com a presença de um elemento novo, o marginal. Junto à malandragem, ele vai se consolidar na vida contemporânea, provocando a ruptura no sistema social e fazendo com que o modelo considerado clássico vá perdendo, aos poucos seu traço individual.

Nessa perspectiva, para se entender o percurso do malandro, veremos que a fama de vadio foi se difundindo aqui e ali e evoluindo com o passar do tempo, embora haja registros, tanto na vida real quanto na arte, de episódios peculiares. Não se pode pensar no aspecto social sem que haja em torno dele uma construção ideológica, firmada com base no processo evolutivo do país, que passou por transições entre o poder opressivo de duas ditaduras (nos anos 30 e nos anos 60 a 80) e a democracia plena.

Não é exagero reforçar que, mesmo conceituando-o década após década, o malandro transcende todas as etapas espaço-temporais. É, portanto, na diversidade dos tipos que se busca uma apreensão em torno da possível homogeneidade do sujeito, dentro de um sentido maior de nação. E mesmo acompanhando os tempos, permanece intacto o mito, que é a representação do bem e do mal, uma vez que é essa a lógica na qual o malandro se insere, equilibrando-se entre a decência e a desonestidade, entre o certo e o errado.

## **2.1 Os anos 30 e a força do trabalho na era Vargas**

Mais que em outro momento, o malandro teve um destaque singular durante o regime ditatorial de Getúlio Vargas, na década de 30, por contrariar um governo que possuía uma imagem associada à força do trabalho. Foi um período de grande efervescência para a criação de tipos que, até hoje, estão no imaginário popular.

Nos anos que se seguem (década de 1950, anos 60 a 80, até a atualidade), a figura do malandro mudou, na busca por resistir ao tempo, já que todo o processo de sua construção identitária está inserido em um projeto de nação concebido na origem do povo brasileiro. Com o estabelecimento do Estado Novo<sup>54</sup>, o governo populista

---

<sup>54</sup> O Estado Novo constituiu-se como um poderoso regime autoritário, entre 1937 a 1945. Em meio a essa ditadura, foram destaques, entre outros fatos, a censura aos meios de comunicação, como o rádio, as revistas e a imprensa em geral, além das expressões artísticas, como o teatro, o cinema e a música. O momento, também, foi de grande repressão às manifestações políticas e sociais. Como uma conquista para os trabalhadores, foi criado o regime da CLT (Consolidação das Leis do Trabalho), em 1943 que, entre outras garantias, proporcionou a jornada de trabalho de oito horas, a carteira assinada e o salário mínimo. O Rio de Janeiro ganhou importância por sediar a Presidência da República nesse período, o que passou a se constituir como o principal espaço de afirmação do poder político varguista contra a expressão oposicionista. O autor Hiran Roedel, ao falar do espírito nacionalista que imperou na época, comenta que:

de Getúlio Vargas<sup>55</sup> abriu caminho para a instauração de uma ditadura, cujo objetivo maior foi intensificar a industrialização do país, tendo em vista a superação da crise econômica vigente. Em contrapartida, o país sofreu com o poder da censura e a falta da liberdade de expressão, principalmente por parte da classe artística. Seu maior interesse eram os empresários da área industrial, que se confrontaram diretamente com os problemas ligados às oligarquias agrárias. Havia um iminente perigo da instauração do Comunismo.

O povo respondia negativamente a qualquer atitude de invasão aos princípios tidos como morais, perante a religião e a sociedade e, por essa razão, manifestaram seu apoio, respondendo com o sentimento ufanista, o que serviu de fortalecimento para a auto-estima do

---

*Na década de 1930, especialmente durante a ditadura do Estado Novo, para marcar as novas fronteiras desse poder, a cidade do Rio de Janeiro torna placo da elaboração de símbolos do novo Brasil, iniciado com o Movimento de 30. (...) Consolidada a identidade de capital, reforça-se na cidade a sua potencialidade de projetar simbolicamente a nacionalidade e, portanto, simbolizando igualmente em seu perfil, a pluralidade ccultural do Brasil. (ROEDEL, Hiran. Uma cidade de muitos lugares. In: Rio de Janeiro. Panorama sociocultural. Rio de Janeiro, Editora Rio. Universidade Estácio de Sá, 2004, p 38).*

<sup>55</sup> Getúlio Dorneles Vargas (São Borja, 19 de abril de 1882 - Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1954) foi um político brasileiro, chefe civil da Revolução de 1930, que pôs fim à República Velha, depondo seu 13º e último presidente Washington Luís. Foi por duas vezes presidente da república. Na primeira vez, de 1930 a 1945, governou o Brasil em três fases distintas: de 1930 a 1934, no governo provisório; de 1934 a 1937, no governo constitucional, eleito pelo Congresso Nacional; e de 1937 a 1945, no Estado Novo. Na segunda vez, de 1951 a 1954, governou o Brasil como presidente eleito por voto direto. Era chamado, pelos seus simpatizantes, de *pai dos pobres* e, por pessoas próximas, de *Doutor Getúlio*. Sua doutrina e seu estilo político foram denominados de getulismo ou varguismo. Os seus seguidores, até hoje existentes, são denominados getulistas. Suicidou-se, em 1954, com um tiro no coração, em seu quarto, no Palácio do Catete, na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. Getúlio Vargas foi o mais controverso político brasileiro do século XX. Sua influência se estende até hoje. A sua herança política é invocada por pelo menos dois partidos políticos atuais: o Partido Democrático Trabalhista (PDT) e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). (FERREIRA, Marieta de Moraes. Getúlio Vargas e as comemorações. In: *Reflexões sobre a era Vargas*. Organizadores: Gunter Axt, Omar L. de Barros Filho, Ricardo Vaz Seeling, Sylvia Bojunga. Coleção Sujeito & Perspectiva. v.2, Ministério Público do Estado do Rio Grande do Sul).

brasileiro. Para reforçar esse caráter populista não há melhor exemplo que a implantação das leis trabalhistas, garantidas até hoje pela Constituição brasileira, que incutiram no povo o sentimento de orgulho nacional. Era uma forma de participação ativa no progresso econômico do país.

A era Vargas foi decisiva por enaltecer o valor da força de trabalho e sua relação com o homem, o que desencadeou uma discussão bastante conflitiva. No entanto, há de se ter em conta que bem antes, no século XVI, à época do descobrimento, a estrutura escravagista que dominou a história do Brasil foi um fator importante para o recrudescimento de uma cultura que vê a força do trabalho como um fardo de grandes proporções. Durante do êxodo do homem do campo à cidade, a mão-de obra foi se fortalecendo, embora tenha sido necessário mudar a mentalidade acerca da visão do trabalho, devido à herança dos antepassados. Somente ao longo do tempo, com o aparecimento da burguesia, essa mentalidade foi mudando e se revertendo em outros valores.

Com o foco no período em que a libertação dos escravos, em 1888, serviu para enxergar o trabalho como um ofício que desvia o homem dos vícios, nos anos 30 viu-se ressurgir a ideologia da ordem e do progresso. Com base nessa afirmação, Sidney Challoub afirma que

*Era este princípio supremo, o trabalho, que iria, até mesmo, despertar o nosso sentimento de 'nacionalidade', superar a 'preguiça' e a rotina' associadas a uma sociedade colonial e abrir desta forma as portas do país à livre entrada dos costumes civilizados – e do capital – das nações européias mais avançadas.*<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> CHALHOUB, 2008, p. 49

No início do século XX, consolidadas a abolição dos escravos e a República, todo o legado vivido pelos negros se traduz em uma visão bastante peculiar sobre o tema do trabalho. A realidade era que o país caminhava rumo ao progresso e contava com a participação de todos. O trabalho, portanto, passou a significar a maior contribuição, rumo ao desenvolvimento. Por outro lado, havia também a exploração por parte dos empresários de grandes setores da indústria e do comércio. Reacendeu-se, na virada do século, a visão consciente da luta de classe, contra a sociedade capitalista burguesa. Essas explorações, a que se sujeitavam as camadas trabalhadoras, formam a base de sustentação para se entender a sociedade brasileira moderna, que começou a dar seus primeiros passos em direção à democracia.

Até o Estado Novo, a atmosfera que dominava era voltada aos interesses nacionais (o desenvolvimento industrial), muito mais que as questões de caráter pessoal. O populismo e o nacionalismo varguistas eram idolatrados e defendidos pela população que, por sua vez, compactuou dos mesmos ideais nacionalistas.<sup>57</sup>

Sob o contexto da ação disciplinante do estado varguista, surge, em contraposição à ideologia do trabalho, a figura do malandro (especialmente a do carioca). Defini-lo, pois, faz parte de um projeto de nação concebido no calor do embate entre o orgulho nacional - por esse

---

<sup>57</sup> Há críticos que acreditam que a era Vargas deixou resquícios no populismo do atual momento político. É o que comenta a estudiosa Marieta de Moraes Ferreira:

*O legado de Vargas passa a ser alvo de discussão entre políticos e intelectuais. De acordo com alguns analistas, a vitória de Lula, em 2002, colocou de novo em cena a possibilidade de retomada de alguns ideais relacionados ao nacional-estatismo. Ainda que os autores não se posicionem de maneira apaixonada em prol de um legado varguista, há uma busca do passado como instrumento de reflexão sobre a atualidade.* (FERREIRA, Marieta de Moraes. Getúlio Vargas e as comemorações. In: *Reflexões sobre a era Vargas*. Organizadores: Gunter Axt, Omar L. de Barros Filho, Ricardo Vaz Seeling, Sylvia Bojunga. Coleção Sujeito & Perspectiva, p. 103, v.2, Ministério Público do Estado do Rio Grande do Sul).

sujeito pertencer a um país tropical, alegre e acolhedor, conhecido por sua diversidade étnica - e a repulsa ao trabalho exaustivo e explorador. No período de Vargas, essa dualidade se mostrou mais evidente pela valorização de um sistema marcado pela pressão do Estado (que se esforçou em manter e divulgar a imagem de povo trabalhador) e pela resistência a qualquer ordem estabelecida.

Podemos considerar os anos 30 como uma importante etapa na definição dos caminhos do capitalismo industrial no país, observando-se, no plano econômico, o deslocamento do sustentáculo da economia do polo agroexportador para o polo urbano industrial. Nesse embate, o Estado Novo significou a afirmação do autoritarismo, que se intensificou mais adiante, durante todo o período de ditadura militar.

Guardadas as devidas proporções, de certa forma, havia dois lados, ainda que distintos, mas que comungavam contra a ditadura Vargas: de um, a iminência do perigo comunista, de outro, a presença dos vagabundos, boêmios e malandros. Ambos tinham em comum a resistência ao poder opressor e capitalista, ainda que estes últimos não fizessem parte de nenhum sistema político. A malandragem está mais ligada a um estado social (permanente ou não) advindo de um *status quo* determinado pela herança colonial e que predomina até hoje, como já vimos aqui.

O malandro se afirma na própria representação da falta de prestígio social para o trabalho, em função da forte marca de um passado escravocrata de quase quatro séculos. Assim sendo, o *ethos* malandro, por definição, habita a fronteira entre o trabalhador correto e a indignação de se viver do trabalho explorado, muitas vezes em condições de miséria. Como diz a letra do sambista Wilson Batista, de



1940, “*eu vejo quem trabalha andar no miserê*”<sup>58</sup>, o argumento do malandro, aqui, se enquadra dentro da visão característica de uma época que girava em torno de uma imagem mítica cultuada, que foi se incorporando, pouco a pouco, no imaginário coletivo e no anedotário popular.

Para não contrariar a política de incentivo ao trabalho, como estímulo ao progresso do país, como foi a era Vargas, alguns compositores tiveram o pretexto de apoiar o governo. É o caso do compositor Ataulfo Alves que gravou, em 1941, um samba de letra curiosa:

*Veja só...  
A minha vida como está mudada  
Não sou mais aquele  
Que entrava em casa alta madrugada  
Faça o que eu fiz  
Porque a vida é do trabalhador  
Tenho um doce lar  
E sou feliz com meu amor*

*O Estado Novo  
Veio para nos orientar  
No Brasil não falta nada  
Mas precisa trabalhar  
Tem café, petróleo e ouro  
Ninguém pode duvidar*

---

<sup>58</sup> Composição de Noel Rosa e Wilson Batista, *Lenço no Pescoço*, de 1940, a ser comentada em capítulo oportuno, mais adiante. Segundo Valdemar Valente, professor de Literatura Brasileira da Universidade Castelo Branco e da UniverCidade, *que escreveu na revista virtual de História, da Biblioteca Nacional, o autor*

*(...) definia sua atividade sem meias palavras, admitindo a venda da autoria de seus sambas quando a situação apertava e ele ficava sem nenhum. E embora tenha sido um dos mais produtivos compositores do país, com mais de 700 canções, o pagamento nunca esteve à altura de sua arte. Viveu para a malandragem e morreu sem nada. (...) Pouco dado ao trabalho e aos estudos, resolveu morar sozinho perto do bairro da Lapa, reduto de músicos e boêmios, passando a frequentar as rodas nos bares e cafês do Largo da Lapa e da Praça Tiradentes. (VALENTE, Valdemar. In: *Lenço no Pescoço, samba no bolso*). Disponível no sítio [www.revistadehistoria.com.br](http://www.revistadehistoria.com.br)*

*E quem for pai de quatro filhos  
O presidente manda premiar...  
É negócio casar<sup>59</sup>.*

Exceções à parte, o samba de Atilafio andou na contramão do samba de incitação à prática da malandragem e aos vícios que compunham o universo do artista boêmio. Casar e constituir família, ainda recebendo premiação do governo era, portanto, uma forma implacável de negação ao desvio de comportamento rejeitado pela sociedade.

No meio artístico dos anos 30, com relação ao samba, gênero musical tradicionalmente popular, ele foi considerado profícuo por ter como personagem principal essa simpática figura engenhosa<sup>60</sup>. Não se pode dissociá-lo desse gênero, extraído das camadas mais pobres da população. O momento, de fato, serviu de inspiração para um grande número de compositores, que tiveram que conviver com o preconceito por parte da classe social mais elevada.

A capital do Brasil ainda era Rio de Janeiro, tendo à frente a estampa desse tipo caricatural. Em torno dele existia uma imposição dura ao esforço disciplinador do governo que, por seu lado, vê seu comportamento como sinal de exclusão nacional. A mentalidade típica dos sambistas girava em torno da desobrigação ao trabalho. Junto a ele, toda a ideologia que contribuísse para que a labuta diária e disciplinada seja vista como única alternativa viável.

O que mais se evidenciava nas letras dos sambas da década de 30 era dizer que o povo trabalhava duro. Mas lhe apetecia mesmo eram os

---

<sup>59</sup> ALVES, Atilafio. *É negócio casar*. Álbum Talento na tem idade. Gravadora Revivendo música, 2003.

<sup>60</sup> A propósito desse gênero mais popular do Brasil, que é o samba, trataremos de tecer algumas considerações, em capítulo específico sobre o malandro na música.

finais de semana e os feriados, já que qualquer esforço era fonte de desprazer e de opressão. Havia em torno o mito de se viver como os ricos, que não *trabalhavam*. O próprio governo Vargas tratou de disseminar uma imagem negativa dos artistas boêmios, aplicando-lhes leis severas a quem estivesse portando violão pelas ruas, porque poderia ser detido, caso fosse pego em flagrante.

Mas o primeiro samba da história do país - e que já retratava o cotidiano do malandro que gostava da diversão dos jogos de azar - foi concebido ainda antes, pouco depois do início do século XX. Chama-se *Pelo Telefone*<sup>61</sup>, de autoria de Donga e Mauro de Almeida, de 1916, cuja letra é iniciada assim: “*O chefe da polícia pelo telefone mandou me avisar que na Carioca tem uma roleta para se jogar*”. A música era uma criação coletiva de instrumentistas, cantores e compositores, acostumados a se apresentarem em bares, cinemas, festas, casas de família ou casas noturnas existentes na antiga capital federal, o Rio de Janeiro.

Para não haver complicações com a polícia, o próprio compositor Donga teve que trocar depois o trecho da música em que fez referência à polícia, por *chefe da folia*. Esse tipo malandro inaugura uma imagem polêmica de conduta comum nessa época. É conivente com a autoridade corrupta que lhe facilita o acesso aos jogos de azar,

---

<sup>61</sup> Considerado o primeiro samba gravado no Brasil, registrado na Biblioteca Nacional em 27/11/1916; consta nos arquivos como sendo de autoria de Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos) e Mauro de Almeida. Essa composição tornou-se uma das mais controvertidas da história musical brasileira, por ter sido o primeiro samba a ser gravado. Além disso, foi ‘gerado’ na casa da Tia Ciata, famosa na época por reunir os maiores e melhores músicos populares da época, onde frequentavam além de Donga e Mauro de Almeida, João da Baiana, Caninha, Sinhô e Pixinguinha entre outros. Por ter sido um grande sucesso, havia vários pretendentes considerados autores da composição, por ter nascido numa roda de samba, com muita gente em cantando e improvisando. Justiça seja feita a Mauro de Almeida que parece nunca ter se preocupado muito em afirmar sua participação na autoria, declarou ao jornalista Arlequim ser apenas o ‘arreglador’ dos versos. Disponível no sítio [www.paixaoeromance.com/10decada/pelotelefone](http://www.paixaoeromance.com/10decada/pelotelefone).

proibidos no Brasil até hoje.

Esse novo gênero se expandiu de maneira rápida nos carnavais seguintes, difundindo-se através do rádio e do cinema e gerando uma grande variedade de talentos, com suas melodias e canções inesquecíveis. O maior expoente da malandragem, nas décadas de 30 e de 40, foi o carioca Noel Rosa<sup>62</sup>, residente no tradicional bairro boêmio de Vila Isabel. O compositor foi responsável por consolidar o samba através de uma sofisticada veia lírica. Soma-se a isso a irreverência do espírito carioca, focada nos costumes urbanos.

Apesar de ter vivido apenas vinte e sete anos, seu legado de obras-primas foi bastante numeroso. Entre as principais são *Palpite Infeliz*, *Conversa de Botequim* - que se verá em capítulo sobre música, mais adiante - e *Feitiço da Vila*. Em quase todas estão presentes as artimanhas e aventuras desse do malandro carioca. Esse importante artista brasileiro soube interpretar, com maestria, o cotidiano vivido pelos habitantes do Morro, mesmo tendo sido criado em bairro de classe

---

<sup>62</sup> Criado no bairro carioca de classe média Vila Isabel, desde cedo Noel despertou o gosto pelo samba. Quando seu primeiro sucesso *Com que roupa?* foi lançado, ele ainda não tinha completado vinte anos e já mostrava maturidade para falar do cotidiano brasileiro, valorizando os aspectos ligados à variante da língua popular, tão apregoada pelo Modernismo. Por ser branco, fazia o contraste com a maioria de outros sambistas da raça negra, mas tinha um espírito conciliador. Para ele o samba não fazia a distinção entre ricos e pobres, negros ou brancos, como assim deu a entender essa letra de música: “*O samba na realidade/ Não vem do morro, nem da cidade/ E quem suportar uma paixão, / Sentirá que o samba então, nasce no coração*”. Mesmo procurando não entrar em atrito com ninguém, travou um duelo musical com Wilson Batista, que era outro sambista de renome no cenário da época. Aos olhos da elite, Noel procurou não se esquivar ao falar da malandragem, compondo músicas como: “*Malandro é palavra derrotista/ Que só serve pra tirar/ Todo o valor do sambista*”. Fonte extraída da revista *Língua*, Ano 5, Número 59, Setembro de 2010, p. 54 a 57. In: O ataque de Noel Rosa, por João Jonas Veiga Sobral.

média<sup>63</sup>.

Como subproduto do samba, surgiu o *partido alto*<sup>64</sup>, também iniciado na década de 30 e além deste, o *samba de breque*<sup>65</sup>, de caráter improvisado, que teve como maior representante o sambista consagrado *Moreira da Silva*<sup>66</sup>. O artista foi responsável por ter atribuído à música *Conversa de Botequim*<sup>67</sup>, de Noel Rosa, um caráter particular, cheio de jocosidade. Segundo o livro dos pesquisadores Jairo Severiano e Zuza Homem de Melo, a respeito do tema explorado por Noel, trata-se de um perfeito representante da malandragem clássica, como se vê:

*Não existe na música brasileira crônica mais espirituosa sobre uma cena do cotidiano. Localizada em um café, ambiente que o autor conhecia como ninguém, o personagem é um freguês desabusado. Acha-se no direito de agir como se estivesse em casa (malandro dando ordens ao garçom de*

---

<sup>63</sup> Pormenores sobre a música *Conversa de Botequim* e outras composições desse autor são concentradas no estudo sobre a malandragem na música, em capítulo mais adiante.

<sup>64</sup> Com letras improvisadas, falam sobre a realidade dos morros e das regiões mais carentes. É o estilo dos grandes mestres do samba. Os compositores do partido alto mais conhecidos são Moreira da Silva, Martinho da Vila e Zeca Pagodinho. Informação disponível no sítio <http://www.suapesquisa.com/samba>.

<sup>65</sup> Teve como precursor o cantor e compositor Moreira da Silva, que criou uma forma de cantar, improvisando os intervalos dos versos com comentários irreverentes. Apesar dele mesmo ter assumido a autoria, estudiosos argumentam que intérpretes mais antigos, como Mário Reis, já o faziam, mas não com um estilo que lhe é peculiar. O termo *breque* advém da forma inglesa *breack*, que no contexto musical significa interrupção. Informação disponível nos sítios <http://www.suapesquisa.com/samba> e <http://www.samba-choro.com.br/artistas/moreiradasilva>.

<sup>66</sup> Segundo fontes disponíveis no sítio <http://www.samba-choro.com.br/artistas/moreiradasilva>, esse clássico malandro, nascido no Rio de Janeiro, em 1909, morto em 2000, aos 98 anos, o Kid Morengueira - como assim era chamado - foi a um só tempo homem-personagem de sua própria história de vida.

<sup>67</sup> Essa letra consta na lista de doze músicas escolhidas, que compõem o perfil do malandro, vista em capítulo mais adiante.

*botequim*).<sup>68</sup>

A letra, inclusive, serviu de inspiração para o livro chamado *Moreira da Silva: O Último dos Malandros*<sup>69</sup>, de Alexandre Augusto Gonçalves. Visto como autêntico malandro, pela postura com que se apresentava à sociedade - sempre de terno de linho branco, camisa colorida, lenço à mostra no bolso superior do paletó, chapéu panamá e sapatos bicolores - todas as vezes em que era entrevistado, respondia com o mesmo estilo galhofeiro com que compunha suas músicas, repletas de tramas envolvendo malandros e *manés*. São deles algumas frases típicas, que tanto traduziram a linguagem da malandragem carioca, acumuladas ao longo de sua trajetória artística:

*"Sou um símbolo carioca".*

*"Eu sempre ia às festas na Praça Onze [no Rio de Janeiro], onde tinha roda com rasteira, rabo-de-arraia. Era magrinho, novinho, mas entrava na roda e era respeitado".*

*"Se me deixar falar, o ladrão não me assalta. Se me deixar falar muito, eu tomo uma grana emprestada"<sup>70</sup>.*

Quanto ao malandro do tempo de juventude, Moreira da Silva é enfático ao compará-lo, inevitavelmente, ao bandido ou marginal nos tempos atuais:

*"Hoje, infelizmente, o que tem é bandido, assassino".*

*"Malandro de hoje anda armado de 45, matando motorista*

---

<sup>68</sup> SEVERIANO, Jairo. MELO, Zuzi Homem de. *A canção no tempo. 85 anos de música brasileira*. v.1. São Paulo: Editora 34, 1997.

<sup>69</sup> GONÇALVES, Alexandre Augusto. *Moreira da Silva: O Último dos malandros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

<sup>70</sup> Material colhido por Julio Cesar Cardoso de Barros, nas diversas pesquisas que fez sobre o sambista. Disponível no sítio <http://www.samba-choro.com.br/artistas/moreiradasilva>

*de táxi*".<sup>71</sup>

E, por fim, fazendo uma auto-referência, reconhece este compositor que “*malandro, aquele malandro velho, sucumbiu*”<sup>72</sup>, uma vez que hoje somente há espaço para os desvios de caráter e para o crime. Entre muitas entrevistas, o artista, que morreu com quase cem anos, declarou que só no final da vida foi aclamado e reconhecido na história do samba.

É evidente que nem somente de samba se viveu nos anos 30. O estilo musical em ascensão também foi o *swing*, uma mescla de *jazz* próprio para a dança. Mas desde cedo foi adaptado aos meios de comunicação, que necessitava estimular a população, cansada com a crise da recessão afetada pelo *crack*, a bolsa de Nova York. Não havia maior pretensão do que fazer com que a classe média consumisse e se divertisse, sem que houvesse, nesse tipo de música, qualquer menção à prática do ócio ou à referência ao trabalho.

Quanto aos movimentos literários, a época não foi tão favorável ao aparecimento do malandro e da malandragem. Não havia nenhuma alusão mais pertinente aobre esse assunto, exceto pelas mãos do romancista Jorge Amado, que começou a descrever por esta época suas personagens boêmias, que buscavam alternativas de vida, para fugir da situação de miséria.

O romance *Los Pastores de la Noche*, objeto desse estudo, é referência obrigatória. Se não havia espaço para a poesia, na prosa o destaque foi para esse escritor popular que buscou retratar, através da paisagem pitoresca da Bahia, os feitos e os *causos* que envolviam

---

<sup>71</sup> Disponível no sítio <http://www.samba-choro.com.br/artistas/moreiradasilva>.

<sup>72</sup> Disponível no sítio <http://www.samba-choro.com.br/artistas/moreiradasilva>

personagens fora dos padrões tradicionais. Tudo isso em uma época de supervalorização do trabalho e da família.

Em *O País do Carnaval*, de 1931, romance já retomado anteriormente nesse estudo, Jorge Amado começa por tocar nesse tema, quando conta a história Paulo Rigger, um intelectual que retorna ao Brasil depois de haver estudado na Europa. Entra em contato com companheiros desencantados com o país, em intermináveis discussões sobre a falta de perspectiva de uma vida melhor e mais digna para o povo, em meio ao clima contagiante dos ritmos e dos brilhos do carnaval.

O livro mostra a ideia da crise e da incerteza que marcaram a situação social e política do país, às vésperas da Revolução de 30. Momentos como esse, no lugar da revolta, o que predominava era a euforia alienante manifestada pela população carente. Como não havia uma consciência da luta de classes, a maioria caía na folia do carnaval, que era visto como uma espécie de válvula de escape, enquanto os jovens intelectuais, incluindo a personagem principal, se mostravam passivos ante uma realidade a qual não podia reverter.

Para se ter uma visão mais ampla da literatura da época getuliana, e entendermos como se insere o romance amadiano, segundo o estudo de Alfredo Bosi, entre o período de 1939 até 1950, o que predominava na prosa era a ficção regionalista ou o chamado ensaio crítico social. A ficção brasileira encontrou um caminho diferente dos rumos tomados pelos Modernistas, nos anos que sucedem à Semana de 22. Foi a vez dos romancistas do Nordeste brasileiro mostrarem uma realidade diferente do Sudeste (Rio de Janeiro e São Paulo), considerado mais rico do ponto de vista econômico e social. Abordavam temas como a seca, a fome e a miséria vividos pelos habitantes da zona rural. O foco central era o sofrimento e a falta de perspectiva em relação à situação vexatória



dessas calamidades sociais.

Apesar de caracterizados como anti-heróis, em sua jornada rumo a uma vida social digna, elas se afastavam do perfil dos malandros, que em nada faziam para mudar sua condição social e se valiam da astúcia para conseguir a ascensão social. Poderíamos dizer, sem dúvida, quando se trata de delinear todos os traços dessa personagem tipicamente brasileira, o melhor exemplo que ilustra o período - ainda precisamente no final da década de 20 - foi *Macunaíma*, de Mário de Andrade, de 1928,<sup>73</sup> obra de cunho modernista. Depois desse período, o malandro ganhou formatos variados, mas encontrou na ficção contemporânea um espaço que permitiu ampliar seu conceito, o que favoreceu o aparecimento de tipos como o marginal. Pelo seu instinto de sobrevivência, o malandro sempre resultará como reflexo de uma sociedade opressora, que vê o trabalho como uma forma de inclusão social.

Em *Macunaíma*, o homem brasileiro é caricaturado na figura da personagem principal. O herói de nossa gente surge exatamente da necessidade de uma nova definição do que é ser brasileiro, tema pulsante na década de 20. Estendeu-se pelos anos 30, no momento em que os imigrantes tiveram um papel importante por contribuir para um novo perfil de nação, gerando a diversidade cultural que temos hoje. É, portanto, um anti-herói com um carisma e uma forma de viver muito

---

<sup>73</sup>Escrito por Mário de Andrade em 1928, *Macunaíma* fala das desventuras desse herói brasileiro, sem nenhum caráter. A obra é vista como uma releitura do mito das três raças formadoras dessa nação: o índio, o negro e o branco. De forma metafórica, a rapsódia - como assim quer que seja definido o gênero pelo autor - o herói, um preto retinto, vira branco, um de seus irmãos vira índio e o outro vira negro. O livro foi resultado de um período fecundo de estudos sobre a cultura brasileira. Ainda faziam parte do enredo as figuras caipiras, os sertanejos, os mulatos e os cafuzos, que se fundiam para provocar o misto que é a identidade brasileira. O romance dialogava com o pensamento social e com o conceito de raça, tanto discutidos por pesquisadores e historiadores da época.

peculiar.

O crítico Alfredo Bosi analisa a obra como fonte de riqueza semântica, herdada diretamente das inovações vanguardistas, afirmando que “(...) há em *Macunaíma* um tratamento narrativo da matéria e uma estilização da linguagem que nasceram de certas opções artísticas impensáveis sem a referência direta às poéticas da vanguarda modernista”<sup>74</sup>. Assemelha-se, também, aos ancestrais da narrativa, pelo cultivo das histórias de cunho oral, gerada pelos povos antigos:

*A narrativa de Macunaíma, enquanto ‘fantasia estutural’, para retomar a fórmula bem acentuada de Haroldo de Campos, seguiria leis peculiares aos contos maravilhosos, produzidos pela cultura popular no mundo todo, mas só encontráveis em estado puro nas mitologias dos povos ágrafos.*<sup>75</sup>

Bosi tece mais comentários a respeito dessa rapsódia de Mário de Andrade, ao mesmo tempo em que aponta para o destino dos marginalizados, que não encontram alternativa de vida que não seja a delinquência ou mesmo o ócio:

*O brasileiro seria um homem desavisado consigo mesmo. Não encontrando lugar próprio nem na mata, nem na metrópole, nem no Uraricoera nem na Pauliceia, ele padece em ambos. Não por acaso Macunaíma desiste de viver na sua terra. Mas fugir para onde? Para o céu, onde é possível morar como estrela e brilhar de um ‘brilho inútil’.*<sup>76</sup>

E continua o crítico divagando sobre o destino macunaímico,

---

<sup>74</sup> BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. São Paulo: Editora 34 e Livraria Duas Cidades, 2003, p.191.

<sup>75</sup> BOSI, 2003, p. 191

<sup>76</sup> BOSI, 2003, p. 192

perfazendo uma análise metaforizada, ao comentar que “*A Ursa Maior é Macunaíma. É mesmo o herói capenga que de tanto pensar na terra sem saúde e com muita saúde, se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu*”.<sup>77</sup> Seu trajeto vai de encontro ao do mito gerado pela herança étnico-brasileira, consolidador da malandragem, quando diz que “*A filosofia da preguiça tropical se despiritualiza e vira inércia sublimada*”.<sup>78</sup>

Em romances onde há a sombra do escárnio e do humor - que é onde emerge o universo do malandro - não entra o mundo do descontentamento e da falta de esperança, aspectos comuns aos regionalistas de 30. Ao contrário das personagens malandras que, comparadas aos romances picarescos espanhóis, mostram sua veia cômica, no romance brasileiro da década de 30, elas são identificadas pelo descontentamento e pela amargura de uma vida sobrecarregada de dificuldades.

Exemplos conhecidos são de personagens como Fabiano, do romance *Vidas Secas*<sup>79</sup>, de 1938, pertencente ao escritor nordestino Graciliano Ramos. Aqui, o anti-herói percorre o sertão castigado pela seca em busca de trabalho, junto com sua família. Vive como um animal, sôfrego na parca esperança de sair da situação de retirante. Fabiano passa por um processo de desumanização e não consegue ter esperança de viver dignamente. Resiste em sua condição de homem honesto, em uma realidade feita de homens desonestos, que são os ricos fazendeiros donos de terra. Sinhá Vitória, sua mulher, é a personagem que encontra espaço para o sonho e tenta despertar o marido para uma vida mais digna, ao que contrário dele, que não

---

<sup>77</sup> BOSI, 2003, p. 192

<sup>78</sup> BOSI, 2003, p. 205

<sup>79</sup> RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

encontra alternativa que não seja contentar-se com o destino de miséria e de humilhação.

O escritor Temístocles Linhares, no volume em que se dedicou ao romance regional brasileiro, coube-lhe comentar minuciosamente o perfil destas personagens:

*(...) Era gente, afinal, bem primitiva que não sabia falar e comunicar-se, aproximando-se mais dos animais e bichos que as acompanhavam: a cachorra Baleia e um papagaio que não sabia articular sons guturais, a exemplo das duas crianças que não faziam mais do que largar nomes arrevesados e berros de animais, o barulho do vento, os próprios pais sendo figuras de seres primitivos, representantes míticos da humanidade primeira sobrevivendo no mundo de hoje, dominados ainda do isolamento criado pela natureza física, mãe ciumenta, que em vez de castigo sabe dispensar proteção de os manter tais quais eles são e ainda que disponham apenas de meios de sociabilização demasiado toscos e ineficientes.<sup>80</sup>*

Linhares ajusta, portanto, o romance no contexto regionalista da década de 30, como se vê:

*Há ainda a considerar o aspecto regional deste romance, revelando personagens marcadas pelo meio físico e que o aproximam mais do chamado romance do Nordeste no que tange sobretudo aos seus problemas mais cruciais, como o da seca e seus reflexos na vida social da região.<sup>81</sup>*

O desfecho de *Vidas Secas* é uma amostra, entre tantos outros romances do período, de como o sujeito busca se resignar à situação caótica gerada pelas condições da natureza. A prova disso é o próprio

---

<sup>80</sup> LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro*. Volume 2. Editora Itatiaia, USP: São Paulo, 1987, p.218.

<sup>81</sup> LINHARES, 2003, p. 219

Fabiano, que consegue superar a fome e a sede no sertão, mesmo em condições fisicamente precárias. Ela representa uma forma de resistência ao se sentir privado da convivência social. Assim descreve Linhares, apresentando um trecho da obra:

*Começando com uma fuga da seca, o livro terminaria com outra fuga, mas desta vez porque Fabiano se julgava roubado. Aparentemente resignado, ele sentia, no entanto, um ódio a qualquer coisa, à campina seca, ao patrão, aos soldados e agentes da prefeitura. Tudo era contra ele: 'se lhe dessem o que era dele, estava certo. Não davam. Era um desgraçado, era como um cachorro, só recebia ossos. Porque seria que os homens ricos ainda lhe tomavam uma parte dos ossos? Fazia até nojo pessoas importantes se ocuparem com semelhantes porcarias.<sup>82</sup>*

Por se tratar de um romance cujo tema principal é a miséria das personagens e em um cenário castigado pela seca, que é o Nordeste, *Vidas Secas* ocupa um papel central no chamado romance regionalista de 30.<sup>83</sup> Mas a crueza pela qual passam as personagens, principalmente o protagonista, faz com que o tema tome um sentido universal: a do homem perplexo e impotente diante do poder impiedoso do sistema, que não consegue transformar. É explorado pelos que detêm maior poder econômico, não encontrando outro caminho que não seja resignar-se.

Em seu livro *Céu, Inferno*, o conceituado crítico brasileiro Alfredo Bosi analisa a obra, assegurando que “*Graciliano Ramos vê o migrante nordestino sob as espécies da necessidade. É a narração, que se quer objetiva, da modéstia dos meios de vida registrada na modéstia da vida*

---

<sup>82</sup> LINHARES, 2003, p. 221

<sup>83</sup> Os escritores considerados regionalistas, como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, José Américo de Almeida e o próprio Jorge Amado, se opuseram veementemente aos modelos literários vistos pelos modernistas paulistanos da primeira fase, por considerá-los muito herméticos, e não se voltarem para outra realidade brasileira, que é o sertão nordestino.

*simbólica*”<sup>84</sup>. O romancista se vê no esforço de compreender o que há por trás da condição de miséria a que se sujeita o homem e sua força excomunal para sobreviver:

*Vidas Secas é um romance escrito por volta de 1937, quando a migração intensa começa a tomar vulto. Do Nordeste para São Paulo, principalmente, Graciliano olha atentamente para o homem explorado, simpatiza com ele, mas não parece entender, na sua fala e nos seus devaneios algo mais do que a voz da inconsciência.*<sup>85</sup>

Como vimos, se o tema da malandragem dos anos 30 foi mais bem representado na música - especificamente no samba - na literatura o foco central eram as personagens que sentiam na pele as agruras de uma vida difícil, mas ainda assim não fizeram uso da astúcia como conduta para sair do seu *status quo*. São definidas como anti-heróis<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> BOSI, 2003, p.19

<sup>85</sup> BOSI, 2003, p. 24

<sup>86</sup> Em minha dissertação de Mestrado, traço um perfil do anti-herói revolucionário, no romance *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós. Para chegar à definição acerca desse tipo de personagem, busco comparar elementos presentes entre o herói clássico e o moderno. O cômico, à maneira de um pícaro - e aqui se encaixa o malandro brasileiro - também vai se opor à ordem social, buscando a todo custo uma ascensão. A diferença é que se vale da trapaça e da desonestidade. Pode-se inferir, aqui, que o fracasso do anti-herói é decorrente da realidade da qual se insere. Alguns fragmentos do estudo acadêmico aclaram esses conceitos:

*Na era moderna, percebemos que o herói apreende outros valores, originários da sociedade em que vive. Novas crenças e mitos gerados pelas revoluções do mundo moderno irão contribuir para que o herói clássico caia em descrédito, embora o germen do mito permaneça. No seu lugar, vemos surgir o anti-herói ou o herói problemático, segundo o conceito do crítico Georg Lukács, em sua Teoria do Romance. (LUKÁCS, s.d.: 41).*

*O nascimento do herói moderno se dá com a instauração no poder da burguesia a partir de 1789, verdadeiro divisor das águas. Na antigüidade clássica, o herói tinha como inimigos superiores externos as próprias divindades. Na modernidade, o herói terá como inimigo comum interno a sociedade opressora. As divergências da sociedade moderna se expressam no gênero romance, na oposição que há entre indivíduo e sociedade.*

(...)

não por manifestarem seu repúdio ao sistema, através de projetos de luta social de classes - como é o caso das personagens revolucionárias dos tempos de ditadura militar, nos anos 60 e 70 - mas por serem vistas muito mais como símbolo de resistência ao trabalho explorado e injusto.

## 2. 2 Os malandros do pós-varguismo<sup>87</sup>

A década seguinte, anos 40, preconizou a arte cênica, com o aparecimento dos espetáculos musicais: as chamadas *Chanchadas da Atlântida*<sup>88</sup>. Eram comédias musicais que surgiram nessa época e se

---

*A modernidade é o espaço que o anti-herói encontra para viver seus conflitos e valores, distanciando-se do conceito do herói clássico. Sabemos que os valores determinados pela sociedade na qual se insere o herói clássico são diferentes dos valores do herói moderno. No entanto, mesmo distantes das revoluções políticas do início do século XIX, reconhecemos, na leitura de hoje, alguns pontos de semelhança entre os dois heróis.*

(...)

Mais próximo do trágico, encontramos no anti-herói Fabiano, de *Vidas Secas*, a grandeza interior, que transpõe o dilaceramento interior, marcado pela calamidade da seca e da miséria:

*Por se tratar de um ser dotado de qualidades e defeitos, o que o herói trágico vai adquirir com o fracasso é o aprendizado. Kothe assim destaca o potencial do heroísmo trágico: "Quanto maior a sua desgraça, tanto maior a sua grandeza. A sua desgraça não é mera choradeira, mas duro aprendizado da condição humana, (KOTHE, 1987, p. 13).*

<sup>87</sup> Referência ao capítulo *Os malandros do pós-milagre*, do livro *A saga do anti-herói*, de Mário M. González. (GONZÁLEZ, Mário M. *A Saga do Anti-Herói*. São Paulo: Nova Alexandria. Embajada de España. Consejería de Educación, 1994, p. 315), em razão de fazer um importante estudo da picaresca espanhola e algumas correspondências com a ficção brasileira, desde o Romantismo, até o período contemporâneo. Este último foi marcado pelo chamado *Milagre econômico*, momento histórico, durante a ditadura militar, caracterizado por um acelerado crescimento econômico no país, no final dos anos 60.

<sup>88</sup> As *Chanchadas* caíram no gosto popular, pelo seu caráter cômico. A produtora Atlântida surgiu inicialmente, em 1941, no Rio de Janeiro, se estendendo até 1962, chegando a produzir 66 filmes. Os gêneros variavam entre comédias, dramas sociais e policiais. Os de valor satírico ganharam a forma de musicais, como os existentes na Broadway americana. A partir de então, surgiu uma série

estendendo até a metade dos anos 50, mas tendo seu auge no ano de 1947. Fazendo uso de trejeitos cômicos, alguns atores ampliaram o conceito pré-estabelecido de identidade do malandro, criando uma visão particularmente distinta. Buscavam compor situações que provocavam o riso, de forma bastante caricatural. O pesquisador de cinema e de História do Brasil Sidney Ferreira observa o valor popular desse gênero brasileiro:

*Às tentativas e aos esforços de criar no país a indústria cinematográfica, inspirada nos moldes dos grandes estúdios hollywoodianos, veio somar-se uma nova produtora: a Atlântida. O grupo que fundou a Atlântida na cidade do Rio de Janeiro, em 1941, era composto por profissionais com grande experiência na área cinematográfica.<sup>89</sup>*

Abaixo, o autor nomeia os grandes nomes das Chanchadas brasileiras:

*As características principais das chanchadas, a marca principal da Atlântida, apareceram plenamente configurada no filme 'Tristezas não pagam dívidas', lançado em 1944. O roteiro do filme descreve a história de um malandro que conquista uma viúva muito rica. A produção foi um marco, pois juntou na mesma fita, pela primeira vez, a antológica dupla que passou a ser o maior ícone das chanchadas: Oscarito e Grande Otelo.<sup>90</sup>*

Mais adiante, o autor prossegue:

*Assistidos por muitos espectadores, esses filmes levavam para as telas das salas de cinema do país personagens e*

---

de filmes, como *O fantasma por acaso* (1947), *Este mundo é um pandeiro* (1947), *É com esse que eu vou* (1948), *Falta alguém no manicômio* (1948), *O caçula do barulho* (1949), *Carnaval de fogo* (1949) e *Aviso aos navegantes* (1950). Havia em todos eles a intenção nítida de parodiar os grandes sucessos dos filmes de Hollywood. (LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro. Das origens à retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005)

<sup>89</sup> LEITE, 2005, p. 69

<sup>90</sup> LEITE, 2005, p. 72



*tramas provocadoras do riso e reproduziram, à sua maneira, aspectos, valores e concepções do mundo de grupos sociais subalternos, principalmente da cidade do Rio de Janeiro. Ocupavam um espaço não preenchido pelas produções norte-americanas, como bases populares, valendo-se das tradições do circo, do mambebe, do teatro de revista, do rádio, do anedotário, da crônica de costumes e do 'espírito carioca'. Desse modo, a Atlântida foi, de fato, a primeira indústria cinematográfica que o cinema brasileiro conheceu.<sup>91</sup>*

Ambientadas, muitas vezes, nas festas carnavalescas, criavam-se personagens com características próprias, algumas aventureiras, outras trapaceiras, embora conservando o aspecto ingênuo, próprio da época. Um bom exemplo foi o filme musical *Garotas e Samba*, que narra a história de meninas que chegaram da zona rural, em busca de fama e prestígio, mas contaram com ajuda desonesta dos amigos cariocas. Formado por um grande elenco e também por dançarinas, que levavam o nome de *vedetes* - o riso e a ironia eram a receita para o sucesso desse tipo de apresentação, tanto explorada nos cinemas, na TV e nos palcos cariocas. O cenário lembrava os musicais da *Broadway* americana e as comédias italianas da primeira metade do século XX.

Os atores também usavam o humor em forma de *pastiche* ou colagem para imitar personalidades do mundo do cinema e da música. Era uma forma de expressar sua veia *malandra* - ainda com o tempero herdado dos tempos censurados da época getuliana - parodiando as artes vistas como superiores, que cada vez mais florescia na América, com suas produções caras e artistas bem pagos. Na verdade, havia em torno das aparentes comédias ingênuas uma crítica aguda e uma resposta à interferência do cinema hollywoodiano americano<sup>92</sup>, já que

---

<sup>91</sup> LEITE, 2005, p. 74

<sup>92</sup> Em favor da produção do cinema de Hollywood, como incentivo à criatividade de pessoas de todas as faixas etárias, em todo o mundo, a escritora Elí Terezinha

era uma cultura exportada. Sabia-se que este cinema servia como modelo de estética e criatividade inconfundíveis, mas em nada tinha a ver com a realidade brasileira, por isso o efeito de pastiche.

Entre tantas produções do cinema brasileiro na época, nem todas de boa qualidade, os destaques, como citou o estudioso Sidney Ferreira, eram para as sátiras dos humoristas Oscarito e Grande Otelo, como a exemplo do filme *Carnaval de Fogo*, de 1949. Como forma de atrair o público, a dupla fez uma paródia shakespeariana do clássico Romeu e Julieta. Foi um momento memorável para preservação da arte cinematográfica no país. Além desse filme, outros tantos tiveram a capacidade de contrariar os preceitos acadêmicos mais tradicionais do cinema, defendendo a cultura como diálogo constante com camadas sociais mais populares.

As chanchadas tinham um conteúdo apelativo, porque lhes faltava a sofisticação das produções americanas ou mesmo europeias. Personagens parodiavam artistas mundialmente famosos da música *pop* mundial, como a exemplo da imitação caricatural de Elvis Presley, que fez o ator Oscarito, no filme *De Vento em Popa*<sup>93</sup>, de 1957. Foi

---

Henn Fabris, da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, Rio Grande do Sul, no seu artigo *A pedagogia do herói nos filmes hollywoodianos* (disponível em [www.curriculosemfronteiras.org](http://www.curriculosemfronteiras.org)), nos relata que

*Hollywood é um pólo da cinematografia mundial e ocupa um lugar de destaque na produção de sentidos não só nos Estados Unidos. Considera-se um meio educativo para todas as regiões onde tem seu alcance assegurado pela força de sua indústria. Possui uma circulação considerável em nossas escolas, entre nossos jovens e crianças e na sociedade em geral. Podemos dizer que Hollywood, aqui representando a indústria cinematográfica, desenvolve uma ação pedagógica. Ela nos ensina coisas de um modo particularmente interessante, com forte apelo produzido pela linguagem cinematográfica, colocando-nos frente ao mundo da magia e da arte, em que o uso da câmera, da iluminação, da edição, do som e de outros efeitos contribui para que possamos construir os significados a partir das histórias que Hollywood inventa e coloca em circulação.*

<sup>93</sup> *De vento em popa*. Ano de lançamento: 1957. Direção Carlos Manga. Europa filmes. Rio de Janeiro.

consagrada a melhor interpretação do ano e o ator o melhor comediante de todos os tempos, servindo de modelo para consagrados humoristas contemporâneos no país. Essa concepção de arte, na opinião de alguns críticos, contraria o gosto dos conhecedores da arte conceitual, pela inserção de elementos grotescos, de qualidade duvidosa, justamente por conta dos poucos recursos advindos das produtoras, sem a estética do chamado cinema *cult*. Mas essa visão não é unânime. Fazendo uma releitura atual, às chanchadas está reservado um lugar cativo na representação da cultura da cinematografia brasileira.

Não podemos mencionar as grandes personagens do cinema nacional sem uma referência a Jeca Tatu<sup>94</sup>, interpretado pelo ator

---

<sup>94</sup> Jeca Tatu é a personagem criada pelo grande escritor infantil Monteiro Lobato, consagrado pelas histórias que envolviam lendas e mitos do Brasil e da cultura universal. Ela integra o livro de contos chamado *Urupês*, de 1918, de conteúdo mais voltado para o público adulto. Dotada de preguiça e indolência, Jeca simboliza o atraso sócio-econômico do país. Andava descalço e maltrapilho, e era ignorante nas questões que envolviam higiene pessoal. Mais adepto da *lei do menor esforço* e da inércia a que estava submetido do que da prática ilícita da malandragem, teve grande aceitação popular por representar o povo do campo, vítima da exclusão social. Era uma espécie de malandro indolente, caipira, abandonado à própria sorte pelos governantes. Seu modo de viver está fora dos padrões básicos de sobrevivência: é muito pobre e sua casa não dispõe de condições dignas para morar. Mas vale-se de meios criativos para sobreviver à desgraça social a qual se sujeita. No caso aqui, a malandragem é o último recurso para não sofrer fome, já que não conta com o apoio de ninguém, muito menos do governo. Vejamos um exemplo que ilustra o cotidiano desse anti-herói, no trecho que descreve sua habitação miserável:

*Seu grande cuidado é espremer todas as conseqüências da lei do menor esforço – e nisto vai longe*

(...)

*Quando a palha do teto, apodrecida, greta em fendas or onde pinga a chuva, Jeca, em vez de remendar a tortura, limita-se, cada vez que chove, a aparar numa gamelinha a água gotejante...*

*Remendo...Para quê? Se uma casa dura dez anos e faltam ‘apenas nove para que abandone aquela? Esta filosofia economiza reparos.*

(...)

*Todo o inconsciente filosofar do caboclo grulha nessa palavra atravessada de fatalismo e modorra. Nada paga a pena. Nem culturuas, nem comodidades.*

Mazzaropi<sup>95</sup>, que se destacou como ator de comédias, entre as décadas de 50 a 80. Fazia tipos ligados ao meio rural, como os caboclos ingênuos, levados pela esperteza dos outros. Além desse aspecto, a preguiça e a indolência também eram vistas como características peculiares, mas que não obtiveram a aceitação unânime dos críticos de arte, por acreditarem que mostrava uma imagem negativa do Brasil.

Depois do governo Vargas - 1937/1945 - o conceito do malandro passou a tomar contornos dos mais diversos, mas sempre buscando manter-se arraigado ao passado. Nos anos 50, chamados *anos dourados*, se vivia a democracia de Juscelino Kubitschek. A época foi marcada pela determinação de elevar o país ao processo de rápida industrialização.

As grandes conquistas no setor automobilístico, além do notório fato histórico, que foi a construção da cidade de Brasília, atual capital do país, fizeram com que o país se expandisse, descentralizando e mudando o centro das atenções, que antes era o Rio de Janeiro. Mesmo com o acentuado crescimento econômico, houve um significativo aumento da dívida interna e externa. Devido ao também crescimento populacional, a pobreza e suas consequências no meio social se mantiveram cada vez mais difíceis de controlar.

Adaptado a essa realidade, o país se favoreceu de importantes transformações sociais e culturais, como primeiros passos para o avanço na área tecnológica. O aparecimento da TV, dos eletrodomésticos e das companhias internacionais mobilizou a cena urbana brasileira. A

---

*De qualquer jeito se vive.* (LOBATO, Monteiro. *Urupês*. 26ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1982).

<sup>95</sup> Amâncio Mazzaropi consagrou-se como ator de comédias, das décadas de 40 até início de 80. Entre os filmes que se destacou, sempre interpretando personagens ingênuas, mas que traziam a esperteza próxima de um anti-herói picaresco, foi *Jeca Tatu*. Direção de Milton Amaral. Estúdio Vera Cruz, 1959 e *As aventuras de Pedro Malazartes*. Direção de Amâncio Mazzaropi. Estúdio Vera Cruz, 1960.

propaganda nos meios de comunicação começou a fazer parte da rotina do povo, não somente para vender seus produtos, como também para estabelecer um modo de vida, ressaltando o novo, o moderno e o tecnológico.

A invasão do consumismo gerou diferentes reações culturais, em todas as categorias sociais. No comportamento juvenil vivenciou-se a mitificação de uma geração *pop*, bebida diretamente nas fontes originais da cultura americana. O rock, para citar um exemplo, foi um instrumento de provocação de mudança sócio-cultural. A revolução de costumes estava até então começando a dar seus primeiros passos. Foi a época de James Dean, em *Juventude Transviada*, de Elvis Presley e pouco tempo depois, no final dos anos 50, *The Beatles*. Mais adiante, nos anos 60, esta atitude se consolidou, no Brasil, com a formação do movimento chamado *Jovem Guarda*, tendo à frente Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderleia e tantos outros artistas.

A música brasileira viveu um momento fértil, se consolidando dentro e fora do país. Era a hora e a vez da *Bossa Nova*<sup>96</sup>. O gênero,

---

<sup>96</sup> A palavra *bossa*, nos finais dos anos 50, era um termo conhecido no Rio de Janeiro para designar *jeito, maneira, modo*. Por exemplo, quando alguém fazia algo inovador, diferente, se dizia que ele tinha 'bossa'. Qualquer habilidade era motivo para que alguém tenha *bossa*. A expressão, portanto, surgiu em oposição a tudo que era superado, ultrapassado e antigo. Há quem não considere a Bossa Nova um gênero musical. Mais que isso: um tratamento que se dá a qualquer música, em termos de *batida* e do ritmo, razão pela qual se mantém viva e atuante no país até hoje, misturando-se com outros gêneros e estilos mais contemporâneos. Julio Medaglia, maestro e instrumentista brasileiro, no seu livro *Música Impopular*, explica o sentido do gênero musical para a geração da época:

*Um gênero de revolução via introspecção, na MPB, foi proposto, no fim dos anos 50, pelo pessoal da Bossa Nova. Além de uma música, ela refletia dados do comportamento espiritual do jovem da Zona Sul carioca que, na época, não contava com um repertório musical que se identificasse com suas aspirações e maneira de ser. E quem vivenciou esse período, deverá lembrar-se do incômodo que causava aquela música silenciosa, sutil, que falava uma linguagem não poética, se comparada aos jargões do cancionerismo da época, onde 'o amor, o sorriso e a flor' eram a sigla e a figura de intérprete mais*

caracterizado pelo encontro da voz suave com o violão, que era instrumento obrigatório, se consagrou por influenciar gerações futuras. Era um misto de jazz americano e *Samba-canção*.<sup>97</sup>

Os temas recorrentes - o sol, o mar, a vida sossegada e a mulher amada - eram ligados à simplicidade do cotidiano carioca. Composições eram feitas ao calor dos inúmeros encontros entre intelectuais e artistas da área nobre do Rio de Janeiro, muitos dos quais reunidos em bares bem frequentados pela chamada *intelligentzia* universitária. Nas diferentes harmonias das letras havia um profundo olhar intimista e, por vezes, contemplativa da vida. Falavam de tristeza e melancolia em suas canções, famosas nas vozes doces como as de João Gilberto, Nara Leão, além do poeta Vinicius de Moraes e do compositor Tom Jobim.

---

*expressiva a de um anticantor*. (MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*. 2 ed. São Paulo: Global Editora, 2003, p. 171).

<sup>97</sup> Samba de batida mais leve, parecido com o bolero. Era considerado como os primórdios da Bossa Nova, por ter um aspecto sentimental e melódico. Maiores informações podem ser vistas no sítio *Cliquemusic*. *A música brasileira está aqui*. Vejamos algumas considerações sobre esse gênero:

*Praticado por autores tão diversificados quanto Ary Barroso (que o tratava com desprezo apesar de ter composto duas obras-primas no ramo, Risque e Folha Morta) teria seu apogeu nas décadas de 40 e 50. Seu conteúdo melancólico (que mais tarde incorporaria a palavra fossa) serviria ao romantismo descabelado do sambolero (de expoentes como o avatar brega Adelino Moreira) como o Molambo (de Jaime Florence, o Meira, professor de violão de Baden Powell e Augusto Mesquita) cujo intérprete, Roberto Luna, literalmente descabelava-se ao cantar. Separado, o casal Herivelto Martins e Dalva de Oliveira trocou acusações através de sambas-canções doloridos na década de 40. O clima era tão pesado que a lenda diz que Vingança, do mestre da matéria Lupicínio Rodrigues, provocou suicídio na voz trágica de Linda Batista. Nelson Gonçalves angariou um milhão de ouvintes no incipiente mercado brasileiro de 1957 para a pungente história de A Volta do Boêmio.*

Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/sambacancao>

O conceituado maestro Julio Medaglia também comentou sobre esse gênero, considerado pai da Bossa Nova:

*Vivíamos em plena síndrome da 'dor de cotovelo', do samba-canção abolerado, em que Lupicínio compositor e Maysa e Agostinho do Santos como intérpretes, eram das poucas figuras verdadeiramente interessantes e criativas.*

(MEDAGLIA, 2003, p. 172).

Vários dos artistas bossa-novistas dividiram ideias, letras e arranjos musicais sem fazer qualquer alusão a movimentos de protesto e de rebeldia, fato comum nas décadas que se seguiam. Esta característica somente vai se consolidar a partir dos festivais de música, que tiveram êxito no decorrer das décadas de 60 a 80, pela juventude inconformada com o regime ditatorial.

Considerado pelos radicais estudantes de esquerda dos anos 60 como um movimento alienante, por não incutir nas letras e no comportamento sentimentos de desilusão e rebeldia, é sabido que a *Bossa Nova*, hoje, fincou raízes relevantes para a formação da música popular brasileira. Estudos e pesquisas entre musicólogos e artistas especializados defendem-na como contribuição para a difusão de uma música mais elitista e distante da maioria dos brasileiros de inferior nível social.

Vários debates se instauraram nos meios musicais, com ampla repercussão junto a setores mais intelectualizados do país, para reavaliar até que ponto a *Bossa Nova* esteve ligada às tradições da música brasileira, ou apenas um embuste, provocado pelo imperialismo americano para corromper as verdadeiras raízes culturais. Outra observação pertinente era a de que se tratava de um gênero alienante, herdado da juventude de classe média da zona Sul carioca, que não tinha nenhuma posição política aberta. Pelo menos, a crítica soube ser unânime quanto à sua renovação no plano estético, permitindo, assim, ampliar os horizontes, imprescindíveis para o futuro da música no Brasil.

Houve, de fato, uma divisão de opiniões. De acordo com um artigo do professor Adalberto Paranhos, doutor em História Social pela PUC (Universidade de São Paulo), pode-se perceber os efeitos contraditórios desse gênero musical. A definição que o autor faz do gênero, por

exemplo, não encerra o conceito. Pelo contrário, ele se lança às mais diversas indagações sobre o que a *Bossa Nova* representa em termos de nova proposta musical:

*Durante os anos 60 do século XX, um intenso debate se instalou e estalou nos meios musicais brasileiros, com ampla repercussão junto a setores mais intelectualizados dopaís. No centro dessa discussão, figurava a Bossa Nova. O que seria ela? Um movimento ligado à renovação da tradição musical brasileira, tendo como um de seus pontos de apoio o jazz, ou mera ‘armação’ do imperialismo norte-americano destinada a corromper nossas ‘raízes culturais’? A Bossa Nova exprimiria a alienação da juventude de classe média da Zona Sul carioca ou implicaria uma tomada de posição política, no plano estético, com o fim de promover o arejamento da produção musical brasileira?*

*As respostas a estas perguntas são as mais diversas e para todos os gostos. Tanto na bibliografia disponível quanto nas reações de pessoas comuns, as avaliações sempre variaram enormemente. Para uns, a Bossa Nova representou o ápice da qualidade alcançada pela música popular produzida no Brasil, sem deixar de absorver inclusive contribuições procedentes do segmento chamado erudito. Ela teria redefinido as batidas do samba, enriquecendo-o com seus desenhos melódicos e harmônicos dissonantes e com outro discurso, trazido para o campo da linguagem coloquial. Para outros, ao contrário, a Bossa Nova no fundo, se reduziria a uma “batida diferente”, inventada por jovens pequeno-burgueses que, sem ter muito o que dizer, se limitaram a falar de barquinhos, do sol, do sal, do céu e do mar, do amor, do sorriso e da flor, recheando, de quebra, suas composições de diminutivos inconseqüentes. Além do mais, seu canto “pra dentro”, à maneira do canto-falado – distante, anos-luz, das marcas do canto de embocadura operística –, foi visto como típico de quem não dispõe de recursos para entoar devidamente uma canção.<sup>98</sup>*

Como não havia a intenção de contestar o regime militar, o espaço

---

<sup>98</sup> PARANHOS. Adalberto. *Mares de morros: a Bossa Nova nas Geraes*. Anais do XIX Encontro Regional de História: poder, violência e exclusão. ANPUH/SP, USP. São Paulo: 08 a 12 de setembro de 2008. O autor é professor do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós- Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais.



apropriado para essa geração bem comportada era o de cantar a vida com leveza, sem se deixar abater pelo cenário devastador dos movimentos grevistas e das prisões políticas que vieram a ocorrer no país, após o golpe de 1964. Ainda se viviam os *anos dourados*, da era JK. Vejamos um exemplo típico desse período, que encontra no amor e na natureza do Rio de Janeiro, a resposta para seus possíveis males, através da música *Corcovado*, de Antônio Carlos Jobim, composta em plena época de golpe militar, em 1964:

*Um cantinho e um violão  
Esse amor, uma canção  
Pra fazer feliz a quem se ama  
Muita calma pra pensar  
E ter tempo pra sonhar  
Da janela vê-se o Corcovado  
O Redentor, que lindo  
Quero a vida sempre assim, com você perto de mim  
Até o apagar da velha chama  
E eu que era triste  
Descrente deste mundo  
Ao encontrar você eu conheci  
O que é felicidade, meu amor*<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> GILBERTO. João. *Corcovado*. Stan Getz, João Gilberto & Astrud Gilberto. Gravadora Verve Records, 1964. Considerado o criador da Bossa Nova, são muitas as referências a esse gênio da música brasileira. Destaquemos um trecho do texto extraído do sítio *Cliquemusic*:

*Figura emblemática como poucas na história da Música Popular Brasileira, João Gilberto transformou a maneira de cantar e tocar violão no Brasil. Adorado por muitos, considerado gênio, desprezado por alguns, considerado louco, é muito difícil ser indiferente a João Gilberto.*

(...)

*Depois de famoso, mostrou-se totalmente avesso a entrevistas e simplesmente não apareceu em alguns shows marcados. É notória sua obsessão com a perfeição técnica em suas gravações e apresentações, desde o compacto de 'Chega de Saudade', que levou dias para ser gravado graças às interrupções freqüentes de João, sempre insatisfeito com ruídos ou erros que só ele ouvia.*

(...)

*Em 1964, gravou nos Estados Unidos com o saxofonista Stan Getz, Tom Jobim e mais a mulher Astrud Gilberto. O disco vendeu mais de um milhão de cópias, puxado pela faixa 'Garota da Ipanema', que a partir daí se tornaria*

A fusão do sentimentalismo ingênuo com a proposta estética era um dos assuntos abordados nas suas canções, como em *Desafinado* e *Samba de uma Nota Só*, respectivamente compostas por João Gilberto e Tom Jobim<sup>100</sup>. São temas que se diferem, seguramente, dos sambas tradicionais, de letras maliciosas e de forte apelo popular, compostas por compositores habitantes dos morros, nas décadas anteriores.

A malandragem era, portanto, a veia social que separava os que viviam na zona Sul (que era o ambiente da *Bossa Nova*) e a zona Norte e os subúrbios, este último verdadeiro palco do samba. Esses dois extremos são a evidência de que uma educação musical mais refinada parte dos indivíduos que obtiveram acesso a uma maior variedade de conhecimentos artístico e musicais<sup>101</sup>, como é o caso dos apreciadores da *Bossa Nova*. O mesmo não se pode dizer dos habitantes do morro, acostumados a escutar somente samba, gênero que melhor traduziu sua rotina de trabalho árduo, mas que também falava de vadiagem e diversão.

Há, portanto, um abismo cultural entre os bossa-novistas e os sambistas do morro. Embora sejam gêneros de duas realidades

---

*uma das músicas mais executadas e regravadas do planeta. Ganhou vários prêmios Grammy, inclusive o de Álbum do Ano.*

Disponível no sítio <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/joao-gilberto>

<sup>100</sup> Antônio Carlos Jobim é visto entre a crítica especializada como o ícone maior da Bossa Nova, ao lado de João Gilberto. O escritor Ruy Castro o descreve com acentuado toque de poeticidade:

*Todas as vezes em que Tom abriu o piano, o mundo melhorou. Mesmo que por poucos minutos, tornou-se um mundo mais harmônico, melódico e poético. Todas as desgraças individuais ou coletivas pareciam menores porque, naquele momento, havia um homem dedicando-se a produzir beleza. (CASTRO, Ruy. A onda que se ergueu no mar. Novos mergulhos na Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 29).*

<sup>101</sup> Não se pode esquecer que a Bossa Nova partiu da interseção da música americana, no caso o *jazz*, com o *samba-canção*, motivo pelo qual seus defensores tiveram um ouvido musical bastante apurado, fruto de muitas pesquisas, dentro e fora do Brasil.

distantes, mais tarde chegam a dialogar entre si, provocando uma fusão rítmica interessante<sup>102</sup>.

Como se vê, até final dos anos 50 e início dos 60, as músicas não abriram nenhum espaço para exaltar a figura do malandro ou qualquer referência de incentivo ao trabalho. A vida tranquila, cercada de amigos, e o som do violão, à beira do mar, eram o cenário propício para a *Bossa Nova*. Ainda que desse a impressão de propagar o ócio, não tinha sua imagem ligada aos preceitos éticos e moralizantes contidos nos sambas, que povoavam a realidade tanto dos trabalhadores pobres, quanto dos boêmios moradores dos subúrbios cariocas.

Discussões a parte, esse gênero musical consagrado, mesmo tendo alcançado fama internacional, carrega em seu bojo os traços da identidade nacional, por ser associada ao universo tipicamente brasileiro, pelos elementos que fazem parte do panorama cultural. Brasil é a imagem da *Bossa Nova*, mas também do samba e de outras manifestações artísticas de cunho regional.

As indústrias culturais reforçaram essa interseção cultural, de valorização do que vem de dentro e do que é exportado, baseada em uma aliança entre os meios de comunicação - como a televisão, que transmitiu a nova onda bossa-novista, entre outros movimentos propagados pela juventude consumista dos anos 50 e 60 - e os produtores de discos, que visavam ao mercado exterior. Pouco a pouco, a música brasileira passou a se tornar espetáculo, atraindo o grande

---

<sup>102</sup> São vários os artistas que, ao longo das décadas, fizeram verdadeiras misturas de ritmos, mesclando *Bossa Nova* com samba. Como exemplo atual são as intérpretes Leila Pinheiro e Bebel Gilberto. Este último gênero, hoje, interage com ritmos nordestinos, como o *maracatu* e o *coco*, além de fundir-se com gêneros exportados, como o *Reggae*, o *Hip-Hop* e o *Soul*. Vale citar os trabalhos recentes de Fernanda Porto, Marcelo D2, Chico Science & Nação Zumbi, entre tantos outros de repercussão local e nacional. Atualmente o conceito de *Bossa Nova* se alargou, ganhando o nome de nova *Bossa Nova*.

público jovem, ávido por novidades, principalmente os de classe média.

Em particular, ainda nos anos 50, onde movimentos como a *Bossa Nova* deram partida para um novo conceito de modernidade, o mundo ainda estava sob o peso de uma crise Pós-Segunda Guerra. A arte que predominava girava em torno das tendências inovadoras e de total contestação aos conflitos mundiais. O que se estampava nas artes plásticas e se produzia através das palavras eram os frutos de uma vida marcada pela perda de identidade.

As vanguardas europeias, difundidas em todo o mundo ocidental, buscavam representar as angústias do homem. O Brasil, após este período, viveu uma transição significativa do ponto de vista da modernização, provocando transformações em todas as áreas.

Na literatura o destaque foi para a chamada Geração de 45 - que se propagou por toda a década de 50 - da qual fez parte o poeta dos versos de estilo seco e arquitetônico João Cabral de Melo Neto. Houve, também, um importante movimento literário, iniciado no final dessa década que, em sua proposta, aboliu toda a forma tradicional de compor o poema, valorizando os códigos verbais, visuais e sonoros: era o Concretismo, encabeçado por Décio Pignatari e os irmãos Haroldo de Campos e Augusto de Campos. O movimento se via como uma nova forma de interpretar os processos estruturais que marcaram as vanguardas. Nas palavras do crítico literário Alfredo Bosi, os poetas concretistas “*levam a rejeitar toda concepção que esgote nos temas ou uma realidade psíquica do emissor o interesse e a valia da obra*”.<sup>103</sup>

Desde então a poesia passou a oscilar entre as experiências com as palavras-códigos e o comprometimento social do artista poético. Mas

---

<sup>103</sup> BOSI, 2003, p. 476

é importante ter em conta que o eu-poético, pelos idos dos anos 50, não manifesta qualquer aproximação com tipos ligados à trapaça e à malandragem, mais comuns na prosa ou mesmo em textos dramáticos. Estes últimos, somente nos anos 70 ganharam destaque, nas composições para o teatro feitas pelo cantor e compositor Chico Buarque de Hollanda.

Após a década de 50, da renúncia do sucessor de JK (assumiu o posto Jânio Quadros) até a Anistia, quando exilados políticos de esquerda puderam voltar ao Brasil, o que se via era uma nação tomada pelo poder da censura. Eram os anos 60 e 70. O país passou por uma transição, consolidada pela era industrial e tecnológica, mas sob o comando dos militares. Não havia espaço para enaltecer o sujeito-malandro nas artes, exceto nas personagens sempre presentes na vida real cotidiana. A simbologia que havia por trás dessa figura tipicamente brasileira toma outros contornos, assumindo a função não somente de um, senão de vários agentes de uma história em constante evolução. Na ficção este modelo de personagem sai de cena, passando a ser destaque o anti-herói revolucionário, construído à base do entendimento da divisão de classes entre a burguesia e o proletariado.

O Brasil sofreu uma série de mudanças que repercutiram na área artística, nessa época. Entre os fatos históricos e políticos mais relevantes podemos assinalar: a posse do presidente João Goulart, o golpe militar de 1964, que chegou a durar mais de trinta anos; a promulgação dos atos institucionais; a censura aos setores da classe artística e aos meios de comunicação, além do recrudescimento dos partidos de esquerda.

Entre os anos de 1969 e 1974 surgiram os partidos clandestinos e as guerrilhas urbanas e rurais. Os militares usavam como pano de fundo o *milagre econômico*, fazendo o Brasil se integrar ao sistema

monopolista internacional. Esse grande passo para a democracia foi acompanhado de agitações e movimentos de oposição por todo o país.

104

Concomitante aos movimentos integrados contra o governo, houve as manifestações culturais, algumas funcionando como voz de resistência. São exemplos notórios as canções de protesto, as peças de teatro, o *Cinema Novo* (como novo conceito de linguagem) e a literatura contemporânea, que tanto na prosa quanto na poesia procurou burlar a censura através da linguagem como efeito labiríntico.

Os tempos eram de muita inspiração para as artes, apesar da força da censura. A música brasileira se consagrava com gêneros que marcaram a época. No final dos anos 60, a chamada *M.P.B. (Música Popular Brasileira)*, mesmo hoje com menos evidência e difusão nos meios de comunicação, fincou raízes no país, devido a uma variedade de temas e artistas de grande repercussão nacional. Cantores e compositores, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque de Hollanda, Milton Nascimento, João Bosco, Toquinho - todos ainda hoje continuam a produzir seus trabalhos - além de intérpretes, como Gal Costa, Maria Bethânia, Elis Regina, Nara Leão, entre outros, são alguns exemplos de como o gênero sobreviveu ao tempo.

Os *Festivais* de música<sup>105</sup>, que lançaram boa parte dos músicos da

---

<sup>104</sup> HABERT, Nadine. *A Década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática. Série Princípios, 1992, p.11.

<sup>105</sup> O escritor Zuza Homem de Mello dá seu comentário sobre a era dos festivais de música brasileira:

*Esse conceito de festival de música popular ou de festival de canção, que se estabeleceu nos anos 60, já existia no Brasil, embora com outro título: eram os concursos de músicas carnavalescas promovidos com sucesso no Rio de Janeiro na década de 30, embora em 1919 já tivesse se realizado, sem muita repercussão, um concurso organizado por Eduardo França. p.14*

M.P.B., conquistaram o público jovem, tomando espaço no cenário brasileiro, exatamente na efervescência do momento de repressão política. O primeiro, em 1965, promovido pela extinta *TV Excelsion*, teve como música vencedora *Arrastão*, interpretada por Elis Regina. Muitas outras foram aclamadas pelo público e grandes talentos foram revelados. No ano seguinte, a *TV Record* produziu o segundo *Festival*, com a presença, entre outros artistas, de Chico Buarque de Hollanda, com a música *A Banda*, e Jair Rodrigues, com *Disparada*, empatando em primeiro lugar. Em 1967, os artistas Edu Lobo e Capinam vencem com a música *Ponteio*, e Chico Buarque, em segundo lugar, com música *Roda Viva*, que também foi nome de uma peça de teatro de sua autoria. No início de 1968, duramente censurada, esta peça passou a ser vista como símbolo de resistência contra a ditadura.

No mesmo ano, as músicas *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, e *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, abriram espaço para, dois anos mais tarde, fundarem o movimento tropicalista, ou *Tropicalismo*, que buscava mesclar a *MPB* com elementos estrangeiros, como o *rock pop* internacional.

Esses *Festivais* tiveram grande importância para os artistas, ainda anônimos, expressarem a sua arte. A *TV Record* foi responsável por divulgar, também, outros programas culturais na época, como *O fino da Bossa*, que tinha como destaque os cantores e compositores da recente *Bossa Nova*, além do programa *Jovem Guarda*, criado para satisfazer o público mais jovem, que apreciava rock e os ídolos internacionais.

---

Segundo Melo, uma das definições apregoadas para definir um festival de música, tanto fora como dentro do Brasil é “oferecer, em curto espaço de tempo, a oportunidade de acesso a novas tendências, a novas obras, ao que está em voga, ou ainda, num sentido diametralmente oposto, visitar a obra de artistas amplamente consagrados”, (MELLO, Zuza Homem. *A era dos festivais. Uma parábola*. Editora 34, Grupo Pão de Açúcar, 2003, p.13).

Mais que um movimento musical, a *Jovem Guarda* ditava moda e comportamento entre a juventude admiradora, cujo interesse se resumia às conquistas amorosas, muitas delas sem êxito. Fixava seu discurso em torno de banalidades comuns e vaidades típicas de uma geração que se deslumbrava com o progresso e o bombardeio dos anúncios comerciais, que começavam a despontar nos meios de comunicação, sobretudo na TV.

Diferente do público dos festivais, composto por estudantes universitários, muitos dos quais se posicionavam contra o sistema, a *Jovem Guarda* buscava atingir várias classes sociais, principalmente as de menor poder econômico. Esse público já sentia a necessidade de copiar seus modelos, consumindo vorazmente os produtos e as marcas usados pelos artistas.

Considerado o *rei* da *Jovem Guarda*, o jovem cantor e compositor Roberto Carlos, no início dos anos 60, foi o ícone da juventude brasileira. Ao contrário do artista maduro e romântico de hoje, ele adotava o estilo próprio do momento: cabelos longos e roupas coloridas da moda. Ao invés de estimular, em suas letras, o discurso politizado, despertando o jovem para a consciência da luta de classes, o tema que explorava em suas composições era o consumismo e as conquistas sentimentais. Para conquistar sua amada, bastavam-lhe a postura de *playboy* e a aquisição de carros modernos e potentes.

Em uma concepção aparentemente ingênua, suas letras de músicas faziam alusão a um tipo de sujeito incorporado ao sistema de valores em que o mais importante é a conquista e o poder. É uma maneira de mostrar seu *alter ego*. A superavaliação do termo sempre recorrente em DaMatta, no primeiro capítulo desse estudo, ‘*Sabe com quem está falando?*’, funciona, no caso aqui, como uma afirmação da identidade do jovem brasileiro de classe média, guiado pelo consumo



que o leva aos extremos da sociedade hierárquica, demarcada pelas desigualdades sociais. Assim é na canção *Eu Sou Terrível*, de 1968, composta pelo então jovem Roberto Carlos e seu parceiro Erasmo Carlos:

*Eu sou terrível  
E é bom parar  
Com esse jeito de provocar  
Você não sabe  
De onde venho  
O que eu sou  
Nem o que tenho*

*Eu sou terrível  
Vou lhe dizer  
Que ponho mesmo  
Pra derreter  
Estou com a razão no que digo  
Não tenho medo nem do perigo  
Minha caranga é máquina quente*

*Eu sou terrível  
E é bom parar  
Porque agora vou decolar  
Não é preciso nem avião  
Eu voo mesmo aqui no chão*

*Eu sou terrível  
Vou lhe contar  
Não vai ser mole  
Me acompanhar  
Garota que andar do meu lado  
Vai ver que eu ando mesmo apressado  
Minha caranga é máquina quente*

*Eu sou terrível, eu sou terrível*.<sup>106</sup>

Anterior a essa música, em outra chamada *Parei na Contramão*, de 1963, vemos um exemplo típico de deslumbramento ante as novidades recentes do mundo moderno e suas possíveis consequências. A intenção

---

<sup>106</sup> CARLOS, Roberto. *Eu sou terrível*. Roberto Carlos em ritmo de aventura. Gravadora CBS, 1967.

era tentar reverter a ordem. A personagem da música abaixo aplica a prática da malandragem para tentar convencer o guarda a dirigir na contramão, sob o argumento de estar apaixonado:

*Vinha voando no meu carro  
Quando vi pela frente  
Na beira da calçada um broto displicente  
Joguei pisca-pisca pra esquerda e entrei  
A velocidade que eu vinha, não sei  
Pisei no freio obedecendo ao coração e parei  
Parei na contramão  
O broto displicente nem sequer me olhou  
Insisti na buzina mas não funcionou  
Segue o broto o seu caminho sem me ligar  
Pensei por um momento que ela fosse parar  
Arranquei à toda e sem querer avancei o sinal  
O guarda apitou  
O guarda muito vivo de longe me acenava  
E pela cara doe eu vi que não gostava  
Falei que foi cupido quem me atrapalhou  
Mas minha carteira pro xadrez levou  
Acho que esse guarda nunca se apaixonou  
Pois minha carteira o malvado levou  
Quando me livre do guarda o broto não vi  
Mas sei que algum dia ela vai voltar  
E a buzina dessa vez eu sei que vai funcionar.*<sup>107</sup>

Enquanto a *Jovem Guarda* se ocupava com temas irrelevantes, a canção *Para Não dizer que não falei das Flores*, de Geraldo Vandré, classificada em segundo lugar no Festival Internacional da Canção, em 1969, usava a metáfora para dissimular a indignação pela falta de liberdade, incentivando a juventude a mudar o país através da luta revolucionária. Essa música-protesto se tornou uma espécie de hino estudantil contra a repressão dos militares. Com os atos institucionais do governo, o artista foi proibido de aparecer em público, tendo que se exilar do país. Vejamos um trecho da música, que foi um convite indireto às manifestações públicas de repúdio à época militar:

---

<sup>107</sup> CARLOS, Roberto. *Parei na contramão*. Splish, Splash. Gravadora CBS, 1963.

*Caminhando e cantando e seguindo a canção  
Somos todos iguais braços dados ou não  
Nas escolas nas ruas, campos, construções  
Caminhando e cantando e seguindo a canção  
(...)  
Vem, vamos embora, que esperar não é saber,  
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer.* <sup>108</sup>

Ao invés de enaltecer o ócio e ao consumo, resultado da sociedade capitalista, a letra acima reforça o sentimento de luta dos que acreditavam revolucionar o país, acreditando no trabalho digno e com igualdades de direitos para todos, segundo os fundamentos das teorias marxistas.

Trilhando um caminho irreverente, sem fazer questão de apresentar propostas de manifestação de direita ou de esquerda, surgiu o movimento chamado *Tropicalismo*. Além dos já citados aqui Caetano Veloso e Gilberto Gil, outros como Tom Zé, o poeta Torquato Neto e o grupo *Os Mutantes* inovaram o cenário cultural brasileiro, instaurando uma nova atitude crítica perante a fórmula de compor música no país. Mas não queriam superar qualquer outro movimento ou gênero musical, principalmente porque um dos precursores, Caetano Veloso, sempre se revelou discípulo assumido da *Bossa Nova*.

Diferente da *Jovem Guarda*, a intenção do *Tropicalismo* era de satirizar situações e comportamentos impostos pela mídia. Artistas usavam vestimentas extravagantes, com o intuito de debochar a moda e os costumes considerados antiquados. Suas letras dialogavam com a obra literária do modernista Oswald de Andrade, em sua *Antropofagia*, além de flertarem com a Poesia Concreta, do final dos anos 50.

---

<sup>108</sup> VANDRÉ, Geraldo. *Para Não dizer que não falei das Flores*. LP Som Maior/RGE/Som Livre, 1979.

Durante os anos de repressão política, a arte se revelou como saída tangencial para fugir do estado de censura. Como movimento de ruptura, o *Tropicalismo*, estabeleceu o diálogo entre a estética de vanguarda e a interação do público. Uma das manifestações mais emblemáticas, nas artes plásticas, tem sido a bandeira-símbolo do artista Hélio Oiticica que trazia a frase *Seja Marginal, Seja Herói*.<sup>109</sup>

Como todo movimento libertário, não durou mais que um ano. Seu fim começou com as prisões de Gil e Caetano, em dezembro de 1968. Apesar de ter alcançado grande êxito em curto espaço de tempo, seguiu influenciando as gerações futuras, por ser considerada de qualidade estética e melódica.

A década de 60 trouxe como legado literário um celeiro vasto de autores dos mais diversos, alguns dos quais inseridos no ambiente intimista ou mesmo experimentalista, bem ao estilo *avant-garde*. Buscaram renovações no âmbito estético-semiótico, como é o caso de escritores como Guimarães Rosa, Lygia Fagundes Telles, Josué Montello

---

<sup>109</sup> O *Tropicalismo* inspirou o trabalho de muitos artistas nos anos 60 e 70. Um deles foi o de Hélio Oiticica, com o seu *Seja Marginal, seja herói*. A pesquisadora Marisa Alvarez Lima esclarece melhor a produção irreverente desse artista:

*Entre as obras mais significativas que influenciaram o movimento tropicalista estão: A Tropicália e o estandarte: Seja Marginal, seja herói. A primeira emprestou seu nome a canção composta por Caetano Veloso, por sugestão do cineasta Luis Carlos Barreto e para denominar o próprio movimento tropicalista. A segunda, foi uma homenagem à Cara de Cavalo - famoso marginal carioca morto pela polícia - compôs o cenário dos shows onde Caetano, Gil e os Mutantes realizaram na boate Sucata, no Rio de Janeiro em 1968 e acabou servindo como pretexto político para suspensão da temporada pelas autoridades. O tropicalismo significou a saída para um impasse surgido com mais uma volta às 'fontes de nacionalidade', intensificando o protesto contra o subdesenvolvimento, o internacionalismo artístico 'decadente burguês'. Tal fato levou os tropicalistas a tornarem a linguagem da música popular mais universal; transformaram o cenário político da época, contra a apatia predominante, o marasmo nacional através dos elementos que a cultura possuía de mais forte: a arte, a poesia, a música e o teatro. (Marisa Alvarez Lima. *Marginália, arte e cultura na idade da pedrada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002). Disponível também no sítio <http://www.febf.uerj.br/tropicalia>*

e tantos outros, que, como afirma o crítico Alfredo Bosi, “(...) têm escavado os conflitos do homem em sociedade, cobrindo com seus contos e romances-de-personagem a gama de sentimentos que a vida moderna suscita no âmago da pessoa”.<sup>110</sup> Além desses, circunscrevem-se no período, desdobrando-se até a década seguinte, autores demasiado importantes, com sua veia psicológica e intimista, como Clarice Lispector, Lúcio Cardoso e Osman Lins.

Sem atrelar para modismos, a ficção brasileira do momento valeu-se de introspecções, de memorialismos e de experimentações com as técnicas narrativas herdadas do Modernismo europeu. Autores também foram marcados por estilos individuais, sem ainda os arroubos da chamada literatura-protesto, da qual fez parte um grande número deles, na década de 70, época de repressão e de censura.

Nesse rol de ficcionistas de vários estilos e tendências, destaca-se Jorge Amado, com *Los Pastores de la Noche* que, embora concebido em 1964 - no mesmo ano do golpe militar - não se enquadra como romance de protesto. No entanto, o estilo narrativo, a visão dualista entre o mais forte e o mais fraco e as personagens com traços de malandros e marginais apontam, sub-repticiamente, para a conduta socialista por parte do autor.<sup>111</sup> Acreditamos que, mesmo destacando estes tipos de anti-heróis, há de se levar em conta que o romance se constrói com base no engajamento do autor com as causas políticas.

Nos anos 70, como rastro deixado pelo manifesto da contracultura, surgiu a Poesia Marginal, que é considerada um dos desdobramentos do *Tropicalismo*. Em sua essência, exercia um

---

<sup>110</sup> BOSI, Alfredo, 2003, p. 388

<sup>111</sup> Particularidades relacionadas à obra em estudo, somadas à biografia do autor serão consideradas como efeito de análise interpretativa em capítulos oportunos, mais adiante.

comportamento de esquerda, contra o sistema e a favor da total liberdade de expressão. Foi também chamada de ‘geração mimeógrafo’ por estar fora do circuito editorial da época. Como os chamados poetas ‘marginais’ não podiam divulgar abertamente suas produções poéticas, por conta da censura, vendiam seus trabalhos nos lugares por onde havia aglomerações de pessoas da classe estudantil e operária, como bares, portas de teatros ou em praças públicas.

Em meio a esses movimentos que obtiveram êxito junto ao público e à mídia, a *Música Popular Brasileira (MPB)* se manteve consolidada no cenário brasileiro, apreciada pela classe média brasileira, apreciadora de uma boa música que contenha arranjos e letras inteligentes.

Com relação ao *samba*, os anos 70 foram considerados férteis como consagração de artistas e compositores do porte de Paulinho da Viola, Agepê, João Nogueira, D. Ivone Lara, Beth Carvalho, Martinho da Vila, Alcione, Jorge Aragão, Luiz Américo, entre muitos outros. Todos procuravam preservar e perpetuar o gênero, com o intuito de revitalizar o samba de raiz, ressaltando não raro a figura do malandro carioca. As emissoras de rádio e TV abriram amplamente um espaço para divulgar estes nomes famosos, que logo atraíram um público que, em pouco tempo, já estava cantarolando as canções de cor.

Com base na cultura musical desse período e observando, particularmente, que o samba foi significativo como reafirmação da identidade nacional, pode-se dizer que essa figura emblemática, o malandro, ressurgiu em algumas letras desses sambistas, sobrevivendo ao tempo duro de censura e repressão, que foi a década de 70. Ainda se mantém vivo, como é o caso da letra *Malandro JB*, do saudoso João Nogueira, que conserva o linguajar característico dos habitantes do subúrbio, só compreendido com a convivência diária:

*Eu, de chinelo charlotte  
(não tinha ainda de tergal)  
meu chapéu copa norte  
meu blusão de vual  
cordão bem fininho  
na medalha um bom santinho  
trabalhado em metal  
(era São Jorge maior)  
cristão e umbandista  
eu tinha o meu ponto de vista  
meu padrinho era Ogum  
(não tinha santo mais nenhum)  
só dava eu com a Judite  
aos domingos no Elite  
e às quintas no Mil e Um  
(era traçado em vez de rum)*

*E enquanto a nêga não vinha  
era uma boa cervejinha  
com a rapaziada  
(salta uma loura bem suada)  
depois do basquete  
era bater na bola sete  
e caprichar na tacada  
(olha a morena encaçapada)<sup>112</sup>*

Quanto à literatura desse período de regime militar, o sujeito segue uma linha mais próxima do revolucionário, embora haja casos isolados, como é o caso do romance cujo personagem principal é o malandro conquistador Galvez de Arias, em *Galvez, Imperador do Acre*, de Márcio Souza, de 1976.<sup>113</sup> Em plena época de efervescência política no Brasil, devido à força da ditadura, esse romance conta um episódio histórico do Brasil colonial, sob um prisma sócio-político repressor.

---

<sup>112</sup> NOGUEIRA, João. *Malandro JB*. Cd Raizes do samba. Gravadora Som livre, 1999.

<sup>113</sup> SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. 14 ed. São Paulo: Marco Zero, 1976. A história gira em torno de uma personagem da vida real, Gálvez de Arias, espanhol, conquistador das terras do Acre, que, mais tarde, proclamou a sua independência. Esse romance foi um dos escolhidos como um dos gêneros literários a serem analisados com mais acuidade em capítulo posterior, que trata de personagens com características de malandro.

Como outro exemplo dessa época se destaca *O que é isso, Companheiro?*, de Fernando Gabeira, de 1979.<sup>114</sup> A personagem principal, o próprio Gabeira, partiu para uma vida clandestina, rompendo com a repressão imposta pelos militares. O gênero faz menção a uma figura engajada nos preceitos revolucionários daquele momento político, não havendo, portanto, espaço para tipos que adotam a acomodação ou a malícia, características provenientes do malandro.

Uma das provas do envolvimento dessa personagem revolucionária é vista nas inúmeras passagens do livro, como no momento em que ele, ainda jovem, acreditava no sonho socialista, ao distribuir panfletos diante de uma fábrica repleta de operários:

*Esses panfletos serão lidos, compreendidos e multiplicados por milhares de trabalhadores. Perdemos essa manhã, mas o futuro é nosso. Mais tarde, repetiríamos esse pensamento em outras circunstâncias: perdemos essa batalha, mas a guerra será ganha, não há dúvida.*<sup>115</sup>

Assim como outros anti-heróis da época, estes tipos de personagens tiveram seu sonho rompido por conta do despreparo a que se submeteram, durante a guerrilha.<sup>116</sup> Ao dizer que "*a liberdade do*

---

<sup>114</sup> GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* 8. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1979. Conhecido político do Partido Verde e envolvido, em 1969, com o sequestro do embaixador americano, em troca da liberação de companheiros comunistas, Gabeira é o protagonista desse livro-depoimento. Trata-se de uma narrativa escrita dez anos após o envolvimento político do autor com as frentes de esquerda. Gabeira pertenceu ao Movimento Nacionalista Revolucionário, o MNR, participou ativamente da luta armada e chegou a assaltar bancos, junto com os companheiros militantes, para angariar recursos para a guerrilha. Toda a luta em favor de livrar o país do poder da direita teve como saldo a prisão e o exílio, um pouco mais tarde.

<sup>115</sup> GABEIRA, 1979, p 54

<sup>116</sup> Personagens ditas 'revolucionárias' se aventuram por caminhos nada convencionais e não aceitam viver sob o clima da passividade, no momento em que o país respirava o ar da repressão e da falta de liberdade política. Os



*Brasil exigia pessoas práticas, organizadas e com disciplina*”<sup>117</sup>, o autor Gabeira dá uma amostra da imaturidade da organização e, por que não dizer, da sua própria imaturidade. Ao recapitular os acontecimentos, faz uma avaliação de seus atos, passando a admitir a aura romântica daqueles anos difíceis. Mesmo com a derrota da esquerda, é visível o desejo de instauração de uma nova ordem, baseada no desejo socialista para o país.

No romance de Antônio Callado, *Bar Don Juan*, de 1971<sup>118</sup>, personagens revolucionárias têm destinos diferentes: alguns alcançam o exílio, outros preferem abandonar o movimento e outros ainda morrem pelas mãos da polícia. São jovens boêmios, movidos pelo ideal de organizar uma revolução socialista. O desajuste social e a falta de experiência acabam por comprometer a sólida organização de esquerda da qual faziam parte.

O bar é o espaço referencial dos encontros e desencontros amorosos das personagens. Elas se mostram acomodadas com o futuro do país e poucas são as que persistem na luta. Cada uma delas vai sendo retratada no texto de maneira peculiar. São marcadas pela sua individualidade, pela vida boêmia ou pelo excesso de entusiasmo pelos discursos socialistas. Faziam parte da chamada *esquerda festiva*.

Nas mesas do bar, os discursos de desesperança se amontoam. A política é assunto sempre presente, apesar do clima favorável de diversão. Podemos ver o interesse nos rumos da militância política na conversa entre as personagens João e seu amigo Paulinho:

---

revolucionários na ficção dos anos 70, acredita a autora deste trabalho, tornam-se nobres diante da morte, muito mais por sua grandeza interior, que pela ideologia cultuada.

<sup>117</sup> GABEIRA, 1979, p. 116

<sup>118</sup> CALLADO. Antônio. *Bar Don Juan*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

- *Como vai a revolução?* – disse Paulinho a João.

- *Que revolução, Paulinho? Para mim isto acabou. Estou contra todos que estejam contra a ordem.*

- *Ah, meu caro, isto não é assim não. Revolução é uma cachaça. Nunca mais larga a gente. Uma cachaça.* <sup>119</sup>

Por viverem à margem de uma sociedade de extrema direita à qual não se subordinavam, esses anti-heróis burgueses tinham o intuito de entrar para a história do país, através de suas ações revolucionárias. Mas não vão além do sonho. Ao repudiarem a política repressiva da época, estão optando por uma vida alternativa, que lhes permite modificar os comportamentos e as atitudes. <sup>120</sup>

Mesmo alimentados pelo entusiasmo do momento e tendo o sonho frustrado de transformar o país através da luta armada, percebemos que essas figuras se encaixam na categoria de anti-herói revolucionário. Recusando-se a compactuar com o regime político daquela época, elas praticam ações que, em sua concepção, contrariam a lei, com o intuito de criar uma nova ordem social.

---

<sup>119</sup> CALLADO, 1971, p 36

<sup>120</sup> Para ampliar o entendimento acerca da identidade das personagens que compõem o romance de Antônio Callado, inseridas no contexto de repressão política dos anos 60 e 70, tomemos como exemplo a referência ao modelo de anti-herói, na dissertação de mestrado da autora deste trabalho. Vale a citação sobre o papel exercido por elas, na tentativa frustrada de fazerem a revolução:

*A busca da liberdade, bem como a recusa de modelos já estabelecidos pela sociedade conservadora, é característica evidente entre as personagens de Bar Don Juan. A revolução a que elas se propõem está muito mais no desejo de um mundo alternativo, do que no sentimento coletivo de transformação política e social. Palavras como "paz e amor" e "faça amor, não faça guerra" eram comuns entre a juventude oposicionista dessa época, como forma de dizer não à sociedade capitalista e industrial e à guerra do Vietnã. (NUNES, 2000, p 86).*

Em outro romance da época, de 1977, *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós<sup>121</sup>, algumas personagens sequer têm nomes, principalmente por temerem qualquer identificação, uma vez que pertencem a partidos clandestinos e são envolvidos com a luta armada. A perda da esperança é vista a cada prisão e tortura dos companheiros. Alguns, com medo de enfrentar a repressão, acabam por desistir do movimento.

A imagem que nos salta aos olhos é a da ingenuidade de proposta de mudança radical para o país, ao promoverem uma revolução nacional democrática, que culminaria com um governo popular. Todos são levados pelo desânimo coletivo. É o que se pode constatar de uma personagem desiludida com esse sonho socialista. Seu discurso é a metáfora da desesperança em um mundo comprometido com o sistema: “*eu, Ricardo, sou um pequeno-burguês medroso, desesperado e sem perspectiva*”.<sup>122</sup>

As personagens que compõem esse romance fazem parte de uma classe privilegiada de estudantes e intelectuais, que organizam movimentos contra o regime ditatorial, mas que naufragam, também, no sonho de transformar o país sob o regime socialista e democrático. O percurso da personagem principal, *ele*, que beira ao final trágico - ele sabia que seria perseguido até a morte, e se entregaria a ela, depois do desaparecimento de sua companheira - adquire a grandeza digna dos

---

<sup>121</sup> TAPAJÓS, Renato. *Em Câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977. O romance citado foi objeto de estudo de minha dissertação de Mestrado, pela Universidade Federal do Ceará, em fevereiro de 2000. Com sua narrativa fragmentada, a obra de Tapajós retrata o sentimento de injustiça e o destino dos que se opuseram ao regime militar. Indo além, remete a uma forte sensação de inutilidade da luta, quando, naquele meio estudantil, acreditava-se ingenuamente ser possível derrubar o poder através das guerrilhas.

<sup>122</sup> TAPAJÓS, 1977, p. 134

revolucionários.<sup>123</sup>

Ao ver os companheiros morrerem pelas mãos da ditadura, sua luta prossegue, entrecortada de pessimismo e rancor. No decorrer de toda a narrativa, antes mesmo do acolhimento da morte pelos policiais que o esperam em uma esquina, *Ele* homenageia os vencidos em atitude sublime:

*Mesmo que não acredite mais, é a eles que pertença. A eles, aos heróicos, generosos, honestos combatentes da derrota. A morte na derrota, o combate inútil até o fim, tem a grandeza desesperada de todos os gestos definitivos. A única escolha aceitável é a luta e quando não se pode lutar, a morte.*<sup>124</sup>

No discurso desse anti-herói, vemos que carrega o gérmen dos heróis trágicos, porque conhece o fracasso e dele procura extrair alguma lição de vida que possa servir para os que também se propuserem a lutar. Longe da imponência dos heróis épicos, *Ele* torna-se nobre diante da morte, muito mais por sua grandeza interior, que pela ideologia cultuada.

Tendo em vista o conhecimento do perfil de algumas personagens que perfilam a narrativa da década de 70, no Brasil, pode-se inferir que em todas as categorias de anti-heróis, o intuito é impor uma nova ordem. Seja partindo para a luta coletiva, como é o caso das revolucionárias, seja criando alternativas capazes de não provocarem nenhum conflito, como assim se encaixa o próprio malandro, de alguma forma subvertem o sistema, além de contrariarem o valor instituído pela

---

<sup>123</sup> Percebe-se, na constatação do comportamento desse anti-herói, a divisão entre a atitude suicida - sabe que acabará morrendo - e o ato de não recuar ou abandonar o país. Seu compromisso com os mortos, e com os que irão morrer, como ele próprio diz, sela o cerco fechado a que se sujeitou o herói dos anos 70, que soçobrou em seu fatalismo romântico.

<sup>124</sup> TAPAJÓS, 1976, p. 87

força do trabalho convencional.

Depois do percurso histórico, artístico e literário, tendo como ponto de partida os anos 30, o sujeito entra em declinação moral. A figura do malandro, vista de maneira oscilante, em um ou outro momento da história do país, vai cedendo lugar a um modelo globalizante de homem cada vez mais em crise. Seu comportamento revela inquietação e conflitos, como forma da sua nova condição de ser no mundo.

No Brasil, o momento de difícil transição entre a ditadura e a democracia teve fim com o governo do General João Baptista Figueiredo, cujo cargo de presidente foi assumido de 1979 até 1984. A oposição ganhou força, na luta pelas chamadas *Diretas, Já*, dando início a uma série de manifestações populares. Através da votação entre os parlamentares, venceu Tancredo Neves, porém não assumiu, já que veio a falecer logo em seguida. O político teve importância, dentro do cenário político, por ser o primeiro presidente civil, depois de vinte e um anos de ditadura militar.

Em seu lugar, assumiu José Sarney (1985 até 1990), um presidente cujo governo foi marcado por acusações de corrupção. Com seu sucessor, Fernando Collor de Mello (1990 até 1992) não foi diferente. Eleito de forma democrática, o então jovem presidente contou com o apoio de forças conservadoras. Derrotou Luís Inácio Lula da Silva, fiel opositor de esquerda e representante da classe operária, que só passou a ser eleito presidente do Brasil, onze anos depois, com o apoio maciço do povo.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Em 27 de outubro de 2002, aos 57 anos de idade, com quase 53 milhões de votos, Luiz Inácio Lula da Silva é eleito Presidente da República Federativa do Brasil. Em 29 de outubro de 2006, Luiz Inácio Lula da Silva se reelege Presidente

Collor prometeu a abertura da economia, incentivando as empresas brasileiras a se tornarem mais eficientes e competitivas com relação à concorrência exterior. No entanto, manteve um governo repleto de escândalos e um inédito confisco monetário de proporções catastróficas para a população brasileira. Se por um lado foram muito bem aceitos os planos de modernização econômica para o país, na promoção de uma reforma administrativa que valorizasse as grandes empresas, por outro lado eram evidentes as suspeitas em torno de altos funcionários, criando uma grande rede de corrupção e formação de quadrilhas.

Nas palavras do sociólogo e cientista político Emir Sader, o momento foi crítico porque não houve espaço para discussões pertinentes, como os visíveis problemas sociais: “*As questões sociais foram postas dado, dando lugar ao tema da corrupção e do privilégio dos ‘marajás’*”.<sup>126</sup> O presidente foi denunciado pela Procuradoria Geral da República por crimes de corrupção. O ponto mais alto de seu governo foi o *Impeachment*, exigido pelos partidos de oposição, juntamente com manifestantes de todas as classes sociais. O Parlamento decidiu destitui-lo do cargo e seus direitos políticos foram cassados por oito anos, tempo suficiente para que pudesse voltar à vida pública. Com os plenos direitos adquiridos, tentou, sem êxito, a prefeitura de São Paulo, em 2000. Em 2002, foi candidato a governador de Alagoas, onde nasceu, embora não conseguisse também ser eleito. Exerceu o cargo de senador, onde obteve 44,04% dos votos válidos, tomando posse em 2007. Em 2010, tentou novamente o governo de Alagoas, obtendo 28,81

---

da República com mais de 58 milhões de votos (60, 83% dos votos válidos) vencendo em segundo turno o candidato do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), Geraldo Alckmin. Fonte disponível no sítio <http://www.presidencia.gov.br/presidente>.

<sup>126</sup> SADER, Emir. *Que Brasil é este?* Dilemas Nacionais no Século XXI. São Paulo: Atual Editora, 1999.

% dos votos, ficando, assim, em terceiro lugar na disputa.<sup>127</sup>

Assumi seu lugar, quando fora presidente, o vice Itamar Franco, em caráter provisório, em 1992. Com ele, o Brasil atravessou uma das mais graves crises políticas do período republicano, com um cenário econômico e social marcado pela recessão e a inflação aguda. Isso contribuiu para uma baixa estima do povo brasileiro, que passou a não confiar nos órgãos públicos. Após sua gestão, o país encontrou um pouco mais de equilíbrio no campo econômico, com uma considerável redução da inflação. Com a mudança da moeda, o brasileiro reacendeu a esperança e voltou a crer nas instituições governamentais.

Os movimentos artísticos que se solidificaram após os anos 80 são privilegiados porque estiveram inseridos no contexto totalmente democrático. Junto ao fim de uma ditadura, também se comemorou o fim do autoritarismo no campo estético. Um grande número de músicas, peças de teatro, livros de ficção, pintura e arte conceitual usou de total liberdade para criticar, ironizar ou contestar a situação política e social vigente<sup>128</sup>.

O espaço da música foi profícuo e se beneficiou de uma variedade incomensurável de estilos dos mais diversos. Muitos ganharam definições próprias. Foi o momento de consagração dos gêneros musicais, vivos até hoje, que demarcaram o território, na reafirmação de uma identidade brasileira, como é o caso do *Axé*, do *pagode romântico*, da *música sertaneja*, da *lambada* e do *rock nacional*. Este último foi visto como um estilo que se apropriou de uma conhecida sonoridade universal: o uso abusivo da guitarra elétrica. A temática

---

<sup>127</sup> Dados extraídos do sítio <http://divulgacao.tse.gov.br>, em 04 de outubro de 2010.

<sup>128</sup> Na era Collor, foi exatamente o contrário: a falta de incentivo e respaldo financeiro cerceou um grande número de espetáculos e movimentos artísticos por todo o país, tamanha era a recessão política.

abordada nas letras de músicas era voltada para a realidade de um país que estava saindo da situação caótica de censura política, para entrar na esteira das histórias de corrupção e de leis brandas.

No chamado *rock nacional* dos anos 80, as músicas que mais obtiveram êxito junto ao público foram as que mais criticavam, abertamente, as falcatruas e a corrupção presentes na vida política brasileira. No país da malandragem, a palavra de ordem é fazer crítica à própria malandragem. Composições emblemáticas como *Brasil*, de Cazuza, de 1988, por exemplo, falaram, sem censura, sobre a prática desse caráter malandro, comum entre muitos parlamentares do congresso, como se fosse uma segunda lei institucionalizada. A letra desse cantor e compositor carioca expõe o sentimento generalizado de se viver sob a impunidade e lhe dá uma certeza: não há outro papel a cumprir que não seja satirizar. É o que percebemos em um trecho dessa música-desabafo:

*Brasil!*  
*Mostra tua cara*  
*Quero ver quem paga*  
*Pra gente ficar assim*  
*Brasil!*  
*Qual é o teu negócio?*  
*O nome do teu sócio?*  
*Confia em mim...*<sup>129</sup>

Enquanto o *rock* de Cazuza denunciava a corrupção e a desonestidade dos políticos, o samba dessa época não buscou mais refúgio nos antepassados do malandro. Seu intuito agora eram as inovações instrumentais. Por essa razão este gênero assumiu a forma

---

<sup>129</sup> Cazuza. *Brasil*. Disco Ideologia. Gravadora PolyGram, 1988; Cd, gravadora PolyGram, 1996.



de *pagode*<sup>130</sup>, que é uma espécie de descendente do samba de 'raiz'. É visto como uma modalidade de gênero mais comercial, desvinculado das suas origens. Tem um ritmo mais agitado e permite a interferência de outros instrumentos mais modernos.

Em plena euforia consumista do governo José Sarney, em 1986, que teve o mérito de conquistar, naquele momento, o apoio popular, porque conseguiu conter a inflação, os chamados *pagodeiros* foram excelentes vendedores de discos. Muitos cantores de *pagode* vieram do subúrbio, mas foram logo conquistando a zona Sul carioca, com seu estilo próprio, animando as festas populares de todo o Brasil. Mais tarde, ele chegou a fazer a fusão com o próprio *rock*, ganhando, assim, o nome de *samba-rock*, além de ter influenciando gêneros como o *funk* e o *rock-pop nacional*.

Com o fim dos conflitos políticos e ideológicos que atingiram o cenário nacional, sufocado entre o socialismo e o capitalismo, chega-se à década de 90 sob o efeito irreversível da globalização. Mas esse fenômeno não fez com que o país se mantivesse estável.

A falta de uma solidez econômica e social está intrinsecamente ligada ao processo político pelo qual passou o país, nos últimos vinte anos. Do governo Itamar Franco até Fernando Henrique Cardoso (respectivamente, antecessores de Lula da Silva), nunca as disparidades sociais foram demasiado evidentes no cenário nacional. Cardoso, eleito por dois mandatos (em 1995 e 1998), cumpriu seu governo, tendo à frente a política de estabilidade econômica, com o sucesso do chamado Plano Real. Uma de suas marcas era buscar a descentralização do

---

<sup>130</sup> O termo *pagode* não é considerado um gênero musical. Tem origem remota na época ainda dos escravos. E servia para designar qualquer reunião regada a bebida e música animada, em mesas de bar. Expandiu-se no Rio de Janeiro, mas hoje se mistura a instrumentos, como os teclados. Atualmente, o chamado *pagode comercial* convive com o chamado *samba de raiz*.

poder político, diferentemente da política do dirigente anterior. Apesar de o país respirar ares neoliberais, viveu-se uma atmosfera nervosa de constantes combates à inflação.

Em seu segundo mandato, presenciou-se a privatização de várias empresas envolvidas com a crise financeira internacional (Rússia, México e Ásia), fato que fez aumentar, ainda mais, a dúvida interna brasileira. Também, em seu governo, houve denúncias de corrupção, como a exemplo da suposta compra de parlamentares para a aprovação da Emenda Constitucional, que autorizava sua reeleição, assim como o *favorecimento* de alguns grupos financeiros na aquisição de empresas públicas. Mesmo com toda esta instabilidade, o avanço principal, neste período, se deveu ao exercício da total democracia. Isso se estendeu em todos os setores da sociedade.

Nessa nova ordem social, a identidade brasileira fez uso de conceitos e modelos antigos, sem que precisasse recuar no tempo. Em todas as manifestações artísticas, em diversas categorias, gêneros, segmentos e estilos há uma reivindicação de valores novos. Mas não se perdeu totalmente os valores arraigados na herança cultural, e isso se deve ao samba e aos artistas consagrados desse gênero.

Ainda que vivendo outra modalidade de samba, na segunda metade dos anos 90, o *pagode* encontrou momentos de nostalgia, evocando a volta da malandragem. Dentro desse cenário musical, se destacam dois artistas de grande aceitação popular: Bezerra da Silva e Zeca Pagodinho<sup>131</sup>, que iniciaram sua vida artística no final dos anos 70. Separados do que convém chamar de samba comercial, mesmo estando no topo da mídia, buscaram resgatar antigos traços do malandro associados à vida boa e à esperteza de se viver em uma

---

<sup>131</sup> Zeca Pagodinho é um dos sambistas selecionados para compor a lista de músicas que exaltam a malandragem, em capítulo posterior.

cidade dividida entre o cidadão honesto e o traficante de drogas, que é o Rio de Janeiro.

Falecido em 2005, Bezerra da Silva começou a cantar ainda por volta da década de 60. Representou a voz do morro carioca. Foi um autêntico representante dessa classe desprestigiada. Adotou o lema *malandro é malandro, mané é Mané*, para fazer a distinção entre os que seguem as normas sociais e os que as infligem. Com base nesse dualismo, compôs dezenas de músicas, exaltando o perfil deste tipo brasileiro.<sup>132</sup> Algumas canções serviram de inspiração para compositores do *pop rock* brasileiro como, por exemplo, Marcelo D2 e Frejat. Por mostrar, em seu conteúdo, expressões carregadas de ditos populares e de duplo sentido, o cantor não foi bem aceito pelo meio artístico mais elitizado e intelectual. Além do mais, sofreu toda espécie de preconceito por ter sido pobre e nordestino.<sup>133</sup>

Poucos anos antes de morrer, em 2005, em entrevista a um sítio na Internet, ao ser indagado sobre o que é ser malandro, sua resposta foi surpreendente: *‘A palavra malandro, para mim, é sinônimo de inteligência. Malandro trabalha. A interpretação de malandragem*

---

<sup>132</sup> Ainda sobre a vida desse cantor, convém conhecer um pouco os temas que aborda em suas composições, no texto abaixo:

*Os principais temas de suas músicas foram a vida do povo e os problemas da sociedade e das favelas, como a exploração e a opressão sofridas pelos trabalhadores, a malandragem e ladrões à margem da lei, a questão do uso de drogas como a maconha e cocaína e a condenação à caguetagem, ou delação. Esta última temática se refere a uma das principais estratégias de sobrevivência da ‘malandragem’ em comunidades militarizadas pelo Estado e sob constante vigilância policial, onde a ‘malandragem’ exerce influência e medo para que os moradores destas localidades não os delatem aos órgãos do Estado. São numerosos os sambas de Bezerra da Silva que ‘condenam’ de forma apológica os ‘dedo-duros’.* Disponível no sítio [http://pt.wikipedia.org/wiki/Bezerra\\_da\\_Silva](http://pt.wikipedia.org/wiki/Bezerra_da_Silva)

<sup>133</sup> Bezerra da Silva é mais um entre inúmeros nordestinos que migraram para o Sudeste do Brasil, na tentativa de uma vida melhor, tendo como única opção a moradia na favela do Cantagalo, no Rio de Janeiro.

*deturpada é a elite que faz*<sup>134</sup>. Um trecho de sua música confirma a fama de ser esse cantor o propagador da malandragem carioca dos tempos atuais:

*Malandro é o cara que sabe das coisas  
Malandro é aquele que sabe o que quer  
Malandro é o cara que ta com dinheiro  
E não se compara com um Zé Mané  
Malandro de fato é um cara maneiro  
E não se amarra em uma só mulher.*<sup>135</sup>

Outro sambista consagrado do momento atual é Zeca Pagodinho. Respeitado pelas comunidades pobres do Rio de Janeiro e tolerado pela chamada elite brasileira, por compor um caráter de *malandro com estilo*, Zeca é considerado um grande nome do gênero *pagode*. Falar sobre malandragem não é tarefa difícil nas letras de música desse intérprete, que espalha simpatia e gracejos por onde passa, em seus inúmeros shows regados a muita cerveja. O artista faz referência, em seu trabalho, aos saudosos sambistas antigos, como Nelson Cavaquinho e Cartola, que são considerados verdadeiros mentores do chamado samba de raiz.

Se as décadas de 80 e 90 mantiveram acesas, na memória do povo brasileiro, o samba tradicional, mesmo que ele tenha se fundido com outros gêneros mais modernos<sup>136</sup>, a literatura seguiu outras correntes,

---

<sup>134</sup>Disponível no sítio <http://www.vermelho.org.br/diario>

<sup>135</sup> BEIJA-FLOR, Neguinho. *Malandro é Malandro, Mané é Mané*. Gravadora Atração, 2000.

<sup>136</sup> O samba, como patrimônio herdado dos antepassados, está enraizado na cultura brasileira. Mas convivem com ele estilos musicais mais modernos, além de resistirem ao tempo outros mais antigos, fazendo a fusão entre o novo e o moderno, entre o que é nacional e o que é de fora, todos diretamente ligados à cultura negra. O livro *Contando a história do samba* explicita melhor esse argumento:

não repetindo receitas já gastas nas décadas passadas. Em decorrência da própria crise que abalou o sujeito moderno, vemos gerar novas personagens, com rumos distintos, muitas delas caminhando para o trágico, outras para o irônico,<sup>137</sup> sem apresentar muita proximidade com o cômico, que é onde aparece a figura do malandro.

O contexto social permeado de conflitos humanos de toda ordem e as crises na economia mundial contribuíram para que a ficção moderna e contemporânea brasileira culminasse em um amaranhado confuso de temas narrativos, muitos dos quais entrecortados, múltiplos ou labirínticos. Seguindo o trajeto da construção ficcional, o sujeito da história nos aparece composto de rupturas e fragmentações.

Para complementar essa visão contraditória do mundo, refletida na ficção atual, cabe aqui a justificção que o autor Benito Varela Jácome faz em seu livro *Renovación de la novela em el siglo XX*, a despeito do romance moderno:

*La novelística del siglo XX es um complejo testimonio de conocimiento de las estructuras mentales, económicas y políticas de nuestro tiempo. El estudio detenido de las*

---

*O samba, a capoeira, o soul, o jazz, o blues, o reggae, o ijexá, o afoxé, o bloco-afro, o carnaval, o funk, o swing, o merengue, a rumba, a escola de samba, a lambada, o pagode, o jongo, o lundu, as cantigas de roda e as de ninar, o maracatu, o caxambu, o rap, o hip-hop são expressões culturais de um movimento poético e musical da mesma matriz africana, que potencializa o nosso Brasil de norte a sul. É dentro dessa diversidade cultural que se caracteriza alma nacional, que podemos afirmar o samba como uma das matrizes fundamentais da musicalidade e da cultura brasileira. (CARDOSO, Marcos Antônio. ELZELINA, Doris dos Santos, FERREIRA, Edineia Lopes. *Contando a história do samba*. Belo Horizonte: Maza edições, 2003, 3 ed, p.26).*

<sup>137</sup> Ressalte-se, aqui, o estudo de Jean-Yves Tadié, em *O romance no século XX*, estudo esse que veremos mais adiante, neste trabalho, a pretexto das personagens anti-heroicas do romance de Jorge Amado. Tadié cita a ironia como um elemento essencialmente importante na composição da estrutura narrativa desse século, quando diz que “O século XX não inventou a ironia, mas já não há grande romance sem uma enunção irônica que o transporte: no nosso tempo, tudo é ironia”. (Tadié, Jean-Yves. *O Romance do século XX*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992, p. 27).

*técnicas narrativas, la densidad temática, la problemática social, las orientaciones del pensamiento filosófico, la revolución industrial, las conquistas de la cibernética, las conmociones políticas y bélicas, contribuirán a ofrecernos las distintas caras del mundo contemporáneo.* <sup>138</sup>

Toda a ideologia pertencente ao mundo contemporâneo se aproxima de um conjunto de traços estilísticos e culturais típicos de uma cultura de massa. Quando se pensa em Pós-Modernidade no Brasil<sup>139</sup>, há de se levar em conta que a ela se misturam ou interferem propostas que se iniciaram com o Modernismo brasileiro da década de 20.

Tudo o que se vê na cultura brasileira é oriundo dessa concepção modernista, que a cultura de massa busca incorporar e mesclar. Assim, o que é considerado institucionalizado, segundo preceitos academicistas, acaba somando-se ao universo popular, com sua grande variedade de categorias e elementos. É a verdadeira proposta da *antropofagia* de Oswald de Andrade, precursor do Modernismo brasileiro: a assimilação de culturas diversas, pelo processo de *deglutição*, o que vai contribuir para a formação da identidade do homem brasileiro. A *antropofagia* modernista também é vista pela fusão da cultura passada com a do presente. Se algo se perdeu, também pode ser resgatado, como é o caso do samba.

Quanto à literatura brasileira das décadas de 80 e 90, de caráter

---

<sup>138</sup> JÁCOME. Benito Varela. *Renovación de la novela en el siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino-Barcelona, 1967.

<sup>139</sup> Alguns dos compêndios da historiografia literária registram o período Pós-Moderno no início dos anos 60. Essa Pós-Modernidade soube aproveitar todas as mudanças inovadoras, baseadas no movimento *antropofágico*, criado por Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Tarsila do Amaral e outros. Tem como conceito 'devorar' a cultura estrangeira, mas com o sentido de aproveitar o que vem de fora e juntar-se à cultura primitiva. Essa fusão de culturas se mantém viva nas manifestações artísticas do país.

heterogêneo e difuso, não se pode dizer que haja um só estilo, mas vários, com sua experimentação com a linguagem e a fusão de novos e antigos elementos, além da presença de anti-heróis, sempre às voltas com os dilemas humanos. Um bom exemplo é o romance *Em Liberdade*<sup>140</sup>, do Silviano Santiago, de 1982, baseado na vida de um escritor dos anos 30, Graciliano Ramos. Trata-se de uma espécie de diário, em que tudo se mescla, realidade e ficção. Santiago tenta escrever a seu modo, mas apropriando-se propositalmente do estilo curto e direto da personagem que o inspirou, tornando-se um verdadeiro *alter ego*.

Livros que também são propostas de estilo inovador, podem ser visto em autores como João Gilberto Noll, Rubem Fonseca, Sérgio Santana, Carlos Heitor Cony e outros tantos de grande conta. Os temas geralmente giram em torno de personagens em busca de sua própria condição humana, sem identidade formada ou que já perderam há muito tempo seu espaço no mundo.

Em outro romance, da década posterior, *O equilibrista do arame farpado*<sup>141</sup>, de 1996, de Flávio Moreira da Costa, o destino da personagem caminha para o desequilíbrio físico e moral. A busca de identidade do sujeito-personagem, que pode ocasionar numa multiplicidade de vozes narrativas, é vista como uma das vértebras que compõem a ficção brasileira dos últimos anos. O leitor, como co-participante, é convidado a entrar no jogo desafiador e instigante do autor, no momento em que vai à busca do narrador, da personagem, ou até mesmo do seu criador, formando uma teia emaranhada de elementos ficcionais. Tudo se mostra tão confuso que as personagens

---

<sup>140</sup> SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. 1982. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.

<sup>141</sup> COSTA, Flávio Moreira da. *O equilibrista do arame farpado*. São Paulo: Record, 1996.

também são narradoras ou possíveis autores, entre os quais Kid Skizofrenik ou o herói picaresco Capitão Poeira.

A paródia, a intertextualidade, o questionamento sobre a própria criação literária são outros componentes que dão uma dimensão complexa a esse e outros romances da década de 90, o que mostram, na verdade, a verdadeira face (des) individualizada do autor contemporâneo.

A descaracterização dos elementos narrativos - narrador, personagem e autor - traz como consequência a busca contínua de identidade, ou auto-afirmação do homem, seja em âmbito nacional ou regional, mas se remontando a uma dimensão global. Na falta de uma identidade, o autor contemporâneo deixa seu registro por detrás de suas personagens, procurando manter um laço estreito com o narrador e contribuindo para uma homogeneidade interativa com sua própria criação. Por isso, segundo Tadié, “o autor interroga ao invés de afirmar; destrói ao invés de construir e, por vezes, autodestrói-se”.<sup>142</sup> É dessa autodestruição que sobrevivem romances brasileiros atuais, como *Um táxi para Viena D’Áustria*<sup>143</sup>, de 1991, e *O cachorro e o lobo*<sup>144</sup>, de 1997, do autor Antônio Torres; *O quieto animal da esquina*<sup>145</sup>, de João Gilberto Noll, de 1981.

No mundo contemporâneo, a confusão de vozes que intervêm na narrativa contribui para afeiçoar uma gama de personagens das mais variadas. Faz parte desse universo o picaresco, visto, por exemplo, no romance de Flávio Moreira da Costa, e também no livro *Galantes*

---

<sup>142</sup> TADIÉ, 1992, p. 30

<sup>143</sup> TORRES, Antônio. *Um táxi para Viena D’Áustria*. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

<sup>144</sup> TORRES, Antônio. *O cachorro e o lobo*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

<sup>145</sup> NOLL, João Gilberto. *O Quietos Animal da Esquina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.



*Memórias e Admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça*, de 1998, que se verá mais adiante, em capítulo específico. O malandro, aqui, é ressurgido na pele de uma personagem alegórica, dos tempos do Brasil Império. *Malabaristas* de seu próprio destino, essas personagens procuram se equilibrar nesse *arame farpado*, que é a sociedade. Para sobreviver, de uma maneira ou outra, reverterem a ordem, criando alternativas viáveis, segundo sua percepção de mundo. Junto a outros elementos que compõem a narrativa, elas podem reunir qualidades típicas de um malandro, mesmo em um contexto adverso ao modelo tradicional de tempos atrás.

### **2.3 Século XXI: o Brasil malandro das contradições**

Não se pode afirmar que com a eleição de Luís Inácio Lula da Silva - a primeira em 2002, a segunda em 2006 - problemas sociais sérios como desemprego, violência e corrupção sejam quesitos excludentes da realidade vigente brasileira. No entanto, há de se considerar dados concretos que mostram um avanço no que se refere ao aumento no número de empregados no país, nos últimos anos.<sup>146</sup>

O que se deduz à primeira vista é que, se há menos desocupação e mais emprego e renda, menos possibilidade de haver ociosidade. É sabido que esse fator problemático, se elevado, tende a gerar, automaticamente, uma tendência aos vícios e à criminalidade, em

---

<sup>146</sup> Segundo dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), de julho de 2009, a “Taxa caiu em relação a maio (8,8%) e manteve-se estatisticamente estável em relação a junho de 2008 (7,9%). O contingente de desocupados (1,9 milhão) recuou 8,3% na comparação com o mês anterior e manteve-se estável no confronto com junho de 2008. A população ocupada (21,1 milhões) registrou elevação de 0,8% na comparação com maio último e manteve-se estável em relação a junho de 2008”. Esses dados comprovam uma realidade do governo Lula da Silva, no penúltimo ano de sua gestão presidencial.

Disponível no sítio <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia>

particular entre os jovens.

A história de luta de Luís Inácio Lula da Silva para chegar à presidência do Brasil começou desde os tempos em que era representante sindical, chegando a fundar um partido político considerado de esquerda, no final dos anos 70, o PT: o Partido dos Trabalhadores. Em seu trajeto como operário, em São Paulo, participou ativamente de grandes movimentos políticos contra a ditadura militar. Envolveu-se em várias greves de metalúrgicos, em favor de melhores salários e de uma justa jornada de trabalho, o que provocou a intervenção do governo federal e, posteriormente, sua prisão, conforme a lei de segurança nacional, em vigor na época.<sup>147</sup> Ocupou cargos de líder sindicalista, até ser eleito o deputado mais votado no país, em 1986. Obteve apoio da classe proletária, de artistas, intelectuais, militantes de esquerda e até de centro-esquerda. Representou a promessa de um país mais comprometido, sobretudo, com as necessidades básicas do povo.

Lula da Silva tratou de manter, por décadas, uma imagem ligada ao povo trabalhador, que luta por melhores condições de vida e que sempre buscou estar em situação de igualdade com todos os setores da sociedade. A imagem de homem típico da região mais pobre e castigada do país, o Nordeste, que vai tentar a vida em São Paulo, reforçou o mito de que Lula era, de fato, o escolhido para representar o povo. Símbolo de credibilidade e popularidade, mesmo em meio a episódios (alguns camuflados) de corrupção em seu governo, ele conseguiu manter-se incólume. Em sua vida política, buscou formar alianças com outros

---

<sup>147</sup> Como sugestão de biografia sobre Lula, vale conhecer, entre tantos livros, filmes e DVDs, MOREL, Mário. *Lula: o início. 25 anos depois, o livro-reportagem que mostra como tudo começou*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006 e ALMEIDA, Alberto Carlos. *Por que Lula? O contexto e as estratégias políticas que explicam a eleição e a crise*. São Paulo: Record, 2006.

partidos porque, para ele, o mais importante era assumir um governo participativo. No entanto, atitudes como estas não obtiveram a unanimidade da esquerda mais radical.

Foi construído em torno dele, ajudado pelo *marketing*, um mito em torno da sua postura e da linguagem que empregava nos discursos abertos à nação, que o fizeram aproximar-se do mais humilde dos brasileiros. Entre eles se enquadram os habitantes do meio rural e os que estavam abaixo da margem de pobreza.

A consolidação da imagem do homem do campo, que só teve acesso aos estudos iniciais, e que conseguiu alcançar um cargo de Presidente da nação, pode contribuir, de uma maneira ou outra, para alimentar uma mentalidade coletiva de que o povo brasileiro é humilde e inclinado à informalidade. A prova disso é que o líder político já quebrou o protocolo nas diversas situações oficiais, em que se apresentou em público, dentro e fora do país<sup>148</sup>.

---

<sup>148</sup> Para citar apenas dois exemplos, observemos os artigos abaixo, disponibilizados na internet, a pretexto das visitas de Lula ao Irã e a um bairro popular de São Paulo:

*O presidente Lula tira fotos após firmar o acordo com o Irã, em Teerã. Aliviado e sorridente após uma longa noite de incertezas, preocupações, esperança e diálogo, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva quebrou o protocolo e improvisou como fotógrafo em Teerã, onde conseguiu o compromisso do regime iraniano de realizar troca de combustível nuclear no exterior. Em frente a uma multidão de jornalistas que lotaram a sala de reuniões e se aglomeraram no local, Lula transformou a tensão em uma brincadeira quando pegou uma câmera e passou a fotografar os demais líderes presentes - o iraniano Mahmoud Ahmadinejad e o premiê turco, Recep Tayyip Erdogan.*

(Disponível em <http://noticias.terra.com.br/brasil/noticias>)

*Lula quebra protocolo e corre para os braços do povo*

*Mostrando sua popularidade, a qual o levou pela segunda vez a presidência da república, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva (PT) quebro o protocolo driblando a segurança e correu para o povo, para dar abraços de despedida. O fato aconteceu no bairro Conceição, no início da tarde desta sexta-feira (23/07), durante a entrega das chaves das casas próprias, através do programa de incentivo habitacional 'Minha Casa, Minha Vida'.*

Valorizar o homem simples, o trabalhador assalariado ou os não alfabetizados é uma forma de estreitar as relações sociais, dando a ideia de se viver com menos desigualdade social. Nesse sentido, convém refletir sobre uma das formas do sistema social brasileiro atual, que dialoga com o popular, mesmo tendo atingindo o poder, fato que confirma a heterogeneidade que desencadeia no processo de carnavalização.<sup>149</sup>

A teoria do homem simples, em torno da imagem do Presidente Lula, é defendida no artigo do professor Jean Marcel Carvalho França, do Departamento de História da UNESP, segundo o qual também afirma que o alto conhecimento das pessoas cultas traz consigo a marca do esnobismo. Crê o autor, em *O Mito do Homem Simples*<sup>150</sup>, que ao mostrar desconhecimento acerca dos atos de corrupção presente em seu governo, Lula estaria com sua imagem desprovida de qualquer culpa. O autor compara, ironicamente, a Companhia de Jesus, em sua missão de civilizar os índios, na época da colonização. Por não conhecer as leis de Deus, ganhariam a absolvição de seus pecados.

Lula ganhou importância dentro do cenário político, graças ao carisma e um *marketing* muito bem assessorado. Durante sua campanha, com a força do *slogan* “*Sem medo de ser feliz*”, o ex-operário conseguiu chamar a atenção para um tipo de eleitor que o via como símbolo de resistência ao trabalho explorado e como luta por um

---

*A multidão que seguia os passos do presidente agradeceu a atitude com beijos e palavras de carinho. ‘Eu te amo’, ‘ volta, Lula nos te amamos’, ‘ você é o pai dos pobres e do trabalhador’.*

(Disponível em <http://rotapolicialfsa.blogspot.com>)

<sup>149</sup> Tema abordado em uma acepção da realidade brasileira, embora parta de princípios fundamentados nas teorias de Baktin, a serem mais bem esclarecidos em capítulo específico, neste estudo.

<sup>150</sup> FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *O mito do homem simples*. Ensaio Culto da ignorância. Disponível no sítio <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2643,1.shl>

sistema social mais justo. Aproximou-se dos interesses do povo, assim como também das empresas multinacionais, ao mesmo tempo em que mostrou atitudes de imparcialidade, frente a situações de escândalos que envolveram seu governo. A isso entendemos ser definido como um traço proeminente cultural do povo brasileiro: o da malandragem. Há muito desse caráter arraigado em seu trajeto de dirigente político. Soube sair de situações delicadas, que envolveram parlamentares do seu partido ou de aliados, conservando intacta sua imagem populista.

No artigo *Lula, a Imagem de um Mito*<sup>151</sup>, de Carlos Manhanelli e Roberto Gondo, o presidente usou artimanhas inteligentes, que o fizeram manter uma sintonia muito próxima das massas populares. Expressou-se de maneira simples, empregando uma linguagem de fácil entendimento para o público menos escolarizado. Chegou a cometer deslizes gramaticais em público, por não ter tido acesso a um nível escolar exemplar. Além disso, abriu espaço para coligações de partidos de centro e de direita, na convicção de que o homem Lula estaria acima de qualquer líder partidário. Em entrevista ao jornal espanhol *El País*, em 2005, o professor Manhanelli, um dos autores do referido artigo, afirmou que o presidente “*está blindado no sólo por los miembros de su partido, dispuestos a sacrificarse por él, sino también por la propia oposición, que le ha puesto por encima de toda sospecha*”.<sup>152</sup>

Desde os tempos de Collor de Mello que a política brasileira faz uso do serviço de um profissional capacitado na função de valorizar a imagem pública: o *marketeiro*, que nada mais é do que um instrutor de *marketing* pessoal. Cada passo passa a ser monitorado por especialistas. Diante dessa realidade, a postura de Lula se resguardou estável frente à sua popularidade. Sua imagem manteve-se inabalável

---

<sup>151</sup> Disponível no sítio <http://www.fafich.ufmg.br/compolitica/anais2007>

<sup>152</sup> Disponível no sítio <http://www.mhariolincoln.jor.br>

diante de situações comprometedoras,<sup>153</sup> sempre encontrando saídas convincentes que o isente de qualquer situação vexatória. O resultado disso foram os significativos índices de aprovação de seu governo, no decorrer de todo o mandato, segundo apontaram várias pesquisas. Graças a sua capacidade aglomeradora, de acolher e de estender a mão ao eleitorado mais humilde, Lula teve o mérito de alcançar grande aceitação popular.

No país do Lula e do pós-Lula, o acesso à informação e aos avanços tecnológicos por parte da classe social menos favorecida tem sido maior, o que permitiu a possibilidade de interação entre a elite e a massa popular, entre o novo e o antigo, entre o que vem de fora e que há dentro de cada manifestação cultural. Através do acesso às ferramentas da tecnologia, promoveu-se a revisão e a mescla de diversas culturas, provocando uma fusão harmoniosa. Dessa forma, pode-se assegurar que, na era contemporânea, não apareceu quase nada de novo. O que se vê é o reaproveitamento dos achados velhos, mas sempre com o olhar inclinando para o futuro.

Nesses tempos de globalização, especificamente, a música contemporânea brasileira aproveita tanto o avanço tecnológico quanto o resgate das tradições mais antigas. Nesse século XXI, gêneros exportados da cultura americana, como o *rock*, o *funk*, o *hip-hop*, o *funk*, o *soul* e a música eletrônica, se misturam às batidas e às sonoridades tipicamente brasileiras, como o próprio *samba*, além do *forró*, do *baião* ou do *maracatu*, que são variações de gêneros populares comuns do Nordeste. A tentativa é provocar uma linguagem que atenda às expectativas do mundo contemporâneo e que tenha um efeito globalizante que atinja as massas populares. Essa abertura no campo da musicalidade valoriza o novo, sem perder de vista os valores antigos.

---

<sup>153</sup> Uma delas é tapar os olhos ante os casos de corrupção em seu governo.

A tendência, hoje, é a de se criar uma forma de música que alcance um contingente maior de pessoas. A cultura brasileira mostra uma forte retomada de preceitos socioculturais antes abandonados, com a junção do que é moderno.

Com efeito, o diálogo da tradição com a modernidade, sem dúvida, pode significar uma nova afirmação da identidade nacional. É a hora e a vez dos artistas de origem mais pobre se destacarem na mídia, atingido, assim, a grande massa apreciadora de ritmos dançantes e de melodias românticas. Algumas das músicas extraídas dos *guetos* ou das comunidades carentes retratam histórias de personagens com instinto de malandro, que para saírem de sua condição, precisam se valer das pequenas ocupações ou dos chamados *biscates*.

Figuras que antes fizeram parte de determinado panorama cultural podem estar presentes no novo quadro atual. Como vimos, o malandro é exemplo sempre recorrente no cenário do samba, bem como em outros gêneros que fazem a fusão com ele, a exemplo do *hip-hop* nacional. É um entre tantos modelos de personagens, ilustrados em composições de artistas já citados, como Zeca Pagodinho e Bezerra da Silva, cujas composições serão mostradas em capítulo adiante. Como já foi mencionado, merece destaque o cantor Marcelo D2, que procura mostrar irreverência e, ao mesmo tempo, emprega a gíria típica do malandro carioca.<sup>154</sup> Mesmo com advento de elementos novos

---

<sup>154</sup> Precursor do *hip-hop* nacional, suas músicas evocam mensagens de liberdade, abundantes de expressões típicas das comunidades cariocas, além da indignação perante a sociedade dos excluídos. O artista também lança mão de misturar outros ritmos como o samba e o rock. Destaquemos o trecho da música *Eu tiro é onda*, onde fala da malandragem de alguém que sabe os seus direitos e que quer, acima de tudo, manter o respeito de todos:

*O bom malandro sabe o que quer,  
se você não sabe, tá tirando onda de Mané  
Assim como Mussum da Mangueira eu não espero o sistema,  
eu corro atrás e faço meu esquema*

encorporados na música brasileira, o malandro, vez por outra, resurge no cenário da música popular.

O malandro dos tempos atuais pode estar, também, presente em letras de músicas que evocam a era eletrônica. Mesmo em uma realidade distante daquela em que essa figura vagueava pelas ruas, com seu estilo gingado, inofensivo à sociedade, ela volta à tona pelas mãos do cantor e compositor Gilberto Gil, com a música *Pela Internet*, que faz uma paródia da música já comentada anteriormente, de 1916: *Pelo telefone*. É o que se pode perceber no trecho “O chefe da polícia carioca avisa pelo celular que lá na Praça Onze tem um videopôquer para se jogar”<sup>155</sup>

O descompasso entre a figura do malandro (que hoje tem acesso aos meios eletrônicos, como internet, celular e *videopôque*), presente na música de Gil, e a que está presente na música de Donga, serve para mostrar que o mundo evolui e com ele o sujeito acaba, de uma maneira ou outra, usufruindo das novas experiências vivenciadas pela tecnologia. Mas não podemos esquecer que esse modelo de sujeito capitalista se opõe à negação do trabalho e de qualquer ocupação que lhe tire a liberdade. Seja por não ter tido oportunidades de acesso ou por rejeição ao poder, ele simboliza a resistência à lei e aos deveres que,

---

*No microfone então, não tem competição,  
ainda mais quando eu me junto com os meus irmãos  
Ouvir o Hip Hop é uma coisa normal,  
entender o Hip Hop é onde está o mal  
É como uma selva de pedras, mas no fundo eu tiro onda e te repito,  
eu nunca durmo na ronda,  
mas se eu tô com os camaradas então tá tudo tranquilo  
é bom ficar ligado e vem correr perigo  
Se eu saio na balada o que eu quero é Paz,  
vamos direto ao assunto, deixa de leva e trás.*

(Marcelo D2. *Eu tiro é onda*. CD *Eu tiro é onda*. Gravadora Sony/ BMG, 1998).

<sup>155</sup> GIL, Gilberto. *Pela Internet*. Cd Banda larga cordel. Geleia Geral/Warner, 2008.



para ele, são rígidos e enfadonhos.

Contrariando a visão moderna proposta que, segundo nosso entendimento, está presente na letra de Gilberto Gil, o verdadeiro malandro não é aquele que assimila os valores e os bens de consumo adquiridos pela classe média ou alta da sociedade, mas o que os rechaça. Na realidade atual, o malandro idealizado dá lugar ao sujeito que vive o universo aterrorizante dos grandes centros urbanos, contaminados pela violência, razão pela qual sequer tem acesso ao mundo informatizado.

Falar do malandro, no contexto histórico-cultural de hoje, significa mostrar as várias formas de entender o Brasil. Cantores de *rappers* e de outros gêneros similares, pertencentes às camadas sociais mais populares, como o *Funk* e o *Hip Hop*, também costumam abordar o tema, usando uma linguagem típica, mas sem se remeterem à tradição. Empregando o bordão característico do meio em que vive, malandro é o que não *vacila*, não *escorrega*, não *dorme* nem *cochila*, que não *entra em fria*, que não *marca bobeira*. É o discurso dos discriminados e também dos traficantes, presentes no premiado filme *Cidade de Deus*<sup>156</sup>, de 2002. O sujeito que se mostra aqui é o retrato fiel do malandro contemporâneo, inserido em uma realidade maniquísta, situada na dimensão entre o céu e o inferno.

Saindo do ambiente periférico, mais propício ao aparecimento do marginal delinquente, há de se pensar em como a questão da identidade é vista por parte de músicas mais elitizadas, pertencentes a um público mais seletivo. O conceito de *brasilidade* dá margem a um arsenal de possibilidades identitárias, entre elas o próprio malandro, mas também diz respeito à formação étnica desse povo. É o que se pode perceber em

---

<sup>156</sup> O filme de Fernando Meireles merece destaque no capítulo 3 deste trabalho, uma vez que enfoca personagens que foram inspirados na vida real.

uma letra de música de linguagem mais rebuscada e de forte carga simbólica: *Inclassificáveis*, de 1997. É assim que o compositor, cantor e poeta concretista Arnaldo Antunes tentou definir o brasileiro:

*que preto, que branco, que índio o quê?  
que branco, que índio, que preto o quê?  
que índio, que preto, que branco o quê?*

*que preto branco índio o quê?  
branco índio preto o quê?  
índio preto branco o quê?*

*aqui somos mestiços mulatos  
cafuzos pardos mameluços sararás  
crilouros guaranisseis e judárabes*

*orientupis orientupis  
ameriquítalos luso nipo caboclos  
orientupis orientupis  
iberibárbaros indo ciganagôs*

*somos o que somos  
inclassificáveis*

*não tem um, tem dois,  
não tem dois, tem três,  
não tem lei, tem leis,  
não tem vez, tem vezes,  
não tem deus, tem deuses,*

*não há sol a sós*

*aqui somos mestiços mulatos  
cafuzos pardos tapuias tupinamboclos  
americanatais yorubárbaros.*

*somos o que somos  
inclassificáveis<sup>157</sup>*

Entre tantos elementos da miscigenação presentes nessa música - observemos o trecho *Não tem cor, tem cores* - ela aborda questões bastante significativas sobre a identidade brasileira, enfatizando,

---

<sup>157</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Inclassificáveis*. Cd O essencial de Arnaldo Antunes. Gravadora BMG, 1999.

inclusive, o excesso de leis aplicadas no Brasil: *Não tem lei, tem leis*, além da crença e da fé inabalável do povo: *Não tem deus, tem deuses*. O trecho *Não tem um, tem dois/ Não tem dois, tem três* reforça, a partir do que já existe, o caráter de uma cultura heterogênea, que sabe interagir com outras formas de expressão cultural. Qualquer discussão em torno da afirmação e da busca da identidade leva-nos a pensar na possibilidade de re-criação de uma mentalidade criativa, que consegue se equilibrar ante as adversidades raciais, religiosas e econômicas.

Reiterando a teoria defendida anteriormente, sobre malandro e marginal, pode-se entender a música de Antunes como a representação de duas categorias distintas e, ao mesmo tempo, interligadas. Conclui-se que existe um Brasil que vive de alternativas de sobrevivência (aqui entra o malandro) e da maleabilidade de suas leis penais, fragilizadas pelo poder judiciário, facilitando, assim, a proliferação dos marginais.

O homem brasileiro contemporâneo, cômico de seus valores, assume uma postura, hoje, mais exigente quando diz respeito ao cumprimento da ética e da moral. Na contramão dos casos exorbitantes de corrupção política, de violência e de marginalidade, ecoam programas sociais e projetos solidários apartidários por todo o país. Muitas das organizações em prol da redução dos problemas acima citados - exceto os casos de corrupção, somente sanados por meio do voto consciente - têm respaldo ativo no processo político do país, exercendo ações de combate a todo o tipo de distorção às leis vigoradas. Paralelamente a isso, estatutos e normas criados pelo governo fazem sua parte, como prática do exercício da democracia. Por vezes infligidas, outras vezes cumpridas, elas são o resultado de anos de luta pelos direitos conquistados pelo cidadão brasileiro.

Tomemos, aqui, como alguns exemplos, os estatutos governamentais em favor dos direitos humanos: o *Estatuto da Criança e*

do Adolescente<sup>158</sup>, de 13 de julho de 1990, e o *Estatuto do Idoso*, de 01 de outubro de 2003<sup>159</sup>, A luta para que as leis sejam, de fato, cumpridas é tarefa diária e envolve a participação de todos. Na política mais recente, faz-se cumprir, por determinação da Câmara dos Deputados, com o apoio popular, a campanha *Ficha Limpa*<sup>160</sup>, direcionada à sociedade civil, que visa a combater a corrupção eleitoral, na tentativa de impedir que determinado candidato concorra às eleições, se estiver condenado pela justiça. O leitor tem acesso ao passado político dos candidatos que pretende votar. O projeto de Lei entrou em vigor a partir as eleições de 2010. Com esse movimento, está a sociedade civil brasileira selando o seu compromisso de honrar a cidadania, no esforço por moralizar e exigir mais do poder legislativo o cumprimento das leis.

Hoje, há uma preocupação maior, por parte do cidadão politicamente consciente, de fixar uma imagem identitária calcada na ética, na moral e na correção de atitudes. O vale-tudo da esperteza, com que se ilude o próximo e se garante benefícios pessoais, já encontra as barreiras montadas por instituições respeitadas na forma de lei. Juntas, as leis institucionais demarcam o empenho de todo cidadão de bem em encontrar paradigmas novos para a construção do jogo das

---

<sup>158</sup> Disponível o texto integral, sob responsabilidade do Ministério da Saúde, do Governo Federal do Brasil, com a lei n. 8.069, de 13 de julho de 1990, atualizado em 30 de dezembro de 2005, sob a lei n. 11.259. Brasília, DF: Editora MS, 2008.

Consultar:

[http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/estatuto\\_crianca\\_adolescente\\_3ed.pdf](http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/estatuto_crianca_adolescente_3ed.pdf)

<sup>159</sup> Disponível o texto integral, sob responsabilidade do Ministério da Saúde, do Governo Federal do Brasil, com a lei n.10.741, de 01 de outubro de 2003. Brasília, DF: Editora MS, 2003.

Disponível no [sítio](http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/estatuto_idoso.pdf)  
[http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/estatuto\\_idoso.pdf](http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/estatuto_idoso.pdf)

<sup>160</sup> Movimento Ficha Limpa, em parceria com a ABRACCI - Articulação Brasileira Contra a Corrupção e a Impunidade. Disponível no [sítio](http://www.fichalimpa.org.br)  
<http://www.fichalimpa.org.br>

identidades, com base na tolerância de ordem racial, sexual ou religiosa, na justa inserção social e, sobretudo, no respeito ao indivíduo.

A sociedade civil prima, cada vez mais, pelo sentimento de indignação pelos atos de corrupção e improbidade administrativa. Inúmeros exemplos dessa prática foram vistos no decorrer das últimas décadas. Desde os episódios envolvendo desvios de dinheiro público<sup>161</sup>, até os alarmantes aumentos dos próprios salários dos parlamentares, com direito a regalias e férias muito bem remuneradas, nunca se cobrou tanto das autoridades. Se por um lado teima em existir essa malfadada malandragem, praticada por aqueles que desrespeitam a população, por outro há uma forte persistência no combate a esses vexames de ordem ética e moral.

A despeito desse novo formato de malandro, em pleno século XXI, tanto o orgulho de ser cidadão brasileiro quanto a vergonha diante dos casos que lesam a Constituição conduz ao chamado *dilema brasileiro*, retomando a teoria de Da Matta. Em sua curta trajetória política e cultural, o Brasil se alimenta, a cada eleição, da esperança de transformação, não somente nas questões básicas que envolvem a saúde, a educação e a segurança. Também entra como projeto dos governos municipais, estaduais e federais o combate direto a atos de corrupção e a transparência no que concerne ao repasse de verbas para suprir essas necessidades vitais, a fim de que, de fato, se constua um país honesto e cumpridor de seus direitos e deveres.<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> Um dos casos que chocou o país foi o do assessor parlamentar José Adalberto Vieira da Silva. Ele foi detido por agentes da Polícia Federal no aeroporto de Congonhas, em São Paulo, com R\$ 200 mil em uma valise e US\$ 100 mil na cueca. O episódio grotesco teve repercussão na mídia nacional e internacional.

<sup>162</sup> A título de melhor esclarecimento sobre a trajetória da corrupção e as consequências para o Brasil, sugerimos a leitura do artigo de Dwight Cerqueira

Enquanto o malandro desleal é visto como o *esperto*, o povo trabalhador, que ganha a vida com honestidade, é visto como o *mané*, subordinado à condição de vítima desse desequilíbrio social. Entre o que está fora da lei (os marginais) e os que seguem as normas estabelecidas (ou os chamados *manés*), existe o malandro, que refaz outro caminho, tornando possível o espaço do *jeitinho brasileiro*, comum em uma terra fértil de ideias e saídas para todos os males. Assim se pode comprovar no documento chamado de *A Carta*, escrita pelo português Pero Vaz de Caminha, em 1500, e dirigida ao el-Rey de Portugal Dom Manuel, a propósito de sua chegada ao Brasil: “*a terra em si é muito boa de ares, tão frios e temperados, como os de lá. Águas são muitas e infindas. De tal maneira é graciosa que, querendo aproveitá-la dar-se-á nela tudo por bem das águas que tem*”.<sup>163</sup>

Foi nessa esteira herdada pela indolência portuguesa, que teve como princípio *colher o fruto sem plantar a árvore*, que se intensificou a prática - inaceitável por parte de muitos brasileiros - da malandragem. Essa visão, que virou paradigma da identidade brasileira, causou danos irreversíveis para a cultura desse povo.

---

Ronzani, em *Corrupção, improbidade administrativa e poder público no Brasil*, disponível no sítio <http://www.fdc.br/Arquivos/Mestrado/Revistas/Revista10>, extraído da Revista da Faculdade de Direito de Campos, Ano VIII, n. 10, junho de 2007. Outras leituras recomendadas são *Probidade Administrativa*, de Marcelo Figueiredo (FIGUEIREDO, Marcelo. *Probidade Administrativa*. São Paulo: Malheiros, 2000), e *Os donos do poder*, de Raymundo Faoro. (FAORO, Raymundo. *Os Donos do poder*. v.1e 2 São Paulo: Globo, 1998. vol 1 e 2).

<sup>163</sup> *A Carta*, de Pero Vaz de Caminha, está integralmente disponível no sítio [http://www.cav-templarios.hpg.ig.com.br/carta\\_de\\_mas\\_vaz\\_de\\_caminha.htm](http://www.cav-templarios.hpg.ig.com.br/carta_de_mas_vaz_de_caminha.htm)

**3.**

**OS MALANDROS-PERSONAGENS DA VIDA REAL**

Não existe uma fórmula de análise definida e encerrada quando se trata da composição da personagem mais importante para este estudo. O comportamento malandro fora da ficção se evidencia em vários segmentos da sociedade brasileira. Fora o imaginário popular, visto no conjunto folclórico<sup>1</sup> da memória do brasileiro, protagonistas da história real do país atuam sob o gérmen resistente da tradição malandra, não ganhando, portanto, a simpatia e a aceitação de todos os que compõem esse sistema de valores, que é a sociedade.

As figuras cujos arquétipos mais delineados estão aqui, neste capítulo, tornaram-se públicas ao longo de algumas décadas. Extraídos da realidade, conservaram-se até hoje no inconsciente coletivo como exemplos de astúcia e habilidade no trato com as leis. Seguramente, não se sustentam fora do cenário cultural, por já serem cultivados como heróis ou vilões, embora transcendam ao tempo, conservando-se intacta sua visão mitológica.

A cultura brasileira apresenta uma variada tipologia desse malandro da vida real, em diferentes esferas sociais e políticas. Sob este estigma está tanto aquele que burla pequenas leis, sob o pretexto de sobreviver às dificuldades cotidianas, quanto o que as contraria em

---

<sup>1</sup> Aqui, vale tomar o termo em uma acepção atemporal, ou seja: tudo que está contido na memória do povo, sem uma fixação precisa do período histórico, que se mantém vivo, resistindo ao esquecimento, pode ser considerado folclórico. Vejamos o que diz o maior folclorista brasileiro, Câmara Cascudo (CASCUDO, Câmara. *Literatura oral no Brasil*. B.H.: Itatiaia São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984, p.220):

*Uma produção (canto, dança, anedota ou conto, etc.) que possa ser localizada no tempo, será um documento literário, um índice de atividade intelectual. Para que seja folclórica é preciso uma certa indecisão cronológica, um espaço que dificulte a fixação do tempo. Pode dizer-se a época, uma época extensa, mas não a restringindo mesmo a indicação de uma década. Natural é que uma produção que se popularizou seja folclórica quando se torne anônima, antiga, resistindo ao esquecimento e sempre citada. O popular moderno, como a canção de carnaval, a anedota de papagaio com intenção satírica, novo passo numa dança conhecida se tornarão folclóricos quando perderem as tonalidades da época de sua criação.*



benefício próprio, como demonstração de poder e ganância.

Enquanto o primeiro se afirma como consequência de um sistema social deficiente, o segundo, mesmo ocupando um posto de elevada ascensão social, deseja elevar-se sempre mais, por meio de atos ilícitos.

No comportamento diversificado de cada categoria de malandro pode-se observar que aponta para uma multiplicidade de significados complexos. Dentro do sistema social e cultural brasileiro, algumas condutas tendem a se aproximar do conceito de marginal ou marginalizado, mais propriamente do que o conceito de malandro<sup>2</sup>. Dependendo do contexto social no qual está inserido, podemos verificar comportamentos e desvios definidores de seu caráter. Há tipos distintos, com características variáveis, mas que se apegam à essência cultuada dentro do universo simbólico, que é o que se convém chamar de mito.<sup>3</sup>

Dentro dessa categoria se destacam como malandras duas figuras consideradas por muitos como excêntricas, permanecendo vivas na parca memória nacional: Zé Pelintra e Madame Satã. Ambas viveram nas primeiras décadas do século XX e circulavam pelo mesmo bairro da Lapa, o famoso reduto boêmio do Rio de Janeiro, dos anos 30 a 40.

---

<sup>2</sup> Ambos vistos anteriormente no capítulo 1 deste trabalho.

<sup>3</sup> Das muitas afirmações sobre o conceito de mito, atentemos para o que diz a autora Maria Lúcia de Arruda Aranha:

*O mito nasce do desejo de entender o mundo, para afugentar o medo e a insegurança. O ser humano, à mercê das forças naturais, que são assustadoras, passa a emprestar-lhes qualidades emocionais. As coisas não são mais matéria morta, nem são independentes do sujeito que as percebe. Ao contrário, estão sempre impregnadas de qualidades e são boas ou más, amigas ou inimigas, familiares ou sobrenaturais, fascinantes e atraentes ou ameaçadoras e repelentes.*

(ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. O pensamento mítico. In: *Temas de filosofia*. São Paulo: Editora Moderna, 2001).

O primeiro exemplo representativo do malandro, dentro de um conceito mais tradicional, assume um modelo bastante caricatural. Zé Pelintra ficou famoso no Rio, apesar de ser oriundo do Nordeste (provavelmente da região de Pernambuco). Esse era o apelido de José Emerenciano. O nome *Pelintra* é originado de *pilantragem*, que pode ganhar a mesma conotação de malandro, esperto, mas também desonesto. A personagem real foi e ainda é um frequentador assíduo das oferendas e dos cultos afro-religiosos nas regiões onde mais se cultiva a cultura negra, em particular Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro. Nessas manifestações epifânicas é comum a mesclagem dos costumes indígenas, com os dos *cabocos* (negros baianos, oriundos da África).

Ainda jovem, Pelintra tinha fama de provocar confusões e brigas por onde passava, mas sabia receitar ervas medicinais para todos os males, além de bendizer e quebrantar feitiços de pessoas acometidas por algum espírito maléfico. Era como se fosse um advogado dos pobres.<sup>4</sup> Tudo o que se sabe dele não foi devidamente comprovado, mas conta-se que era um grande jogador, amante das prostitutas e um típico boêmio, tanto da Lapa, aonde viveu a maior parte de seu tempo. Vestia-se com elegância, com terno de linho branco, lenço no pescoço e fumava cachimbo, hábito comum dentro do culto da umbanda<sup>5</sup>.

Segundo relatos de anônimos da época<sup>6</sup>, sem nenhum registro formal, ele era afeito a dançar descalço, tomando aguardente, ora rindo, ora sério, mas sempre alterando o humor, como se fosse dominado por

---

<sup>4</sup> Sobre Zé Pelintra, consultar [http://www.paijosedabahia.com.br/index\\_ficheiros/zepelintra.htm](http://www.paijosedabahia.com.br/index_ficheiros/zepelintra.htm)

<sup>5</sup> Religião de origem africana, que se difere em alguns pontos do *candomblé*, culto religioso mais antigo, também de influência africana. Pelintra fazia contatos diretos com entidades místicas desses dois cultos.

<sup>6</sup> Mais informação sobre a personagem real Zé Pelintra, disponível no sítio <http://aumbandacomoele.blogspot>

alguma força mística superior. Era impiedoso nas suas desavenças com o inimigo, carregando sempre consigo um punhal para se defender dos ataques. Depois de conhecer muitas mulheres, quis ganhar o amor de Amparo, casada com um sargento policial. Por ela, largaria a boemia e retornaria à terra natal. O marido, ao tomar conhecimento e disposto a defender a honra, marcou um encontro com o rival, matando-o friamente. Essa é, portanto, uma versão dessa história. Outra é a de que morreu pelas mãos da polícia, por ter desacatado a ordem, já que tinha o caráter destemido e a fama de ser homem valente, rude e malicioso.

Pelintra depois de morto não perdeu a picardia. É uma espécie de guardião, para os que creem em seus milagres. De homem comum, ele foi se transformando em entidade apreciada pelos rituais negros, até hoje visto com devoção por muitos adeptos, principalmente no Rio de Janeiro e na Bahia. Nos rituais do candomblé - culto que faz parte do enredo da obra do baiano Jorge Amado, em *Los Pastores de la Noche*, analisada mais adiante - os adoradores fazem oferendas e lhe prestam homenagens, com orações fervorosas, muitas das quais são pedidos de proteção para os males terrenos.

Outra figura oportuna dentro do cenário histórico do país, nos anos 30 e 40, foi a famosa *Madame Satã*, apelido de João Francisco dos Santos, considerado um ícone da marginalidade brasileira. Analfabeto, oriundo de uma família pobre e numerosa, desde cedo teve que trabalhar para sobreviver. Apreciador da noite e hostilizado pelas famílias mais conservadoras, andava também pelo bairro boêmio da Lapa - ponto da malandragem carioca - envolvendo-se em brigas e perseguido pela polícia, devido o seu temperamento extravagante e irônico. Por ter tido uma personalidade bastante polêmica, entrou, constantemente em conflito com a lei, desacatando-a várias vezes.

Sofreu toda espécie de preconceito por ser negro, pobre e homossexual (era transformista). No entanto, destacou-se por amparar a todos os discriminados como ele. Servia, inclusive, de guardião das prostitutas, protegendo-as da exploração e dos atos de violência. Na década de 40, passou a desfilar no carnaval carioca, com fantasias extravagantes, que serviram de inspiração para seu nome fictício.

Mesmo contrariando as leis e promovendo a desordem, Madame Satã viveu um período em que ser malandro não era praticar atos nocivos ou adversos à sociedade. Era subestimar os valores do trabalho e da ocupação formal, tão apregoados pelo governo da época, Getúlio Vargas. Sua história foi contada em filme brasileiro do mesmo nome, pelo diretor Karim Aïnouz, em 2002. Interpretado pelo ator Lázaro Ramos, recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais.<sup>7</sup>

Quem obteve, também, destaque no mundo real, através dos noticiários dos jornais policiais, foi Pixote, uma criança de apenas dez anos de idade que viveu pelas ruas do Rio de Janeiro, nos anos 80. Considerado delinquente pelas autoridades brasileiras, enquadra-se mais na categoria de marginal do que propriamente malandro, por cometer pequenos delitos para tentar sair da zona de pobreza absoluta. Sua história, contada no filme em que ele próprio atuou, *Pixote, a Lei do Mais Fraco*<sup>8</sup>, do cineasta Hector Babenco, em 1981, foi marcada por uma infância obscurecida pelo uso de drogas, que compartilhou com outros de sua idade, vivendo pelas ruas, sem amparo da família ou da sociedade. Aos poucos chegou ao mundo do crime. Fernando da Silva Ramos, seu verdadeiro nome, foi escolhido para interpretar o papel. Entretanto, por não ter conseguido livrar-se do submundo das drogas e

---

<sup>7</sup> *Madame Satã*. Filme de Karim Aïnouz, com o ator Lázaro Ramos, estúdio Videofilmes / Wild Bunch / Lumière / Dominant, 2002.

<sup>8</sup> *Pixote, a Lei do Mais Fraco*. Filme de Hector Babenco, interpretado por Fernando da Silva Ramos, o próprio Pixote. Estúdio Embrafilme / HB Films, 1981

do crime, sucumbiu à vida marginal. O filme recebeu uma indicação ao *Globo de Ouro*, na categoria melhor filme estrangeiro. Dando continuidade à sua trajetória, no mesmo ano foi produzido o filme *Quem Matou Pixote?*<sup>9</sup>, de José Joffily.

Traços de malandragem podem ser vistos nesse menino de rua, que aprendeu as astúcias da vida marginal, em uma luta impiedosa por sobrevivência. Ele é um retrato cruel da desigualdade social que divide e desintegra a sociedade brasileira. Assim como ele, não se pode deixar de mencionar a personagem real Zé Pequeno, conhecido criminoso dos anos 70, da comunidade carioca *Cidade de Deus*. Era considerado perigoso e audacioso para as autoridades e para a própria população que convivia com ele. Mas assim como outros traficantes, em nome do silêncio, ajudava os carentes, com o dinheiro ilícito, não permitindo qualquer traição. Favorecia-se da fama para elevar a condição de herói da comunidade. Era o protótipo do malandro moderno, deslocado para o universo direto do crime organizado, vivendo à margem de uma sociedade marcada por suas atrocidades e sua conduta adversa ao malandro tradicional.

Comparar esse modelo de sujeito com os memoráveis malandros dos tempos em que não havia o crime organizado, nem tampouco havia a disputa de poder entre os próprios traficantes é perceber a evolução do conceito de malandragem. No auge dos 30, o fato de vagar pelas ruas, sem nenhuma ocupação, ou contrariar as leis com pequenos delitos já era considerado infração grave.

Ao pensarmos no perfil de Zé Pequeno, é necessário recorrer ao que afirmou o estudioso Castro Rocha, em sua *Dialética da Marginalidade*. Para ele, há uma nova visão de classe social, focada na

---

<sup>9</sup> *Quem Matou Pixote?* Filme de José Joffily, Estúdio Coevos Filmes, 1981.

“improvável promessa do meio termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos”<sup>10</sup>. De fato, exemplos como esse marginal impiedoso, que rompe as barreiras do poder de um lado, e os excluídos do outro, serve-nos de amostra do quanto a malandragem cede lugar à marginalidade.

Mané Galinha, inimigo pessoal de Zé Pequeno, é outra personagem real presente no cruento mundo do tráfico e do crime nos anos 70. Apesar de trazer em seu caráter a índole da malandragem - por se contaminar pelo ambiente pobre e hostil e, por essa razão, tirar proveito das situações como meio de sobrevivência - é, na verdade, um assassino impiedoso, que sobrevive do tráfico e também não perdoa traições. Tipos malandros-marginais como esses dois engrossam a alarmante lista das transgressões da lei e da norma institucionalizada. Fazem parte do mundo dos excluídos, porém não são vistos como vítimas e sim como vilões da história real, por terem criado uma muralha em torno da qual se sustenta, sob o signo do medo, a sociedade civil.

Como inspiração para a arte, a personagem Zé Pequeno ganha mais notoriedade nas telas de cinema, através do aplaudido filme *Cidade de Deus*,<sup>11</sup> inspirado no livro homônimo de Paulo Lins. A atitude do protagonista, traficante perverso, é uma amostra de que a malandragem cedeu lugar à marginalização. Esse retrato de um Brasil atual evidencia a sociedade hierárquica e alarga a distância entre o mais forte e o mais fraco.

No que diz respeito à história política mais recente do país, podemos mencionar, aqui, personalidades que ganharam fama por terem assumido a prática condenada da malandragem. Exemplo

---

<sup>10</sup> ROCHA, 2004, p. 4

<sup>11</sup> *Cidade de Deus*. Filme de Fernando Morais. Baseado no romance de Paulo Lins. Estúdio Vídeo Filmes, 2002.

oportuno sucedeu durante o escândalo do *mensalão*, em 2005, que era uma propina que alguns políticos tinham recebido como compra de votos, no primeiro mandato do governo Lula da Silva.

Um modelo de personagem político a se contaminar com os efeitos antiéticos da malandragem foi o então deputado Roberto Jeferson, que denunciou o tal esquema ilícito ao vivo, pela TV, durante o processo Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI). O mais curioso é que ele próprio havia confessado em público, para os meios de comunicação, que também estava envolvido com o esquema. Foi acusado de outras irregularidades no serviço público. Em 2005, depois de perder os direitos políticos por oito anos, elegeu-se deputado federal. Os aliados políticos alegaram que nada foi comprovado sobre a existência do *mensalão*, enquanto a oposição continuou a luta para derrotar o segundo mandato de Lula, em 2006, porém sem obter êxito.

Pela malícia com que tratava o tema, pelo discurso persuasivo e até sedutor, Jefferson chamou a atenção do público. Em seu julgamento, fez uso de seu excelente vocabulário e de sua boa dicção para impressionar, com a facilidade digna dos atores teatrais. Sua fama de *malandro com estilo* despertou a opinião pública, dividindo opiniões, principalmente por assumir a verdade de maneira insolente.

Antes de ser eleito deputado e de se envolver com o esquema do *mensalão*, ganhou notoriedade como advogado dos pobres, na década de 80, no programa de TV chamado *O Povo na TV*. Atualmente, ele tem se dedicado a escrever artigos e comentários, sobre vários assuntos ligados à política nacional e internacional.<sup>12</sup>

Voltando à cena, aqui nesse estudo, dos casos de corrupção

---

<sup>12</sup> Para acompanhar sua trajetória política de Roberto Jeferson e saber o que ele pensa sobre política brasileira, seu blog é <http://www.blogdojefersão.com>

política – vista como última instância da malandragem institucionalizada - muitos deputados foram julgados pela CPI após o escândalo do *mensalão*, bem como outros fatos que abalaram a opinião do eleitorado brasileiro, nas últimas décadas. Em 2007, o Supremo Tribunal Federal iniciou um julgamento de quarenta nomes denunciados, ao longo do mandato, por corrupção, passando, assim, os acusados à condição de réu.

Alguns deputados conseguiram ser reeleitos, em 2006. Bancos serviram de fontes de recursos e telefonias privatizadas também foram usadas como meio de desvio de dinheiro público, sob o controle do banqueiro Daniel Dantas, grande malandro da história recente do país. Apesar desses e de outros escândalos, a popularidade de Lula da Silva não foi abalada e, por essa razão, conseguiu sua reeleição, entre 2007 até final de 2010. Com programas de erradicação da fome e com as chamadas *Bolsas-família*, que ajudam até hoje - com a continuidade do governo da presidente Dilma Rousseff - na superação do estado de absoluta pobreza, principalmente nas regiões mais castigadas, como a área rural do Nordeste do país, Lula manteve sua imagem resguardada. A importante estratégia de suas duas campanhas eleitorais foi responsável pela fixação do homem político sempre comprometido com os ansios do povo.

Exemplos como os dos políticos que aplicam a prática da malandragem parecem fazer parte de uma espécie de ética interna, passando, assim, o país a vivenciá-la como norma. Defende Soares, no seu blog, publicado em 27 de fevereiro de 2007, que

*O Brasil vive uma grande crise moral e ética que atinge toda a sociedade, perpassa as instituições e se reflete no ânimo e no funcionamento da Nação como um todo. Nunca, em toda a nossa História, a vida humana foi tão aviltada, o respeito às normas de convivência social foi tão negligenciado, os valores morais e éticos foram tão desconsiderados. (...) Enfim,*



*substituímos a verdadeira ética por uma espécie de ética da malandragem.*<sup>13</sup>

Ainda que se mostre descontente com o perfil do povo brasileiro, esse autor reconhece que há alguns setores mais esclarecidos da sociedade, formados por pessoas que se indignam diante de situações como falta de ética e de moral no meio político. Assim como tantos outros cidadãos, Soares é da opinião de que a prática da verdadeira cidadania somente é possível mudando o quadro representativo do congresso nacional.

---

<sup>13</sup> <http://www.brasilwiki.com.br>

**4.**

**O MALANDRO NA MÚSICA:**

**MOMENTOS DIVERSOS**

*Quem quiser suba o morro  
Venha apreciar a nossa união  
Trabalho, não tenho nada  
De fome não morro não  
Trabalhar, eu não, eu não !*

*Eu trabalhei como um louco  
Até fiz calo na mão  
O meu patrão ficou rico  
E eu, pobre sem tostão  
Foi por isso que agora  
Eu mudei de opinião*

*Trabalhar, eu não, eu não !  
Trabalhar, eu não, eu não!<sup>1</sup>*

A expressão artística mais representativa do homem brasileiro, seguramente, se vê com mais força na música, mais do que em qualquer outra forma de manifestação popular. Isso se deve ao fato do Brasil ser um país essencialmente musical. Conta-se um grande número de ritmos e gêneros, cultuados sem distinção, por todas as classes sociais. O acesso à música se revela bem mais que a leitura. Esse fato se deve à carência dos recursos infra-estruturais e à falta de incentivo, em comparação com as oportunidades proporcionadas pelo advento das novas tecnologias, o que facilita uma relação mais estreita com o gênero musical.

Vale a pena frisar que o malandro encontra, na música, seu espaço apropriado. Mais particularmente no samba, que teve seu apogeu nos antepassados da boemia carioca, desde os tempos da Lapa e de outros bairros conhecidos pelos encontros de grandes compositores. É a partir desse eixo que esta personagem emblemática, oriunda da classe social mais baixa, assume a verdadeira condição de

---

<sup>1</sup> É oportuno abrir este capítulo com a música *Trabalhar, eu não!*, de Almeidinha, de 1946. A composição simboliza a resposta dada aos anos de ditadura da era Vargas, que se estendeu até 1945. A partir de então, se enfraqueceram as forças do Estado Novo, que tinha como um dos lemas a visão doutrinária do trabalho, para o desenvolvimento do país.

agente plural, ganhando contornos os mais diversos, dependendo do contexto em que se vive, como aqui pudemos ilustrar. Sua posição, como assim se mostra todo sujeito organizado no âmbito de uma estrutura discursiva instável, é vista sob o ponto de vista essencialmente particular, já que, a pretexto da música, cada compositor deposita sua vivência particular de mundo.

Paralelo às várias transformações de ordem política e social que ocorreram no país, o gênero samba também sofreu mudanças, mas não há como desaparecer do cenário cultural, pela grande aceitação do público de todas as idades e classes sociais. Também é vista como uma espécie de cartão postal para os turistas do mundo inteiro que desejam visitar o país, principalmente durante o carnaval. Mesmo trazendo temas divertidos em suas letras, que servem para alegrar os ânimos mais resistentes, há também por trás do samba uma atitude contra o sistema social e as camadas sociais superiores. Sua alegria simboliza a superação de anos de escravidão, e uma prova de que ele soube sair do círculo fechado dos que faziam parte dos grupos de sambistas e boêmios de décadas atrás.

Nas inúmeras letras de samba, há uma preocupação efetiva - e também afetiva - de se abordar o viver cotidiano do brasileiro, com suas alegrias e lutas diárias. Da mesma forma estão presentes o valor do trabalho ou a sua ausência. Retrata-se uma vida cheia de contrastes, posto que aponta tanto para a rotina exaustiva do trabalhador, vista com seriedade, assim como também para o *vagabundo* ou boêmio, vistos com generosa dosagem de humor. Por sua vez a figura do malandro foi reverenciada na música sob diversos aspectos. Entre eles para assinalar a existência de uma cultura cuja ética do trabalho não é valorizada, ou ainda pior, é ironizada, fato comum entre os grupos sociais desfavorecidos.

Particularmente, já se sabe que não se pode atribuir ao samba apenas um caráter único, oriundo das danças dos escravos e, por essa razão, ser direcionado a um público economicamente mais pobre. O samba, atualmente, extrapola as fronteiras sócio-culturais, cumprindo um papel fundamental na construção dessa identidade tão complexa, que é a do brasileiro, da qual também fazem parte, no seu conjunto, o futebol, a *caipirinha* e as festas de santo, para citarmos apenas esses elementos. São definidores da chamada *brasilidade*. A história do Brasil se confunde com o aparecimento desse gênero musical que, ao longo do tempo, foi sofrendo variações e combinações com outros ritmos, como vimos aqui.

A música mais representativa do país, que ganhou o título de a melhor do século XX, segundo a opinião popular, foi *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, de 1939<sup>2</sup>. Acabou sofrendo com a censura do Estado Novo, por causa do verso: *Brasil, terra de samba e pandeiro*, considerado depreciativo por não valorizar o trabalho, uma das balizas que sustentaram o governo dessa época.

Apesar de o samba ser considerado a maior expressividade cultural do país, há pesquisadores que não o veem como único, como é o caso de Mário de Andrade, um dos ícones do movimento Modernista. Ele defende a fusão entre as três raças, no seu texto-manifesto *Ensaio sobre música brasileira*.<sup>3</sup>, destacando a importância não somente do samba senão de outros ritmos autenticamente brasileiros, para o estabelecimento da identidade nacional, a exemplo do *maxixe* ou até

---

<sup>2</sup> Em 1997 *Aquarela do Brasil* foi votada como a Melhor Canção Brasileira do Século por um jurado de treze peritos da Academia Brasileira de Letras. Foi gravada inúmeras vezes por grandes intérpretes como João Gilberto, que acabou alterando a versão original, Carmen Miranda, Gal Costa, entre outros.

<sup>3</sup> ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3 ed. São Paulo: Vila Rica, Brasília, 1972.

mesmo da estética mais refinada de um Villa Lobos<sup>4</sup>. Tamanha é sua importância para a fusão que hoje se vê na música brasileira, que ele integrou a Semana de Arte Moderna, logo no início do Modernismo brasileiro, servindo, assim, de referência para projetos musicais futuros. O músico Bruno Kiefer elucida algumas considerações sobre a obra de Villa-Lobos:

*É sabido que a Semana de Arte Moderna, promovida por um grupo de intelectuais, escritores, poetas e artistas, em fevereiro de 1922, no teatro Municipal de São Paulo, foi apenas o instante de eclosão de um movimento renovador nas artes e nas letras, iniciado alguns anos antes. No campo da música brasileira, fora Villa-Lobos que instaurara o Modernismo. Foi por esta razão que o convidaram para participar com obras de sua autoria na referida Semana.*<sup>5</sup>

Essencialmente aclamado pela população, o samba passa a ostentar sua natureza carnavalesca através de ritmos contagiantes e alegres, favorecendo a agregação e estreitando as relações de amizade. É durante o carnaval que eclodem em todo o Brasil, de norte a sul, festividades das mais diversas. Trata-se de um componente indispensável, ao lado de outros gêneros, de caráter regional, como o *frevo* e o *maracatu*, comuns no Nordeste.

---

<sup>4</sup> Expoente da música erudita no Brasil, Villa-Lobos também apreciava misturar seu estilo aos ritmos estritamente brasileiros, encontrados nos cantos africanos e indígenas. Julio Medaglia, grande conhecedor da música brasileira - já citado neste trabalho - define assim seu trabalho:

*Seu projeto cultural foi nascendo, na prática, a partir do contato e manuseio com a realidade de seu tempo, seja com as coisas brasileiras, ou com as informações que mal ou bem aqui chegavam do Velho Continente. (...) Sua sensibilidade e considerável conhecimento técnico já no início do trabalho de longa percepção da alma brasileira, deram-lhe a suficiente visão crítica para destinar os elementos que verdadeiramente possuíam o germe da criação e da originalidade. (MEDAGLIA, 2003, p. 143).*

<sup>5</sup> KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na música brasileira*. 2 ed. Porto Alegre: Movimento; Brasília; INL. Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

À base de instrumentos clássicos como a cuíca, o pandeiro e o tambor, o samba sempre promoveu a mescla entre pessoas de várias classes sociais, sem discriminação, difundindo-se e evoluindo ao longo do tempo. Desde a antropológica música *Pelo Telefone*, de Donga, passando por diversos outros sucessos, manteve-se vivo na memória do povo, o que contribuiu para que não desgastasse a imagem do malandro.

Referir-se à figura do malandro - especificamente dos moradores do morro ou das comunidades - sempre foi tarefa fundamental para o compositor de samba. O centro das atenções é o Rio de Janeiro, que serviu de inspiração tanto para os compositores consagrados quanto para os novos.

Para exaltar a malandragem na música - em particular no samba - teríamos que conhecer o percurso artístico do cantor e compositor Chico Buarque de Hollanda<sup>6</sup>. Produziu, ao longo de décadas, inumeráveis canções, quatro peças teatrais, sete romances, além de trabalhos para teatro e cinema. De conteúdo vasto, suas letras buscaram se aproximar do cotidiano simples do povo, retratando a realidade de quem ama, sofre ou luta por um ideal, ainda que tropece nos desejos momentâneos. Chico toca em temas estritamente brasileiros, como o samba, os amigos e a feijoada. Mesmo fazendo parte de uma elite cultural mais seletiva, interessa-lhe o indivíduo necessitado e carente, que é o retrato mais fiel do brasileiro.

---

<sup>6</sup> Entre algumas referências sobre o autor, vale a pena citar aqui o livro *Chico Buarque. Tantas palavras*. Entre entrevistas e pesquisas, o escritor Humberto Wernek traça a trajetória do cantor e compositor, desde o início de carreira, passando pelas várias relações que teve com outros músicos de sua geração e da geração anterior a ele. (WERNEK, Humberto. *Chico Buarque. Tantas palavras*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995).

Entre um ou outro tema ligado às questões políticas<sup>7</sup>, ao carnaval, à humildade do povo, ao homem trabalhador e, claro, ao amor incondicional da mulher, sempre subjugada ao homem, esse artista brasileiro carrega em sua bagagem composições memoráveis, destacando aquele que é visto por todos como símbolo do homem brasileiro: o malandro.

A produção musical do filho do consagrado historiador Sérgio Buarque de Hollanda assume uma carga bastante representativa dentro do cenário brasileiro, por buscar a integração entre o homem e sua constante busca de identidade. São vários os caminhos que possibilitam uma análise mais apurada de sua obra. Existem estudos focando a *brasilidade* de suas músicas, na qual se inclui esse sujeito. É bem verdade, reconhece o autor, que seu conceito há muito já se perdeu no passado e isso se pode constatar em composições como *Homenagem ao malandro*<sup>8</sup>, de 1978, a ser vista no final desse capítulo.

Em sua vasta discografia, o malandro tem espaço reservado em canções como *Malandro quando morre*<sup>9</sup> (1965), *Partido Alto*<sup>10</sup> (1972), *Vai Trabalhar, Vagabundo*<sup>11</sup> (1975), *Homenagem ao Malandro*<sup>12</sup> (1977) e A

---

<sup>7</sup> Assim como ocorreu com outros artistas do mesmo período, anos 60 e 70, entre eles Caetano Veloso e Gilberto Gil, Chico Buarque foi perseguido pela ditadura militar. Algumas de suas músicas fizeram uso dos meios metafóricos para expressar seu ponto de vista com relação à forte censura da época. Entre algumas, podemos citar a proibida e metafórica *Cálice*, de 1978.

<sup>8</sup> HOLLANDA, Chico Buarque de. *Homenagem ao Malandro*, Chico Buarque de Hollanda [compositor]. In: Chico Buarque. Rio de Janeiro, Polygram, 1978. 1 cd.

<sup>9</sup> HOLLANDA, Chico Buarque de. *Malandro quando morre*. [compositor]. In: Chico Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Polygram, Philips, 1971. Cd, 1993.

<sup>10</sup> HOLLANDA, Chico Buarque de. *Partido Alto*. [compositor]. In: Quando o carnaval chegar. Rio de Janeiro: Polygram, Philips, 1972.

<sup>11</sup> HOLLANDA, Chico Buarque de. *Vai Trabalhar, Vagabundo*. [compositor]. In: Chico Buarque de Hollanda. 50 anos. Rio de Janeiro: Universal Music, CD 2006.

<sup>12</sup> HOLLANDA, Chico Buarque de. *Homenagem ao Malandro*. [compositor]. In: Chico Buarque de Hollanda. 50 anos. Rio de Janeiro: Universal Music, CD, 2006.



*volta do Malandro*<sup>13</sup> (1985). Uma delas, *Vai Trabalhar, vagabundo*<sup>14</sup>, formou parte da trilha sonora do filme de mesmo nome, dirigido e interpretado pelo ator Hugo Carvana. Apesar do sentido imperativo do título, o enredo desdenha e ironiza o anti-herói, que vive exclusivamente da boemia. Também escrita por Chico Buarque, a peça de teatro *Ópera do Malandro*, de 1978, não somente destaca essa figura, como também trata de questões como corrupção e prostituição.

A questão do trabalho, que faz o contraponto com a malandragem, é destaque na música *Com Açúcar e com Afeto*, de 1966, que põe a mulher na condição de submissa, cuja ocupação não é outra que não seja dedicar-se ao homem amado. Este, por sua vez, rejeita o trabalho árduo em troca do desfrute da bebida com os amigos, como se vê na letra a seguir:

*Com açúcar, com afeto, fiz seu doce predileto  
Pra você parar em casa, qual o quê!  
Com seu terno mais bonito, você sai, não acredito  
Quando diz que não se atrasa  
Você diz que é um operário, sai em busca do salário  
Pra poder me sustentar, qual o quê!  
No caminho da oficina, há um bar em cada esquina  
Pra você comemorar, sei lá o quê!  
Sei que alguém vai sentar junto, você vai puxar assunto  
Discutindo futebol  
E ficar olhando as saias de quem vive pelas praias  
Coloridas pelo sol  
Vem a noite e mais um copo, sei que alegre ma non troppo  
Você vai querer cantar  
Na caixinha um novo amigo vai bater um samba antigo*

---

<sup>13</sup> HOLLANDA, Chico Buarque de. *A volta do Malandro*. [compositor]. In: Chico Buarque de Hollanda. 50 anos. Rio de Janeiro: Universal Music, CD, 2006.

<sup>14</sup> HOLLANDA, Chico Buarque de. *Vai trabalhar, vagabundo*. Alter Filmes. Distribuição Ipanema Filmes. 1973. Ator principal Hugo Carvana. O filme conta a história de um malandro carioca, posto em liberdade, depois de longo tempo na prisão. Dedicar seus primeiros momentos de liberdade nas ruas do Rio de Janeiro. Preocupado com a fim da antiga malandragem carioca, ele planeja uma revanche entre os dois maiores jogadores de sinuca da época. O ator Ganhou o *Kikito de Ouro de Melhor Ator*, no Festival de Gramado, por *Vai Trabalhar, Vagabundo 2 - A Volta* (1991).

*Pra você rememorar  
Quando a noite enfim lhe cansa, você vem feito criança  
Pra chorar o meu perdão, qual o quê!  
Diz pra eu não ficar sentida, diz que vai mudar de vida  
Pra agradar meu coração  
E ao lhe ver assim cansado, maltrapilho e maltratado  
Como vou me aborrecer? Qual o quê!  
Logo vou esquentar seu prato, dou um beijo em seu retrato  
E abro os meus braços pra você.<sup>15</sup>*

Sob outro ponto de vista, vê-se o trabalhador oprimido pelo sistema social explorador, protagonizando sua própria história, em músicas como *Pedro Pedreiro* e *Construção*. Ambas abordam a vida de quem busca encontrar no carnaval e na bebida saídas para a realidade dura do trabalho diário. Eis um trecho da primeira canção, que comprova a condição de um sujeito que espera sempre pelo dia seguinte, na esperança de que haja uma mudança social benéfica ao seu cotidiano tedioso:

*Pedro pedreiro penseiro esperando o trem  
Manhã parece, carece de esperar também  
Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém  
Pedro pedreiro fica assim pensando*

*Assim pensando o tempo passa e a gente vai ficando prá trás  
Esperando, esperando, esperando, esperando o sol  
esperando o trem, esperando aumento desde o ano passado  
para o mês que vem*

*Pedro pedreiro penseiro esperando o trem  
Manhã parece, carece de esperar também  
Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém.  
Pedro pedreiro espera o carnaval  
E a sorte grande do bilhete pela federal todo mês  
Esperando, esperando, esperando, esperando o sol  
Esperando o trem, esperando aumento para o mês que vem  
Esperando a festa, esperando a sorte  
E a mulher de Pedro está esperando um filho pra esperar*

---

<sup>15</sup> HOLLANDA, Chico Buarque de. *Com açúcar, com afeto*, Chico Buarque de Hollanda [compositor]. In: Chico Buarque de Hollanda, Vol. 2. Rio de Janeiro: RGE, 1967. 1 cd.

*também.*<sup>16</sup>

Quanto à letra *Construção*, há um estudo pertinente, à luz das teorias de Mikhail Bakhtin e de Michel Foucault, chamado *O discurso-arte de Chico Buarque: poder sobre o sujeito brasileiro*, de João Marcos Mateus Kogawa.<sup>17</sup> Nele, esse autor enxerga, na luta diária de um operário em construção, o sujeito que se desdobra em vários, recriados a partir do discurso entre o poder e o proletariado. Há, por trás da letra, composta em período ditatorial, a proposta implícita de rompimento com a estrutura social e política vigente.

*Amou daquela vez como se fosse o último  
Beijou sua mulher como se fosse a única  
E cada filho seu como se fosse o pródigo  
E atravessou a rua com seu passo bêbado  
Subiu a construção como se fosse sólido  
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas  
Tijolo com tijolo num desenho lógico  
Seus olhos embotados de cimento e tráfego  
Sentou pra descansar como se fosse um príncipe  
Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo  
Bebeu e soluçou como se fosse máquina  
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo  
E tropeçou no céu como se ouvisse música  
E flutuou no ar como se fosse sábado  
E se acabou no chão feito um pacote tímido  
Agonizou no meio do passeio náufrago  
Morreu na contramão atrapalhando o público*

*Amou daquela vez como se fosse máquina  
Beijou sua mulher como se fosse lógico  
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas  
Sentou pra descansar como se fosse um pássaro*

---

<sup>16</sup> HOLLANDA, Chico Buarque de *Pedro Pedreiro*. [compositor]. In: Chico Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: RGE, 1966.

<sup>17</sup> KOGAWA, João Marcos Mateus. *O discurso-arte de Chico Buarque: poder sobre o sujeito brasileiro*. Revista acadêmica multidisciplinar virtual Urutágua. Disponível no sítio <http://www.urutagua.uem.br>

*E flutuou no ar como se fosse um príncipe  
E se acabou no chão feito um pacote bêbado  
Morreu na contra-mão atrapalhando o sábado.<sup>18</sup>*

A fatigante rotina do homem-operário, que pensa em desistir do seu ofício, ainda que necessite dele para poder sustentar sua mulher, pode ser apreciada na canção *Cotidiano*:

*Todo dia ela faz tudo sempre igual  
Me sacode às seis horas da manhã  
Me sorri um sorriso pontual  
E me beija com a boca de hortelã*

*Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar  
E essas coisas que diz toda mulher  
Diz que está me esperando pro jantar  
E me beija com a boca de café*

*Todo dia eu só penso em poder parar  
Meio dia eu só penso em dizer não  
Depois penso na vida pra levar  
E me calo com a boca de feijão.<sup>19</sup>*

A partir dos anos 70, a preocupação de Chico Buarque era enfatizar que o malandro pouco a pouco vai desaparecendo da cena urbana carioca. Para o artista, esse sujeito está sendo incorporado ao sistema, mantendo outra relação com o trabalho. E não há exemplo mais elucidativo que a *Homenagem ao malandro*, interpretada no subcapítulo seguinte. Nessa música, Chico faz questão de frisar que o clássico malandro “*aposentou a navalha, tem mulher e filho e trabalha e tal. Dizem as mais línguas que ele até trabalha,*

---

<sup>18</sup> HOLLANDA, Chico Buarque de. *Construção*. [compositor]. In: Chico Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Polygram, Philips, 1971. Cd, 1993.

<sup>19</sup> HOLLANDA, Chico Buarque de. *Cotidiano*. [compositor]. In: Chico Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Polygram, Philips, 1971. Cd, 1993

*Mora lá longe, chacoalha, no trem da central.”*<sup>20</sup>

Transcorridas algumas considerações pertinentes sobre o malandro na música, seguem, em seguida, doze composições que exaltam essa figura carismática. São escolhidas com base na popularidade que alcançaram à época em que foram difundidas nos meios de comunicação, dos anos 30 até hoje. Leva-se em conta, a maneira peculiar que cada compositor encontrou para retratar esse anti-herói, desenhado segundo vários aspectos. Há de se levar em conta a diversidade linguística das letras, repletas de gírias e expressões típicas, concentradas particularmente nas áreas espalhadas do Rio de Janeiro. A seleção das músicas, vista a seguir, divide-se por ano, título e autor ou autores.

#### **4.1 Doze músicas escolhidas**

1-O *que será de mim*, Ismael Silva, Nilson Bastos e Francisco Alves, 1931.

*Se eu precisar algum dia  
De ir pro batente  
Não sei o que será  
Pois vivo na malandragem  
E vida melhor não há  
Minha malandragem é fina  
Não desfazendo de ninguém  
Deus é quem nos dá e semeia  
E o valor dá-se a quem tem  
Também dou a minha bola  
Golpe errado ainda não dei  
Eu vou chamar Chico Viola  
Que no samba ele é rei  
Dá licença, seu Mário  
Oi, não há vida melhor  
Que vida melhor não há  
Deixa falar quem quiser*

---

<sup>20</sup> HOLLANDA, Chico Buarque de. *Homenagem ao Malandro*. CD, 2006.

*Deixa quem quiser falar  
O trabalho não é bom  
Ninguém pode duvidar  
Oi, trabalhar, só obrigado  
Por gosto ninguém vai lá.<sup>21</sup>*

A letra desses sambistas notáveis mostra, de forma humorada, a questão do trabalho como uma afronta a um modo de ser do malandro. Juntamente com os três sambas dos anos 30, vistos a seguir (*Filosofia, Caixa Econômica e Lenço no Pescoço*), recordemos que o período da era Vargas foi fértil para o tema, uma vez que fazia parte do projeto de governo a propagação de incentivo ao trabalho. A força da letra parece induzir à malandragem, contrariando a propaganda política da época. Mesmo com a censura imposta, que passou até mesmo a intervir nas festividades populares, como é o caso do carnaval, a música de Ismael Silva dá conta de uma personagem que prefere a vida boêmia, com seus amigos, à obrigação da labuta diária. Ela resiste até onde pode sem trabalhar, já que qualquer ocupação enfadonha lhe tira o sossego: *Se eu precisar algum dia/ De ir ao batente/ Não sei o que será*. Mesmo assim procura seguir um caminho honesto, embora afirme hesitante que *Golpe errado ainda não dei*, na certeza de que a conduta contrária à lei também faz parte do universo marginal desse anti-herói.

---

<sup>21</sup> SILVA, Ismael. *O que será de mim?* Nilton Bastos, Ismael Silva e Francisco Alves [compositores]. In: *O Samba na Voz do Sambista*, Rio de Janeiro, Semter, 1955, 1 LP.

2- *Filosofia*, Noel Rosa e Rubens Soares, 1933.

*O mundo me condena, e ninguém tem pena  
Falando sempre mal do meu nome  
Deixando de saber se eu vou morrer de sede  
Ou se vou morrer de fome  
Mas a filosofia hoje me auxilia  
A viver indiferente assim  
Nesta prontidão sem fim  
Vou fingindo que sou rico  
Pra ninguém zombar de mim  
Não me incomodo que você me diga*

*Que a sociedade é minha inimiga  
Pois cantando neste mundo  
Vivo escravo do meu samba, muito embora vagabundo  
Quanto a você, da aristocracia  
Que tem dinheiro, mas não compra alegria  
Há de viver eternamente sendo escrava dessa gente  
Que cultiva hipocrisia<sup>22</sup>*

Nesta música os compositores veem a malandragem como sinal de felicidade plena, enquanto a riqueza, segundo eles, é sinônima de uma vida de aparências. Apoiam-se na filosofia como estilo de vida, diferentemente da aristocracia que condena a todos a viver sem liberdade, ainda que se considerem escravos de sua própria condição. Mas é por meio do samba que o grande sambista Noel, com ar de filósofo, consegue obter a alegria que os ricos não têm. Os malandros assumem a condição de rejeitados pelo sistema e são capazes até de fingirem que pertencem a ele, quando afirmam que *O mundo me condena e ninguém tem pena/ Falando sempre mal do meu nome*. Mas, mesmo se considerando *vagabundo*, se situam fora do mundo da vaidade e do consumismo, daí sua áurea de encantamento pelo destino que levam, sem as amarras do capitalismo.

---

<sup>22</sup> ROSA, Noel. *Filosofia*. Noel Rosa e Rubens Soares [compositores]. In: Noel Rosa. *Coisas Nossas*. Rio de Janeiro, Leblon Records, 1996. 1 cd.

3- *Caixa Econômica*, Nássara e Orestes Barbosa, 1933.

*Você quer comprar o seu sossego  
Me vendo morrer num emprego  
Pra depois então gozar  
Esta vida é muito cômica  
Eu não sou Caixa Econômica  
Que tem juro a ganhar.*

*Você diz que eu sou moleque  
Porque não vou trabalhar  
Eu não sou livro de cheque  
Pra você descontar  
E você vive tranquila  
Rindo e fazendo chiquê  
Sempre na primeira fila  
Me fazendo de guichê  
(E você quer comprar o quê, hein?)*

*Meu avô morreu na luta  
E meu pai, pobre coitado,  
Fatigou-se na labuta  
Por isso eu nasci cansado  
E pra falar com justiça,  
Eu declaro aos empregados  
Ter em mim essa preguiça, herança  
De antepassados.<sup>23</sup>*

A música, que também faz uso do bom humor, é um exemplo fiel do culto ao ócio. Nela o trabalho, e mais exatamente as condições subumanas a que se submete o trabalhador brasileiro, são vistas como algo ruim. Qualquer ocupação passa a ser uma atribuição das pessoas tolas, razão pela qual se pode perceber a maneira crítica com que os dois autores tratam o tema, afirmando não serem adeptos ao trabalho por questões hereditárias: *Eu declaro aos empregados/ Ter em mim essa preguiça, herança/ Dos antepassados*. Os autores não poupam o lado jocoso com que se referem, indiretamente, aos que vivem em função do capitalismo, quando dizem que: *Você quer comprar o seu sossego/ Me*

---

<sup>23</sup> NÁSSARA, BARBOSA, Orestes. *Caixa Econômica*. Nássara e Orestes Barbosa [compositores], 1933.



*vendo morrer num emprego. Debocham do consumismo ao se compararem ao banco mais popular do Brasil, que se mantém às custas dos juros do trabalhador: Eu não sou Caixa Econômica, Que tem juros a ganhar. Não veem sentido no trabalho como meio de sobrevivência, já que seus antecessores o fizeram exaustivamente até morrer, sem deixar nenhum patrimônio aos filhos - é o que diz o trecho Meu avô morreu na luta/E meu pai, pobre coitado/ Fatigou-se na labuta. Por essa razão, justificam a indolência e a preguiça: Por isso eu nasci cansado.*

4- *Lenço no Pescoço*, Wilson Batista, 1933.

*Meu chapéu do lado  
Tamanco arrastando  
Lenço no pescoço  
Navalha no bolso  
Eu passo gingando  
Provoco e desafio  
Eu tenho orgulho  
Em ser tão vadio  
Sei que eles falam  
Deste meu proceder  
Eu vejo quem trabalha  
Andar no miserê  
Eu sou vadio  
Porque tive inclinação  
Eu me lembro, era criança  
Tirava samba-canção  
Comigo não  
Eu quero ver quem tem razão  
E eles tocam  
E você canta  
E eu não dou<sup>24</sup>*

Na letra do compositor Wilson Batista, essa música conhecida na voz do cantor Sílvio Caldas, traz a negação dos valores trazidos pelo trabalho. Considerada como uma espécie de *hino* da malandragem, a

---

<sup>24</sup> SILVA, Roberto e Joyce. *Lenço no Pescoço*. Wilson Batista [compositor]. In: Wilson Batista – O samba foi sua glória. Rio de Janeiro, Funarte, 1985.

canção adota o argumento de que o trabalho não soluciona todos os problemas do homem. Para esse malandro as condições socioeconômicas de quem trabalha duro não mudam: *Eu vejo quem trabalha/ Andar no miserê*. A personagem em foco assim se auto-define: *Meu chapéu do lado/ Tamanco arrastado/ Lenço no pescoço/ Navalha no bolso/ Eu passo gingando*. E mesmo tendo orgulho da sua condição, reconhece que a sociedade o ridiculariza, embora não dê importância: *Sei que eles falam/ Deste meu proceder*. Ele tem que seguir sua vocação, acreditando ser a melhor opção não estar preso a nenhuma instituição que lhe tire seu lazer, principalmente o ofício de aprender a fazer samba desde pequeno: *Eu sou vadio/ Porque tive inclinação/ Eu me lembro, era criança/ Tirava samba-canção*.

5- *Bonde de São Januário*, Wilson Batista e Ataulfo Alves, 1940.

*Quem trabalha, é que tem razão,  
Eu digo, e não tenho medo e errar,  
O bonde São Januário,  
Leva mais um operário,  
Sou eu que vou trabalhar.*

*Antigamente eu não tinha juízo,  
Mas hoje eu penso melhor no futuro,  
(Graças a Deus)*

*Sou feliz,  
Vivo muito bem,  
A boêmia,  
Não dá camisa,  
A ninguém,  
Passe bem!<sup>25</sup>*

O fato mais curioso dessa letra de música jocosa e dissimuladamente irônica é que a original não era a apresentada acima. Composta, também, durante o regime ditatorial de Getúlio Vargas,

---

<sup>25</sup> BUARQUE, Cristina. *Bonde de São Januário*. Wilson Batista e Ataulfo Alves [compositores]. In: *Ganha-se pouco mas é divertido*. Cristina Buarque canta Wilson Batista. Rio de Janeiro, Jam Music, 2000. 1 cd.

sofreu o efeito da censura por trazer em seus versos, na primeira versão, a crítica ao homem trabalhador, que tomava o bonde lotado, subjugado ao seu patrão. Por trás do tom zombeteiro do autor Wilson Batista, percebemos a contestação ao regime de trabalho cansativo dos operários desse extinto bonde, famoso no Rio de Janeiro desde o início do século XX. O autor foi obrigado a trocar os versos *O bonde de São Januário leva mais um sócio otário*, pelos atuais *O bonde de São Januário leva mais um operário*. Dessa forma, o *otário*, que faz parte do universo do malandro, transformou-se em operário, para o bem da classe trabalhadora.

6- *Conversa de Botequim*, Noel Rosa e Vadico, 1966.

*Seu garçom, faça o favor de me trazer depressa  
Uma boa média que não seja requentada  
Um pão bem quente com manteiga à beça  
Um guardanapo e um copo d'água bem gelada  
Feche a porta da direita com muito cuidado  
Que eu não estou disposto a ficar exposto ao sol  
Vá perguntar ao seu freguês do lado  
Qual foi o resultado do futebol  
Se você ficar limpando a mesa  
Não me levanto nem pago a despesa  
Vá pedir ao seu patrão  
Uma caneta, um tinteiro,  
Um envelope e um cartão,  
Não se esqueça de me dar palitos  
E um cigarro pra espantar mosquitos  
Vá dizer ao charuteiro  
Que me empreste uma revistas,  
Um isqueiro e um cinzeiro  
Telefone ao menos uma vez  
Para três quatro quatro três três três  
E ordene ao seu Osório  
Que me mande um guarda-chuva  
Aqui pro nosso escritório  
Seu garçom, me empresta algum dinheiro  
Que eu deixei o meu com o bicheiro,  
Vá dizer ao seu gerente  
Que pendure esta despesa*

*No cabide ali em frente*<sup>26</sup>

A letra acima é de Noel Rosa e Vadico, embora tenha se destacada na voz do incomparável Moreira da Silva, famoso pelo estilo de cantar *samba de breque*. A música é uma verdadeira crônica dos hábitos peculiares do povo carioca, principalmente os boêmios que acabam criando uma familiaridade com o botequim, reduto próprio dos apreciadores da noite, como se ele fosse a extensão da própria casa. O malandro, aqui, compara o botequim, também, com o ambiente de trabalho, a exemplo do trecho: *ordene ao seu Osório/ Que me mande um guarda-chuva/ Aqui pro nosso escritório*, que é onde o boêmio adquire certa autoridade ao se dirigir ao garçom. São várias as passagens na letra que comprovam essa relação entre o garçom e o freguês: *faça o favor de me trazer depressa; Feche a porta da direita com muito cuidado; Vá perguntar ao seu freguês do lado*. Esse malandro folgado - expressão comumente chamada no Brasil - consegue reverter os papéis, colocando-se em uma situação hierarquicamente superior, mesmo que não esteja. Sente-se à vontade para reclamar, pedir e dar ordens. Como é comum para este tipo de malandro não ter nenhuma ocupação, ao invés de pagar a conta, aproveita para *pendurar*<sup>27</sup> no cabide.

7- *Nó na madeira*, João Nogueira e Eugênio Monteiro, 1975.

*Eu sou é madeira  
Em samba de roda já dei muito nó...  
Em roda de samba sou considerado,  
De chinelo novo brinquei carnaval, carnaval*

---

<sup>26</sup> ROSA, Noel. *Conversa de Botequim*. Noel Rosa e Vadico [compositores]. In: Noel Rosa. *Coisas Nossas*. Rio de Janeiro, Leblon Records, 1996. 1 cd.

<sup>27</sup> O termo *pendurar a conta* é muito comum no Brasil, ao se referir ao pagamento *fiado*, ou seja, ao pagamento depois, oportunamente.

*Sou é madeira  
Meu peito é do povo, do samba e da gente,  
E dou meu recado de coração quente  
Não ligo à tristeza, não furo, eu sou gente  
Sou é madeira  
Trabalho é besteira, o negócio é sambar  
Que samba é ciência e com consciência  
Só ter paciência que eu chego até lá...  
Sou nó na madeira  
Lenha na fogueira que já vai pegar  
Ser fogo que fica ninguém mais apaga  
É a paga da praga que eu vou te rogar, devagar...<sup>28</sup>*

Essa letra de música, interpretada na voz do sambista João Nogueira, representa muito bem o espírito do carioca, por caracterizar o malandro como um indivíduo *boa gente*, que não faz mal a ninguém e que não se deixa levar pelos outros. Apesar de levar a vida sem pressa: *Só ter paciência que eu chego lá...*, ele não compatua com a desonestidade como meio de ascensão social. O *nó* pode ser entendido como a maneira esperta de se levar a vida, sem aparentar fraqueza. Assim vivem os que conseguem passar por dificuldades financeiras, sem se deixar abater e sem *deixar a peteca cair*<sup>29</sup>, não se esmorecendo diante dos problemas. Dar o *nó na madeira* é tarefa aparentemente impossível, exceto para esse tipo de malandro. A madeira é a parte mais dura, porque é onde se rompe o galho. Esse malandro que vê o trabalho como uma bobagem sem precedentes - pois o mais importante é viver do samba - prova à sociedade que tem boa índole. O samba, para ele, faz parte do cotidiano, como ciência que o poeta adota para aumentar sua autoestima. Com este estilo de vida, ele *chega lá*, em algum lugar no futuro porque, acima de tudo, crê em si mesmo e em sua

---

<sup>28</sup> NOGUEIRA, João. *Nó na Madeira*. João Nogueira e Eugênio Monteiro [compositores]. In: *Além do espelho*. Rio de Janeiro, Som Livre, 1992. 1 Cd.

<sup>29</sup> *Deixar a peteca cair*: termo usado para significar que as dificuldades diárias serão superadas.

popularidade.

8- *Vai Trabalhar*, Chico Buarque de Hollanda, 1976.

*Vai trabalhar, vagabundo  
Vai trabalhar, criatura  
Deus permite a todo mundo uma loucura  
Passa o domingo em família  
Segunda-feira beleza  
Embarca com alegria na correnteza  
Prepara o teu documento  
Carimba o teu coração  
Não perde nem um momento, perde a razão  
Pode esquecer a mulata  
Pode esquecer o bilhar  
Pode apertar a gravata  
Vai te enforcar  
Vai te entregar  
Vai te estragar  
Vai trabalhar  
Vê se não dorme no ponto  
Reúne as economias  
Perco três contos no conto da loteria  
Passa o domingo no mangue  
Segunda-feira vazia  
Ganha no banco de sangue pra mais um dia  
Cuidado com o viaduto  
Cuidado com o avião  
Não perde mais um minuto, perde a questão  
Tenta pensar no futuro  
No escuro tenta pensar  
Vai renovar teu seguro  
Vai caducar  
Vai te entregar  
Vai te estragar?  
Vai trabalhar  
Passa o domingo sozinho  
Segunda-feira a desgraça  
Sem pai nem mãe, sem vizinho  
Em plena praça  
Vai terminar moribundo  
Com um pouco de paciência  
No fim da fila do fundo da Previdência  
Parte tranquilo, ó irmão  
Descansa na paz de Deus  
Deixaste casa e pensão*

*Só para os teus  
A criançada chorando  
Tua mulher vai suar  
Pra botar outro malandro no teu lugar.<sup>30</sup>*

A letra dessa música, também cantada por Chico Buarque de Hollanda, oscila no jogo dialético entre a ética do trabalho e a aventura. O tema recorrente da malandragem aparece, aqui, em um tom imperativo por parte de um possível narrador, que aconselha o sujeito a trabalhar como qualquer indivíduo comum. A crítica social por trás do comportamento ocioso desse vagabundo está presente em trechos como *Vai terminar moribundo/ Com um pouco de paciência/ No fim da fila do fundo da Previdência*. Além da sua condição de vadio, esse anti-herói sofre por se submeter a uma assistência social precária, no final da vida, já que não pode arcar com a previdência privada. Subjugado ao dever do trabalho, a provocação do narrador soa como ironia, quando ordena que use uma gravata apertada, de trabalhador burocrático: *vai te enforcar!* O discurso divide-se entre o trabalho enfadoso e a valorização da malandragem, provocando um dilema interior, diluído na vida cotidiana do brasileiro, que o autor Chico soube muito bem definir. A visão de malandro, segundo ele, está ligada não somente à maneira de ser do carioca, mas à existência de uma vida isenta das obrigações civis, entre elas o trabalho oprimido e explorado.

9- *Homenagem ao Malandro*, Chico Buarque de Hollanda, 1978.

*Eu fui fazer um samba em homenagem  
À nata da malandragem  
Que conheço de outros carnavais*

---

<sup>30</sup> HOLLANDA, Chico Buarque de. *Vai Trabalhar, Vagabundo*. Chico Buarque de Hollanda [compositor]. In: *Meus Caros Amigos*. Rio de Janeiro, Phonogram, 1976.

*Eu fui à Lapa e perdi a viagem  
Que aquela tal malandragem  
Não existe mais*

*Agora já não é normal  
O que dá de malandro regular, profissional  
Malandro com aparato de malandro oficial  
Malandro candidato a malandro federal  
Malandro com retrato na coluna social  
Malandro com contrato, com gravata e capital  
Que nunca se dá mal*

*Mas o malandro pra valer  
- não espalha  
Aposentou a navalha  
Tem mulher e filho e tralha e tal*

*Dizem as más línguas que ele até trabalha  
Mora lá longe e chacoalha  
Num trem da Central.*<sup>31</sup>

Nessa outra música de Chico, vemos que aqui o compositor se dá conta de que o tempo passou e o modelo de malandro conhecido *de outros carnavais* extinguiu-se, uma vez que, como já foi citado aqui, *Dizem as más línguas que ele até trabalha, Mora lá longe, chacoalha, no trem da central.* Na busca por resgatá-lo dos tempos antigos da Lapa, o que o narrador encontra é outro sujeito rendido ao sistema e reduzido à condição de trabalhador. São vários os adjetivos que o qualificam dentro dos preceitos atuais da ética e da moral, como por exemplo: *regular, profissional e oficial.* Sua imagem pode mesmo estar exposta nas colunas sociais, como pode também - fazendo uma crítica a outros malandros que exercem o poder público - ganhar notoriedade, como *candidato a malandro federal.* Partindo desses aspectos observados, entendemos que o malandro atual assume vários perfis, equilibrando-se entre o explorador e o explorado.

---

<sup>31</sup> HOLLANDA, Chico Buarque de. *Homenagem ao Malandro*, Chico Buarque de Hollanda [compositor]. In: Chico Buarque. Rio de Janeiro, Polygram, 1978. 1 cd.



10- *A volta do malandro*, Chico Buarque de Hollanda, 1985.

*Eis o malandro na praça outra vez  
Caminhando na ponta dos pés  
Como quem pisa nos corações  
Que rolaram nos cabarés  
Entre deusas e bofetões  
Entre dados e coronéis  
Entre parangolês e patrões  
O malandro anda assim de viés  
Deixa balançar a maré  
E a poeira assentar no chão  
Deixa a praça virar um salão  
Que o malandro é o barão da ralé.<sup>32</sup>*

Nessa letra, verificamos o retorno do malandro, dando-nos a entender que ele não desapareceu totalmente da cena brasileira. Seu ambiente pode estar repleto de figuras de todos os tipos, até mesmo os marginalizados, como é o caso das meretrizes, com seus *michês* e *parangolês*. Também fazem parte os donos do poder (*coronéis* e *patrões*). Nesse sentido, se vê que o universo antagônico é marcado pelo estreitamento das relações sociais, nas quais tudo se mescla: os mais poderosos (a aristocracia) e a marginalidade (os autênticos boêmios). Estes tipos sociais, segundo Chico, convivem com a personagem principal dessa história, que é o malandro convertido em o *barão da ralé*. Ele transita por todas as esferas sociais, é bem aceito e não perde seu posto, pois com sua alegria faz a *praça virar um salão*.

---

<sup>32</sup> HOLLANDA, Chico Buarque de. *A Volta do Malandro*. Chico Buarque de Hollanda [compositor]. In: *Malandro*. Rio de Janeiro, Barclay/Polygram, 1985. 1 cd.

11- *Vai Vadiar*, Monarco e Alcino Correa, 1999.

*Eu quis te dar  
Um grande amor  
Mas você não  
Se acostumou  
À vida de um lar  
O que você quer é vadiar...  
Vai Vadiar, vai vadiar!  
Vai Vadiar, vai Vadiar!  
Agora não precisa se preocupar  
Se passares da hora  
Eu não vou mais te buscar  
Não vou mais pedir  
Nem tão pouco implorar  
Você tem a mania  
De ir prá orgia  
Só quer vadiar  
Você vai pra folia  
Se entrar numa fria  
Não vem me culpar  
Vai Vadiar!  
Quem gosta da orgia  
Da noite pro dia  
Não pode mudar  
Vive outra fantasia  
Não vai se acostumar  
Eu erreí quando tentei  
Lhe dar um lar  
Você gosta do sereno  
E meu mundo é pequeno  
Pra lhe segurar  
Vai procurar alegria  
Fazer moradia na luz do luar  
Vai Vadiar!<sup>33</sup>*

Interpretada pelo artista de samba da atualidade Zeca Pagodinho, a música inverte os papéis geralmente exercidos pelos homens: o de boêmio. Se o comum é encontrarmos, nas canções populares, temas enfatizando maridos embriagados, que perturbam o sossego do lar, aqui a boemia é retratada pela mulher, que ignora sua condição de esposa

---

<sup>33</sup> PAGODINHO, Zeca. *Vai Vadiar*. Alcino Correa e Monarco [compositores]. In: Zeca Pagodinho. Coleção Perfil. Rio de Janeiro, Universal, 2004.

dedicada. Sua ausência na casa contraria os que valorizam o lar e a família, afinal a rua é o ambiente dos desocupados. Em troca de uma vida tranquila, proporcionada pelo marido, ela prefere a *orgia* (termo que aqui ganha um sentido de festa, de farra): *Você tem a mania/ De ir pra orgia/ Só quer vadiar*. Vencido em sua autoridade de homem que tenta dar à esposa um lar, sua convicção é a de aceitá-la como é, afinal o que ela gosta mesmo é de *estar ao relento*. A função da esposa boêmia, nesta letra, rompe com a estrutura estabelecida pela sociedade, que tolera o marido na rua, ao contrário da mulher, educada de forma patriarcal para cuidar da casa.

12- *Não sou mais disso*, de Zeca Pagodinho e Jorge Aragão, 2003.

*Eu não sei se ela fez feitiço  
Macumba ou coisa assim  
Eu só sei  
Que eu tô bem com ela  
A vida é melhor pra mim*

*Eu deixei de ser pé-de-cana  
Eu deixei de ser vagabundo  
Aumentei minha fé em Cristo  
Sou bem-quisto  
Por todo mundo*

*Na hora de trabalhar  
Levanto sem reclamar  
Antes do galo cantar  
Já vou!  
À noite volto pro lar  
Pra tomar banho e jantar  
Só tomo uma no bar  
Bastou!*

*Provei pra você  
Que eu não sou mais disso  
Não perco mais  
O meu compromisso  
Não perco mais  
Uma noite à toa  
Não traio e nem troco*

*A minha patroa!*<sup>34</sup>

Aqui, o que se evidencia é que a figura de um ex-malandro, imagem que antes estava associada ao homem que não ganhava o respeito de ninguém. Em troca da boemia e da vadiagem, o sujeito adquiriu o gosto pela vida em família, pelo aumento da fé cristã e, sobretudo, pelo valor atribuído ao trabalho. Deixar de lado a malandragem só foi possível graças a algum feitiço que o transformasse em um homem pacato, cidadão e cumpridor de seus deveres de marido. Estar bem com a mulher é o desejo desse regenerado indivíduo, que possuía uma vida desregrada no passado. Mesmo assim, não seria problema algum se continuasse tomando, vez por outra, uns goles de bebida no bar, após sair do trabalho, para não perder o hábito: *Só tomo uma no bar/ Bastou!* Vivendo da forma que convém acreditar ser a mais correta, o antigo malandro não foge das convenções sociais, sem perder a moral do homem viril.

---

<sup>34</sup> PAGODINHO, Zeca. *Não sou Mais Disso*. Zeca Pagodinho e Jorge Aragão. [compositores]. In: Zeca Pagodinho. Coleção Perfil. Rio de Janeiro, Universal, 2004.

**5.**

**O MALANDRO NA LITERATURA BRASILEIRA:**

**UMA VERSÃO PICARESCA**

Como se viu até agora, a figura emblemática do malandro se destaca em várias categorias culturais, que mantêm, direta ou indiretamente, relação com o processo histórico brasileiro. É importante assinalar que ao se falar sobre essa personagem na literatura, há uma tendência a compará-la com a picaresca espanhola, por ambas apresentarem características ligadas à malícia e à esperteza, como atitudes de sobrevivência. Entretanto, mesmo com alguns traços similares, há no anti-herói brasileiro um comportamento peculiar, que o faz ser distinto do modelo estrangeiro. Analisar os aspectos pertinentes a seu caráter é, sem dúvida, reafirmar sua identidade motivada por interesses ideológicos próprios da cultura do povo.

À medida que o Brasil vai se sujeitando a uma nova ordem econômica mundial, vão surgindo novos elementos ligados à construção da identidade, que se fundem como para reforçar o patrimônio cultural. A vasta produção musical e literária, as ideologias apregoadas, os elementos que fazem parte do personalismo do país (o futebol, o carnaval, o *jeitinho*, entre outros) são dinâmicos dentro do imaginário coletivo.

A literatura, em particular, reforça também a imagem do *jeitinho*, da esperteza e da malandragem, sob vários aspectos. Em toda a produção literária cujo foco é a personagem malandra, predomina o humor, mas além dele, a inquietude em torno da inversão de valores que ela propõe, o que favorece uma interpretação crítica.

A ficção brasileira, em toda sua periodização, apresenta um caráter híbrido. Depois de emancipar-se historicamente da cultura lusitana, em sua trajetória procurou manter uma identidade inovadora. Busca que se faz evidente, também, em outras manifestações artísticas, como na música, no cinema e no teatro. Vale dizer que, dentro dos estudos de literatura brasileira, podemos tomar como referência inicial

dois grandes romances que se consagram por destacar, cada um a seu tempo, a figura do malandro, um no Romantismo (segunda metade do século XIX) e outro no Modernismo (início do século XX): *Memórias de Um Sargento de Milícias*<sup>1</sup>, de Manuel Antônio de Almeida, de 1852, e *Macunaíma*<sup>2</sup>, de Mário de Andrade, de 1928.

O primeiro não apresenta uma comparação similar ao pícaro tradicional, pois tem características de um herói mais adaptado ao contexto estritamente brasileiro. Há nele certa ingenuidade que o torna mais próximo de um Lazarilho de Tormes. A personagem-malandro Leonardo transita entre o bem e o mal. Por ser rechaçado pela sociedade, tenta mudar sua imagem a todo custo. No entanto, é esbarrado pela sua condição de vadio. Um aspecto de grande interesse dentro da narrativa desse romance é o ambiente das ruas do Rio de Janeiro, do século XIX, com a malandragem presente entre os habitantes dos lugares miseráveis, cenários que não foram vistos por outros romancistas do mesmo período, acostumados a explorar ambientes aristocráticos.

O destino da personagem principal é viver fugindo da polícia, por representar uma ameaça à sociedade da época, embora não seja nenhum criminoso. Esse malandro somente vive da astúcia, contando com os favores de pessoas que o amam. Sobe ao posto de sargento por sua capacidade de exercitar o *jeitinho brasileiro*. Ser perseguido pela milícia era o destino de muitos malandros da época de Leonardo que, pelos modelos de conduta vigentes, acabam sendo vistos como uma espécie de delinquentes, ainda que não houvesse criminalidade no Rio, como o que se vê atualmente.

---

<sup>1</sup> ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. 27. São Paulo: Editora São Paulo: Ática, 1997.

<sup>2</sup> ANDRADE, Mário. *Macunaíma: O herói Sem Nenhum Caráter*. São Paulo: Itatiaia, 1991.

Esse anti-herói, à sua maneira, representa uma paródia da ordem social superior estabelecida, que se desenvolve em condições precárias de subsistência. O romance serviu como análise para o livro do crítico brasileiro Antonio Candido, em sua *Dialética da Malandragem*. Nesse ensaio, o autor estabelece um ponto cultural entre a dialética da ordem e da desordem que, em uma acepção mais completa, não resulta somente na maneira de atuar de um indivíduo, mas de uma prática social generalizada. A primeira é marcada pelo universo da família, do trabalho e da religião. A segunda, a desordem, é aonde se dá a figura do malandro, que não tem emprego regular e cede às tentações da vida mundana. Busca na vagabundagem, nas festas populares e nos prostíbulos o seu espaço à margem da sociedade, embora não haja nenhum espaço físico que demarque seu território, ao menos que seja a rua.

Em seu estudo, Candido procura fazer uma leitura ideológica da personagem, no intuito de caracterizá-la de forma mais detalhada, sem deixar de fazer comparações com a picaresca clássica espanhola. Uma delas é que o herói Leonardo, com a intenção de agradar os seus superiores, acaba sua vida de forma medíocre, mais miserável do que nunca, no universo do desengano e da desilusão, como assim foi marcado o desfecho da história de vida de *Lazarillo*.

Enquanto Antonio Candido se deteve a analisar *Memórias de um Sargento de Milícias*<sup>3</sup>, outro estudioso se dedicou a estudar o conjunto

---

<sup>3</sup> Outro importante estudo sobre esse romance é do crítico Afrânio Coutinho, que diz que:

*Se há na literatura brasileira exemplo objetivo de novela picaresca, identificá-lo-emos certamente nas 'Memórias de um sargento de milícias'. Essa identificação será unicamente no paralelismo entre o comportamento do herói principal do romance de Manuel Antônio de Almeida e as atitudes de insubordinação social do pícaro espanhol. Muitas situações aproximam das 'Memórias' a novelística picaresca. Nos capítulos de 'La vida del Buscón', de*



de obras literárias modernas e contemporâneas brasileiras, a partir do ponto de vista do herói picaresco. Trata-se do professor da Universidade de São Paulo Mário M. González, em seu livro *La Saga do Anti-herói*<sup>4</sup>, de 1994, que além de aprofundar o conceito clássico da picaresca espanhola dos séculos XVI e XVII, também buscou definir esse tipo de personagem que, no Brasil, adquiriu a concepção de malandro. O anti-herói, em sua análise, tem relação mais direta com o processo histórico do país, desde o século XIX, e mais propriamente com o período de ditadura militar (anos 60 e 70).

De todos os romances que exemplificam esse tema, o que mais se aproxima do imaginário popular é *Macunaíma, O Herói sem Nenhum Caráter*<sup>5</sup>, de Mário de Andrade, de 1928: obra que abriu o Modernismo brasileiro. Diz respeito a uma personagem folclórica, mescla de índio, negro e branco. Vive na floresta tropical, mas percorre cidades grandes, como São Paulo. Aqui, nessa rapsódia - definição de gênero sustentada pelo autor - o malandro ganha uma dimensão simbólica. Pode-se defini-lo, também, como uma versão local de um novo pícaro, de acordo com a realidade cultural do povo brasileiro. De fato, é uma personagem intrinsecamente ligada à expressão do povo, nas várias passagens da história permeadas de lendas e mitos, sempre cultivados ao longo do tempo na memória do país. Um trecho do início do enredo comprova as interferências da cultura indígena e afrodescendente, que fazem parte do universo desse anti-herói:

---

*'Etebanillo Gonzalez', de 'Lazarrillo de Tormes', para citar algumas obras fundamentais dessa novelística, poderemos rastrear pontos de contato que aprofundam as raízes do romance brasileiro. (COUTINHO, Afrânio. A literatura no Brasil. Era romântica. Co-direção: Eduardo de Faria Coutinho. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A., 1955. p. 351).*

<sup>4</sup> GONZÁLEZ, 1994, p.9

<sup>5</sup> ANDRADE, 1991.

*No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.*

*Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:*

*- Ai! que preguiça!...<sup>6</sup>*

Candido caracteriza *Macunaíma* como um malandro elevado à categoria de símbolo. Desleal e cultivador da preguiça, ele representa a carnavalização dos antigos romances de cavalaria, incluindo os elementos sobrehumanos e maravilhosos. A concentração de seus defeitos e de suas qualidades - o protagonista vai à busca de seu talismã perdido com a pureza de um índio primitivo - contribui para se aproximar da caricatura do malandro brasileiro, desde que não seja um mito indestrutível. Representa, a seu modo, a reeleitura das sátiras clássicas, refletindo a complexidade dos pícaros-quixotes.

González vê no picaresco *Macunaíma* o efeito paródico como uma resposta ao mundo em que vive. A preguiça, o senso de aventura e a malandragem - entendida, aqui, no conceito de Antonio Candido, como uma reinvenção do pícaro clássico - representam uma espécie de imagem caricatural dos menos favorecidos, ou ainda da própria paródia do trabalho, visto como subordinação ao sistema opressor. Um exemplo claro da presença do elemento paródico está na proposta do livro de Mário de Andrade. *Macunaíma* mais se aproxima da literatura carnavalizada de Bakhtin por ser uma reinvenção parodizada do pícaro

---

<sup>6</sup> Nesse trecho, notemos a força do emprego do coloquialismo e dos recursos próprios da linguagem popular, que eram algumas das propostas do Modernismo de 1922 no Brasil: *sarapantar, De primeiro, si o incitavam.*

clássico. Há espaço aqui para considerá-lo como a representação, também parodizada, da etnia brasileira, vista de forma preconceituosa pela sua aversão ao trabalho.

Segundo González, é “na transgressão do gênero aonde encontramos a afirmação da rapsódia como texto recriador da fórmula clássica”.<sup>7</sup> De forma bastante particular, isso se dá “até o ponto que a própria transgressão identifica a obra de Mário de Andrade como um processo próprio da história da picaresca.”<sup>8</sup> González também afirma haver pontos semelhantes entre essa rapsódia e os romances picarescos clássicos, além das proximidades com a literatura carnalizada, de caráter satírico, defendida por Michael Bakhtin. A personagem, contrapondo-se ao *homem de bem*, extrapola os limites da burguesia. É a representação da astúcia e do caráter itinerante, já que ele está fugindo sempre para se salvar. A obra, assim como os pícaros clássicos, são “violadores dos códigos”<sup>9</sup> porque entram em choque com a sociedade.

Livros como *Memórias de um Sargento de Milícias* e *Macunaíma* ilustram bem essas e outras teorias sobre o romance picaresco brasileiro. Mário González enumera outros romances que, ao longo do século XX, sempre estiveram ligados à questão da picaresca, ou, pelo menos, evidenciaram algumas correspondências com a espanhola. Ele defende que são vários os malandros que vão surgir no devir da literatura brasileira, sem que se necessite apresentar conexões genéticas com seus predecessores<sup>10</sup>.

A malandragem, qualquer que seja a época histórica, está

---

<sup>7</sup> ANDRADE, 1991, p. 309

<sup>8</sup> ANDRADE, 1991, p. 309

<sup>9</sup> GONZÁLEZ, 1994, p. 308

<sup>10</sup> Alguns dos romances neopicarescos brasileiros serão analisados neste capítulo.

associada à falta de aceitação ao modelo de conduta que a sociedade exige ou, como afirma Roberto Gotto, em *Malandragem Revisitada*<sup>11</sup>, livro em que analisa a dialética, de Antonio Candido:

*A malandragem seria o conteúdo de uma estratégia de mudanças políticas e sociais que acostumava ser formulada nos termos de 'aproveitar as brechas', 'explorar as contradições do sistema', 'usar contra o inimigo suas próprias armas.' <sup>12</sup>*

A mudança social, a que se refere Gotto, está também presente nos estudos de DaMatta, em *Carnavais, Malandros e Heróis*, que escolheu a personagem Pedro Malasartes como modelo do folclore ibérico. Ela simboliza o poder dos fracos, revertendo em virtudes o que se pode considerar como esperteza e dissimulação. Essa transformação se refere à tentativa de alterar o sistema, através de suas próprias regras.

Ligada diretamente ao complexo contexto histórico-político do país, a “*tematização da malandragem é, desta forma, também um conduto para a prática de interpretação do país*<sup>13</sup>”, ressalta Gotto ao referir-se ao período negro do golpe militar. Continua o seu conceito sobre esse assunto, ao afirmar que:

*Após o AI-5, esta ideia da malandragem, vinculada ao folclore da sabedoria popular, torna-se forma e matéria da reação ao fechamento da vida política e cultural entre as camadas médias intelectualizadas mais ou menos comprometidas com a esquerda. Num sentido, ser malandro significa ludibriar o cerco da censura dizendo o proibido*

---

<sup>11</sup> GOTTO, Roberto. *A Malandragem Revisitada*. São Paulo: Pontes Editores, 1988.

<sup>12</sup> GOTTO, 1988, p. 86

<sup>13</sup> GOTTO, 1988, p.87

*através do consentido.* <sup>14</sup>

Sob esse foco, acredita Gotto, que dentro de uma acepção abrangente da expressão artística, os componentes necessários são “*a ambiguidade e a polissemia, a ironia e o humor, a paródia e a elipse, a alegoria ao modo de Esopo, além da astúcia brechtiana.*”<sup>15</sup>

A forma com que esse herói encontra para sair do sistema é criando suas próprias regras. Com um sistema político e social cheio de desigualdades, convivendo com um cotidiano hierarquizado, o único espaço propício para a igualdade é o carnaval. Seu cenário durante esta festa, não cabe dentro da ordem e tampouco fora dela. A possibilidade de troca vem da própria ambivalência do malandro, que oscila entre a ordem e a desordem. Tratando de viver em um período politicamente repressor, busca, com humor e ironia, alternativas para mudanças sociais mais profundas.

Para esse tipo de herói, toda sorte de enganos e mentiras é vista como virtude, já que serve para uma boa causa, ao passo que a pureza e a inocência aparentam defeitos morais. Seus atos lhe tornam nobres e o elevam sobre o bem e o mal. O traço picaresco, dentro de um contexto mais universal, veio para pôr abaixo o mito do herói tradicional. O anti-herói ou pícaro não adota qualidades demasiado positivas, nem pratica a virtude que não seja em benefício próprio. Ele, que na realidade brasileira se assemelha ao modelo de malandro, é um rebelde que vai lutar contra a sociedade através da destreza e do engano.

Voltando à análise de Mário M. González, na busca por definir essa figura literária, o autor afirma que o romance brasileiro toma o

---

<sup>14</sup> GOTTO, 1988, p. 86

<sup>15</sup> GOTTO, 1988, p.86

caminho da picaresca espanhola que, entre outras coisas: “(...) aponta para a possibilidade de procurar uma sociedade diferente, da que seja viável o sonho libertário de Don Quixote, abandonando a simples e egocêntrica aventura do pícaro”.<sup>16</sup>

O professor nos dá outra definição para este gênero, quando reconhece nesse tipo de romance que o pícaro “*não chega ao crime, e sim à delinquência organizada. Seu universo não inclui o amor, e à mulher, quando surge, está ligada aos enganos e às baixas paixões*”.<sup>17</sup>

González prefere definir esta classe de romance contemporâneo brasileiro de *neopícaro*, por representar uma explícita contestação ao sistema, ao contrário da visão clássica desse tipo de herói. O bem e o mal formam parte do universo da personagem delinquente, mas não de maneira consciente. Atua como resposta a uma sociedade na qual é vista como representante da maldade, ainda que esse sujeito não se veja dessa forma. Sente-se vítima da sociedade, por não aceitar qualquer forma de regime rigoroso e punitivo. Atua buscando a consagração da própria dimensão libertária, individualista, sempre em proveito de terceiros.

Como desfecho para o assunto, esse estudioso da picaresca no Brasil, ao abordar vários romances que tratam da questão da *neopicaresca*, chama a atenção sobre o propósito que anima o autor: apontar para um possível projeto alternativo que possa fazer o país sair de situações como a violência urbana, a corrupção, a marginalidade, o desemprego, entre outros males que interferem na conduta desse modelo brasileiro de pícaro.

Um grande número de personagens com características de

---

<sup>16</sup> GONZÁLEZ, 1994, p. 357

<sup>17</sup> GONZÁLEZ, 1994, p. 222

malandro ganhou destaque na literatura brasileira, após a consagração de *Memórias de Um Sargento de Milícias* e *Macunaíma*. Ainda que essas obras tenham importância no cenário literário, valem mencionar, também, algumas ficções contemporâneas que evidenciam essa personagem, ressaltando as vicissitudes de cada uma delas. Após os exemplos ilustrativos dessas obras-modelos escolhidas, se chegará, por fim, à análise detalhada do romance de Jorge Amado, *Los Pastores de la Noche*, objeto maior deste estudo.

### **5.1 Três momentos da temática malandra: “Malagueta, Perus & Bacanaço”, “Galvez, Imperador do Acre” e “Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gómez, o Chalaça”.**

Em três momentos distintos da historiografia literária brasileira - respectivamente nos anos 60, 70 e 90 - esboçaremos o perfil do malandro, identificado não somente pela maneira como expressa sua linguagem ou pela sua indumentária, mas também pelo seu caráter. Esses romances dialogam com algumas das teorias vistas até aqui, entre as quais podemos destacar a do autor João César Castro Rocha, em seu artigo *Dialética da marginalidade*<sup>18</sup>, que enfoca o entrelaçamento dos termos malandro-marginal, sob a luz da primeira obra aqui citada.

A ficção de João Antônio, chamada *Malagueta, Perus & Bacanaço*<sup>19</sup>, de 1963, faz parte de um conjunto seletivo de histórias curtas. Enfatiza a vida de três malandros delinquentes, abandonados à própria sorte pelas ruas de São Paulo. Salões de bilhar e rodas de

---

<sup>18</sup> ROCHA, João César Castro. Op.cit.

<sup>19</sup> ANTONIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Ática, 1997.

samba são um dos ambientes mais frequentados por esses jovens anti-heróis.

A aversão ao trabalho é um dos pontos a serem apontados por esses meninos de apelidos curiosos: *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*. Vivem de maneira muito precária pelos subúrbios e fazem da picardia, da malícia e da trapaça seu meio de vida. A narrativa começa na Lapa (que, coincidentemente tem o mesmo nome do bairro boêmio do Rio de Janeiro), lugar também de origem do autor João Antonio<sup>20</sup>.

Sempre em busca de ganharem algum trocado, os aventureiros personagens retornam à Lapa sem nada que lhes ocupe o tempo e sem nenhum sentido maior a dar à vida. Burlam a fome e a falta de dinheiro, mas mantém a fama de bons jogadores de bilhar, até o dia em que perderam o jogo para outro malandro melhor que eles. Em suas andanças pela noite, a realidade desses três é viver em um ganha-perde contínuo, como um vício interminável. Era como se esse ofício substituísse o cotidiano de um trabalho convencional:

*Deu-lhes a fome do jogo, deu-lhes a gana. Muito necessário multiplicar aquele dinheiro, metê-lo no jogo, que a noite ia alta, a madrugada em marcha. Rodar, funcionar, vasculhar todas as bocas do inferno e depressenha, enquanto houvesse luminosos acesses. Deu-lhe a febre. E se*

---

<sup>20</sup> Para conhecermos mais acerca do autor João Antônio, tomemos como exemplo o artigo do professor Francisco da Cunha e Silva Filho *A malandragem na linguagem. O conto de João Amaral*:

*Nas décadas de sessenta a oitenta do século passado, João Antônio foi voz destoante da maioria dos ficcionistas então surgidos, exatamente porque ambientava histórias no submundo da malandragem ou nas camadas sociais mais desvalidas da sociedade brasileira, ao passo que escritores dele contemporâneos situavam histórias sobretudo no ambiente da classe média, com seus conflitos existenciais e suas frustrações sociais e políticas durante a ditadura militar implantada no país em 1964.*



*abalaram e nem quiseram saber se iam certos ou errados.*<sup>21</sup>

A linguagem típica, cheia de gírias, é um recurso muito presente nesse conto, como para mostrar, de maneira realista, o cotidiano cruel desses jovens excludentes: “*E se vacilar comigo eu vou lá e ainda ganho esta rodada e tchau. Me espianto*”<sup>22</sup>; “*Meu faixa, tô desabonado*”<sup>23</sup>; “*Manda pras cabeças, velho!*”<sup>24</sup> Essas expressões linguísticas fazem parte da composição do contexto marginal. Em alguns momentos, o vocabulário é de difícil interpretação, como dá a entender o professor Francisco da Cunha e Silva Filho:

*Tanto é assim que o leitor do seu texto jamais vai entender todo esse léxico ou expressões cifradas da linguagem do malandro, que requerem pesquisa e iniciação, pelo que sentimos, durante a leitura do texto a falta de um glossário (...)*<sup>25</sup>

Segue a apreciação crítica do professor, fazendo jus à riqueza semântica do texto de João Antônio, como configuração do universo sócio-cultural das personagens:

*Mas, se não é vital para a realização artística do texto, se é apenas um pormenor enriquecedor e marcador da linguagem de um determinado estrato social, o nível de excelência do texto só se manifesta quando levamos em conta a maestria do escritor ao conseguir amalgamar o substrato da tradição literária com os componentes adicionais provenientes da*

---

<sup>21</sup> ANTÔNIO, 1997, p. 44

<sup>22</sup> ANTÔNIO, 1997, p. 34

<sup>23</sup> ANTÔNIO, 1997, p.44

<sup>24</sup> ANTÔNIO, 1997, p.74

<sup>25</sup> SILVA FILHO, Francisco da Cunha e. *A malandragem na linguagem. O conto de João Amaral.* Artigo disponível no sítio <http://www.filologia.org.br/vicnlf/anais/caderno04-02.html>

*oralidade de cunho popular.*<sup>26</sup>

No aspecto social, essas personagens chegam a ser comparadas a seres irracionais, vestígios da vertente naturalista, por viverem o lado mais ínfimo a que pode se sujeitar o homem. Assim defende Francisco da Cunha, que elenca uma série de comparações desses infratores com os bichos, como nos exemplos: “*Não andam como coiós apertando-se nas ruas por causa de dinheiro*”<sup>27</sup>; “*Grudam-se, se chocam como bichos, que a coisa ali por bem não vai.*”<sup>28</sup>; “*Fica quebrado, quebradinho, igualzinho à coruja*”<sup>29</sup>

A trajetória desses três malandros se esbarra na reflexão sobre o destino de uma nação que amargou um longo regime militar (anos 60), e que já convivia com problemas sociais sérios, como o desemprego e a marginalidade. Essa passagem no texto comprova a crueza hostil dos ambientes em que viviam:

*Eram três vagabundos, viradores, sem eira, nem beira. Sofredores. Se gramassem atrás do dinheiro, indo e vindo e rebolando, se enfrentassem o fogo do joguinho, se evoluíssem malandragens, se encarassem a polícia e a abastecessem, se se atilhassem, teriam o de comer e o de vestir no dia seguinte; se dessem azar, se tropicassem nas virações, ninguém lhes daria a mínima colher de chá – curtissem sono e fome e cadeia.*<sup>30</sup>

Outra notável presença de personagem com características de

---

<sup>26</sup> Disponível no sítio <http://www.filologia.org.br>

<sup>27</sup> Disponível no sítio <http://www.filologia.org.br>

<sup>28</sup> Disponível no sítio <http://www.filologia.org.br>

<sup>29</sup> Disponível no sítio <http://www.filologia.org.br>

<sup>30</sup> ANTÔNIO, 1997, p. 38

malandro está no romance *Galvez, Imperador do Acre*<sup>31</sup>, de Mário Souza, de 1976. Escrito em pleno momento de efervescência política no Brasil, também sob o regime militar, se reporta à época da exploração da borracha no Norte do país, particularmente na região do Acre, no final do século XIX. Esse período foi marcado pela crise em torno da ocupação dos seringueiros, em uma área que, antes, pertenceu à Bolívia. A revolta desses trabalhadores se deveu ao domínio boliviano, que ficou sob ameaça de conquista do território.<sup>32</sup>

O livro conta as peripécias do anti-herói Galvez que, como um pícaro clássico, tem somente um objetivo: a ascensão social através da trapaça. Essa personagem, inspirada na vida real, na verdade é o aventureiro espanhol Luiz Gálvez de Arias, funcionário do consulado boliviano em Belém que, mais tarde, proclamou a independência do Acre. O governo encarregou de enviá-lo para ocupar Puerto Alonso<sup>33</sup>, onde acabou sendo eleito imperador, fato que contribuiu para o crítico e bem humorado romance de Márcio Souza.

Trata-se da reeleitura da história oficial, o que desperta, no leitor, a curiosidade. Através da linguagem irônica, o autor buscou desmistificar os fatos tidos como reais. Um desses momentos ocorre

---

<sup>31</sup> SOUZA, Márcio. *Galvez, O Imperador do Acre*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976. Escrito sob a forma de folhetim, o livro mostra características de romance picaresco, mesmo também sendo de caráter histórico.

<sup>32</sup> A revolta dos seringueiros ocorreu por causa do domínio boliviano que ficou sob ameaça de conquistar boa parte do nosso território. O que antes foi mérito deles, depois passou a ser da Bolívia, que arredou a região a uma rica empresa estrangeira. O Brasil interveio com a participação do Ministério brasileiro, que firmou o Tratado de Petrópolis, e só depois de pagamentos altíssimos e da construção da hilária Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, o país pôde reconhecer seus direitos sobre a terra. A Exploração se deu na segunda metade do século passado, quando a seringa passou a ser uma atividade compensadora. Fonte extraída de minha dissertação de Mestrado, na Universidade Federal do Ceará, 2000.

<sup>33</sup> Sede do consulado do Brasil na região, hoje Porto Acre, região que antes pertencia ao município de Rio Branco.

quando o narrador, na 1ª pessoa, desmente o próprio Galvez, em uma fusão confusa e proposital do foco narrativo. O protagonista fica perdido na selva amazônica e demonstra cenas dignas da bravura de um herói histórico, já que desafia índios canibais. É aí que o narrador intromete-se na história: “*Mais uma vez sou obrigado a intervir na narrativa. Em 1898 já não havia índios nas margens do baixo Amazonas. E desde o século XVIII não se tinha notícia de cenas de antropofagia na região.*”<sup>34</sup>

A personagem não mostra seu verdadeiro caráter e é necessário que o narrador, desmascarando-a, revele suas trapaças ao leitor. A ambiguidade aparece por meio da presença desse condutor da história, que sente necessidade de intervir na narrativa. O desmascaramento de uma suposta verdade se configura no decorrer de toda a trama.

Galvez, cansado das empreitadas mal sucedidas, entra em decadência, embora busque recuperar o *status* perdido. Nessa tentativa, se vale de todas as possibilidades e maneiras desonestas até conseguir tornar-se rico. O aventureiro, que no início do capítulo demonstra o desejo de escrever um livro de memórias, chega ao final de sua própria história decrépito e vencido. O narrador, por sua vez, dá ao leitor a certeza de que o herói existiu. Em caso de haver alguma dúvida, ele sentencia com o tom explicitamente irônico: “*procure um livro sério que confirme nossa afirmação*”.<sup>35</sup> A maneira satírica com que conduz a história dessa irreverente personagem, acaba provocando, no leitor, a dúvida se de fato ele existiu, e se existiu, não foi idealizado pelo autor Souza.

Ainda segundo a visão de Mário M. Gonzalez, em *A Saga do Anti-Herói*, a preguiça, o gosto pela aventura e a malandragem acentuam o

---

<sup>34</sup> SOUZA, 1976, p. 82

<sup>35</sup> SOUZA, 1996, p. 195

efeito paródico nesse romance de Márcio Souza. Outro fator relevante, em se tratando da conduta desleal de Galvez, é a imagem negativa da força do trabalho, vista como fonte de desprazer, assim como se pôde evidenciar, anteriormente, quando aqui citamos o anti-herói *Macunaíma*.

Outro romance que aborda o malandro, também sob o ponto de vista histórico, é *Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça*<sup>36</sup>, de José Roberto Torero, de 1996. Narrada, também, em primeira pessoa, esta obra se constrói como se fosse um caderno de anotações de Francisco Gomes da Siva, cujo apelido é Chalaça.<sup>37</sup> O protagonista, extraído da vida real, foi conselheiro e um dos ajudantes mais leais do Imperador Dom Pedro II, herdeiro do trono de Portugal, na época do Brasil colonial (século XIX). Ele era filho de pai rico e teve educação primorosa, mas também, oportunista e envolvido em negócios escusos.<sup>38</sup> Muito inteligente, companheiro e habilidoso, participou de grandes acontecimentos importantes do país, junto ao Imperador. Dizia-se que era uma espécie de alcoviteiro e tinha habilidade de intermediar os encontros românticos de Dom Pedro, embora essa informação não esteja comprovada.

Sua personalidade era de um malandro exemplar: tinha aversão a qualquer tipo de trabalho, vivia às custas dos outros, se encantava com a vida fácil e com a boemia, além da fama de galanteador. A história contada por Torero é uma mostra de como essa personagem desfrutou de todas as regalias proporcionadas nos tempos da corte portuguesa. É o que se constata no seu diário pessoal, embora fictício, escrito em um

---

<sup>36</sup> TORERO, José Roberto. *Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes, O Chalaça*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

<sup>37</sup> Significa aquele que engana e burla as pessoas, em benefício próprio.

<sup>38</sup> Disponível no sítio <http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/port/did/chalaca/chalaca.htm>

tom bastante humorado:

*Devo dizer, entretanto, que, nos dez anos em que fui criado do paço, não era uma coisa incomum ainda essas noitadas terminarem em alcovas de senhoras da sociedade fluminense. O que mudou, depois da partida de D. João VI, é a que eu fui, por assim dizer, oficializado nessa função, ou seja, passava os meus dias a levar e trazer recados, marcar encontros, distrair maridos e coisas outras.*

*Esta não era uma tarefa que me fizesse suar. A maioria das mulheres dava-se por muito honrada em ser convidada a deitar com o Imperador, e os maridos, quando não se sentiam orgulhosos por emprestarem suas esposas 'ad usum regis', protestavam apenas para tentar ganhar algumas patacas.<sup>39</sup>*

Esse perfil de malandro é um traço evidente da herança cultural brasileira, oriunda da fonte lusitana. O texto, embora fazendo uso do humor, mostra um caráter bastante comum - hoje, com menos evidência no meio político - que é o hamado *apadrinhamento*<sup>40</sup>.

A personagem Chalaça é um modelo de malandro que, em seu trajeto, não se aproxima muito do tipo tradicional que, como se viu, ainda carrega certa ingenuidade, presente em *Macunaíma* e *Memórias de Um Sargento de Milícias*. Apesar de fazer referência a uma figura do tempo do Império, compactua com a existência de um sistema político explorador, que acabou por monopolizar as riquezas brasileiras. Isso é uma amostra de que o quadro político da época repercutiu de maneira irreversível para a formação do país.

Assim como na música, no panorama literário brasileiro há de se

---

<sup>39</sup> TORERO, 1996, p.66

<sup>40</sup> No mundo real, a pessoa apadrinhada é nomeada para um determinado cargo pelo próprio político. Há, nessa parceria imprópria, troca de favores entre as partes envolvidas e tudo gira em torno dos interesses desse *padrinho*. Essa prática ambiciosa, tão conhecida na política brasileira, data desde a época imperial. Tem como consequências o favorecimento e o enriquecimento ilícito.

levar em conta que os tipos malandros atuam de diferentes maneiras e resultam de contextos sociais os mais distintos. Sua sobrevivência no meio social se deve à permanência do mito no imaginário coletivo e isso, indubitavelmente, vai repercutir na arte.

Ao se pensar no contexto artístico mais amplo, o se constata é que atualmente o malandro, na tentativa de recriar seu espaço, se dilui dentro de um sistema de valores totalmente adversos. Por outro lado, a tematização em torno da malandragem é vista como marca indelével de um país que sabe se divertir sem perder o bom humor, apesar das contradições sócio-econômicas. Textos literários ou letras de canções, tudo contribui para a reformulação e a manutenção da identidade brasileira, embora seja importante frisar que o papel que o malandro ocupa, hoje, está se desentregando frente a uma consciência maior de cidadania.

Seu comportamento se apoia no reflexo de cada contexto histórico, marcado pela crise dos valores burgueses, típicos dos países iberoamericanos, como bem defende Mário M. González. O *neopicaresco*, ou melhor, a preexistência desse tipo social, parente dos pícaros históricos, “*facilita a incorporação literária do anti-herói marginal que, portador de um projeto pessoal, se lança à aventura e ao engano, processo este que deixa traspasar uma crítica social mais ou menos intencional.*”<sup>41</sup>

Para um aprofundamento no tipo de malandro mais condizente com a realidade brasileira atual - mesmo concebido sob a égide da ditadura militar dos anos 60 - não existe exemplo mais oportuno que a obra literária escolhida a propósito deste estudo: o romance *Los Pastores da Noche*, de Jorge Amado.

---

<sup>41</sup> González, Ata publicada em versão HTML, Centro Virtual Cervantes, 1983.

Não somente nesse romance, mas também em outros, o autor Jorge Amado deixa rastros suficientemente visíveis de desigualdades sociais entre suas personagens. Os extremos entre o bem e o mal, por exemplo, estão representados por dois pontos, respectivamente: de um lado os explorados, miseráveis e boêmios; de outro, os ricos, os proprietários de grandes extensões de terras e os políticos corruptos. Os malandros transitam entre um e outro, como peças fundamentais para compor o cenário de suas histórias, como as que se verá a seguir.



**6.**

**A MALANDRAGEM BRASILEIRA**

**SOB A ÓTICA DA OBRA LITERÁRIA DE JORGE AMADO**

Todos os romances de Jorge Amado têm como cenário a Bahia de todos os santos. O Brasil que ele mostra é o dos negros, de forte influência nessa região, dividindo o território também ocupado por brancos, mulatos, além dos discriminados pelo meio social.

Suas personagens convivem com os mais diferentes elementos que compõem o universo da malandragem. Entre eles se sobressaem os marinheiros apaixonados, as prostitutas, as *mães-de-santo*, os boêmios, os jogadores e contraventores do jogo do bicho e os charlatães de toda a espécie. Esses tipos expressam comportamentos ambíguos individuais, que desencadeiam na interpretação de um mundo carnavalizado, que se esconde por trás de uma máscara.

O tema da malandragem é recorrente em muitos de seus romances, nos quais também podemos depreender aspectos ligados ao cômico e suas representações sustentadas pela visão de críticos pertinentes para esse estudo, como Bakhtin. Vale citar aqui, a título de exemplo, a novela *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água*, de 1959. Nela o irreverente cidadão Joaquim Soares da Cunha, funcionário exemplar, bom pai e bom esposo, decide deixar velhas regras de conduta impostas pela sociedade, trocando-as por uma pocilga na região de Taboão, aos arredores da capital. Seu propósito era transformar-se no boêmio Quincas Berro D'Água e desfrutar sua vida, antes reprimida por um mundo de aparências.

Depois de romper com a família, Quincas é encontrado morto em um quarto imundo, onde vivia. Quando avisados, seus familiares tentam converter a imagem que ele tinha conquistado nas ruas, por um exemplo de homem conservador e obediente às normas sociais. Proporcionaram-lhe um enterro decente, no esforço de apagarem da

memória esse outro indivíduo fora dos padrões aceitos socialmente. Velhos amigos de Quincas, moradores de rua como ele, resolvem lhe prestar uma última homenagem, sob o olhar furioso de sua família. Curió, Martim e Pé-de-Vento são algumas dessas personagens que também fazem parte do romance *Los Pastores de la Noche*.

Ao ficarem a sós com o defunto, esses amigos buscam resgatar o sujeito que conheciam de outra época. Em um ato inusitado, o morto acompanha-os para tomar cachaça, na intenção de comemorar seu aniversário, à beira da praia, no barco de Mestre Manuel. Irrompe uma tempestade e ele se entrega à morte, antes já anunciada, antes, à família, mas dessa vez simbólica, convencendo a todos de que quer morrer no mar, como sempre fora seu desejo. Os amigos sobrevivem para contar a história. Esta é a primeira versão. Existe a segunda, em que a personagem é enterrada como um cidadão importante na região. E ainda uma terceira versão: pela manhã, sem testemunhas e sem vestígios, quase vinte horas antes de propagar sua morte pela cidade, encontrado afogado no fundo do mar.

A farsa representada pela família de Quincas provoca a excentricidade que resulta no efeito carnavalesco. Andando pelas ruas, junto com a alegria e o riso dos frequentadores dos bares, todos os amigos celebram sua *ressurreição*. Essa conduta reforça a visão de que o malandro nada mais é do que a resistência contra os princípios que regem a sociedade, além da negação ao trabalho, como uma ocupação que tira o indivíduo da condição de ser livre. Qualquer aprisionamento soa como uma espécie de alienação. Essa visão, entendida dentro dos preceitos marxistas, faz do trabalhador um objeto a serviço do capitalismo. Quincas se encaixa na definição de Marx porque, para ele, o cidadão tem que ser livre, e não se sujeitar a nenhum processo de mortificação. Essa alienação “*significa não só que o trabalho se*

*transforma em objeto, assume uma existência externa, mas que existe independentemente, fora dele e a ele estranho, e se torna um poder autônomo em oposição com ele”.<sup>1</sup>*

Ao se fazer uma leitura global do romance, torna-se necessário, também, enxergar esses dois mundos na vida do protagonista, a começar pelo título *A morte e a morte de Quincas Berro D’água*, que incita o leitor a desvelar o que há por trás do conceito de morte de que o autor trata. É o que observa o professor e crítico brasileiro Afonso Romano de Sant’Anna, em um artigo sobre o texto.

Ele defende que o enredo não é tão simplório assim e não se resume apenas a contar a história de um malandro e seus companheiros, tendo como pano de fundo o mar da Bahia. Trata-se, portanto, de

*um tratamento dessacralizador da temática da morte. Ao contrário das narrativas convencionais, que enfrentam a morte com melancolia, dramaticidade e fatalismo irreversível, o texto carnalizante destrói os limites entre a vida e a morte, entre o terreno e o celeste, entre o mundo e a outra vida<sup>2</sup>.*

Ainda acredita o autor, que escreveu um livro sobre paródia na ficção literária e sobre o constante diálogo de vozes entre personagem, narrador e leitor, que “*Os textos místicos e míticos tentam também isto. Mas o fazem por via da paráfrase e do monologismo e não pela paródia e*

---

<sup>1</sup> MARX, Karl. *Manuscritos Económico-Filosóficos*. Tradução de Artur Morão. Editora Edições 70. Lisboa, Portugal, 1986, p.159.

<sup>2</sup> SANT’ANNA, Afonso Romano de. *De como e porque Jorge Amado em A Morte e a Morte de Quincas Berro D’Água é um autor carnalizador, mesmo sem nunca ter-se preocupado com isto*. In: Jorge Amado, Km 70. Rio de Janeiro: Revista Tempo Brasileiro, 1983.

*pelo dialogismo*".<sup>3</sup>

Esses dois Quincas, que vivenciam duas mortes, assim se revelam: de um lado, o Joaquim, pai de família, cumpridor de seus deveres, penteado, barbeado, vestido de terno, camisa alva, gravata e sapatos lustrosos; de outro, o velho Quincas, para os amigos de farra. Vale destacar que a alcunha de Berro D'Água se deve ao fato dele ter soltado um berro ao beber, por engano, água, ao invés de cachaça.

A morte, para esse tipo de malandro, é uma forma de se libertar para a vida nas ruas e também para o mar, que é onde escolheu morrer. Essa excepcional liberdade da personagem, juntamente com seus fiéis companheiros, é a saída que encontra para fugir ou mesmo criar uma *vida* alternativa, cujo destino, mesmo desconhecido, é o de rejeitar as normas sociais.

Nesse romance, a forma como a notícia em torno de sua morte foi anunciada, para os vizinhos, amigos e família, gera outros matizes pertinentes para definir a obra como carnavalizada. A morte para a personagem incorpora-se à vida e faz parte do seu cotidiano, cabendo a ela exorcizá-la ou mesmo desmistificá-la.

Com a leitura de *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água* constatamos uma multiplicidade de visões e interpretações da realidade expressa "*de forma sincrética la conciencia dialéctica de una época*"<sup>4</sup>

O narrador da história põe o leitor em dúvida sobre a morte do herói, dando-lhe a missão de incitar a curiosidade ou mesmo desvendar o que se passa. O narrador, portanto, se iguala ao leitor, mas perde a autonomia sobre a própria personagem, quando diz que "*Até hoje segue*

---

<sup>3</sup> SANT'ANNA, 1983, p. 02

<sup>4</sup> BAJTIN, Michael. *La Cultura Popular en la Edad Media y en Renacimiento*. Madri: Alianza Universidad Editorial, 1987, p.21.

*havendo certa confusão em torno da morte de Quincas Berro D'água. Dúvidas por explicar, detalhes absurdos, contradições na declaração das testemunhas, lacunas diversas*".<sup>5</sup>

Esse contador de histórias faz questão de frisar, ao longo do texto, que também desconhece o destino de Quincas, jogando para o leitor a tarefa de tentar compreender, não se esquivando de tentá-lo:

*Não sei se esse mistério da morte (ou das sucessivas mortes) de Quincas Berro D'Água pode ser completamente decifrado. Mas eu vou tentá-lo, como o próprio aconselhava, pois o importante é tentar, mesmo o impossível* <sup>6</sup>.

O mesmo tema da malandragem, com a presença da ambiguidade, também é tratado em outro romance de Jorge Amado, cujo protagonista é Vadinho, um dos maridos de Flor, em *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, de 1966.

Nesse romance a malandragem também é um componente que se insere no processo de carnavalização. Dona Flor perde o marido, em um domingo de carnaval, quando ele, disfarçado de mulher, cai morto em plena rua, diante dos amigos foliões. De luto fechado, ela recorda os bons e maus momentos do casamento. Por ainda ser jovem e bonita, desperta a atenção de Teodoro, casando com esse maduro farmacêutico, que tem fama de sério e trabalhador.

A diferença entre os dois homens é evidente: o primeiro tinha o espírito inquieto e aventureiro, e não lhe proporcionava nenhuma estabilidade financeira. Mas era com ele que a jovem se libertava de seus pudores sexuais. O outro, com quem tinha mais conforto e uma

---

<sup>5</sup> AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas berro D'Água*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p.3.

<sup>6</sup> AMADO, 1999, p. 4

vida tranquila, não lhe oferecia grandes emoções. Flor passa a levar uma rotina equilibrada, até o momento em que o fantasma de Vadinho passa a persegui-la, metendo-se na cama do casal todas as noites. Assustada e, ao mesmo tempo, fascinada com aquela situação, ela resolve assumir essa ambiguidade, vivendo seus dois amores intempestivamente.

Nesse panorama narrativo, o que se desencadeia é a tomada de consciência de duas vidas que se mostram: uma vida social regrada e outra marginalizada. Nesse caso, não há rompimento com os padrões estabelecidos pelo meio social, e sim, adequação de dois mundos paralelos, totalmente adversos. Há uma mediação entre os universos da tristeza e da alegria, da riqueza e da pobreza, do trabalho e da malandragem. Ambas as dicotomias são, respectivamente, representadas por seus dois amores, cada um com personalidades próprias. De um lado, o estilo burguês e comedido do esposo atual; de outro, a expressão carnavalizada de Vadinho, o malandro sedutor.

Após momentos de incertezas, Flor decide fazer uma aliança entre o permitido e o proibido. Ela representa, em um plano social típico, a construção desse duplo estado de existência, e o hibridismo que é marca da cultura brasileira, oscilante entre o mundo oficial e o da rua, que é o espaço do carnaval.

No estudo de Roberto DaMatta para a revista *Tempo Brasileiro*<sup>7</sup>, o autor argumenta que, dentro dessa visão carnavalizada do romance de Amado, há nítida a ideia da ordem em contraste com a desordem, no temperamento do Vadinho.

Frente aos festejos carnavalescos nos quais se contextualiza a

---

<sup>7</sup> DAMATTA, Roberto. Jorge Amado, Km 70. In: *Dona Flor e Seus Dois Maridos: Um Romance Relacional*. Rio de Janeiro: Revista tempo Brasileiro, 1983.

personagem, o fenômeno bakhtiniano se instala. Isso se constata, dentro da realidade brasileira, a partir de celebrações, como a Independência no Brasil, no século XIX. Diz respeito, também, à religião, no momento em que, tomando como referência padrão a igreja católica, rituais de origem afro, comuns na Bahia, também são manifestações evidentes de carnavalização.

Antes de analisar o romance em questão, DaMatta, com muita propriedade, fundamenta alguns conceitos ligados ao tema, sempre recorrente em suas pesquisas. Partindo do pressuposto de que a sociedade brasileira é relacional, ele reforça, nesse artigo, o universo dividido entre a rua e a casa, afirmando que *“(...) todos os espaços demarcados são em algum momento importantes e assim ostensivamente celebrados. De tal modo que, no Brasil, há uma celebração da ordem e também da desordem. (...)”*<sup>8</sup>

Dentro dessa mistura de relações - já vistas no capítulo inicial deste estudo, mas valendo lembrar aqui esses valores tipicamente brasileiros: relacionar, misturar, juntar, confundir e conciliar - podemos identificar, nesse aspecto, uma ideologia dominante na cultura brasileira. DaMatta aproveita para compará-la à cultura norte-americana:

*Digo mesmo que é o seu traço distintivo em oposição a outros sistemas, sobretudo os que informam os valores das nações protestantes, como os Estados Unidos. Assim, nos Estados Unidos há exclusão e separação: no Brasil, há junção e hierarquização. Num caso o credo diz: iguais, mas separados; noutra ele decreta: diferentes, mas juntos. Lá o indivíduo é o sujeito do sistema: aqui o sujeito não é o indivíduo, mas também a relação, o elo, o ponto de ligação.*<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> DAMATTA, 1983, p. 20

<sup>9</sup> DAMATTA, 1983, p. 21



Levando-se em conta os extremos vivenciados pela trama de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, o pesquisador não hesita em afirmar que se trata de um romance relacional, exatamente pelas características antes apresentadas. É certo que, ancorado pelo carnaval de rua, Vadinho representa a vertente da conciliação e da agregação. Vale enfatizar que sua morte aproximou os amigos de boemia, que o saudaram como um modelo de indivíduo que preconiza, acima de tudo, a liberdade e alegria geral. Nas palavras de DaMatta, o velório e o enterro de Vadinho

*revelam sua natureza social e política ambígua. Tem amigos do lado da ordem (os vizinhos, compadres, alunas e amigas de Flor) e os do lado da desordem: jogadores, marginais, gente do povo, gente totalmente descassificada e sem lugar na estrutura social. Todos, porém, eram seus amigos sem distinção.*<sup>10</sup>

A morte do herói, vestido de baiana, em meio à multidão, se confunde mais adiante com seu enterro, como se vê no trecho do romance:

*Vadinho caiu no samba com aquele exemplar entusiasmo, característico de tudo quanto fazia, exceto trabalhar. Rodopiava em meio ao bloco, sapateava em frente à mulata, avançava para ela em floreios e umbigadas, quando, de súbito, soltou uma espécie de ronco surdo, vacilou nas pernas, adernou dado, rolou no chão, botando uma baba amarela pela boca onde o esgar da morte não conseguia apagar de todo o satisfeito sorriso do folião definitivo que ele fora.*<sup>11</sup>

Durante o velório, em plena segunda-feira de carnaval, o malandro mostrou que era querido por todos, porque sabia cultivar seus laços de amizade. Assim discorre o narrador, comparando esse marco

---

<sup>10</sup> DAMATTA, 1993, p.22

<sup>11</sup> AMADO, JORGE. *Dona Flor e Seus Dois Maridos*. Rio de Janeiro /São Paulo, Record, 2000, p .13.

importante na vida dos amigos com os festejos carnavalescos, que simbolizam a alegria e o rompimento com as normas hierárquicas:

*(...) Vadinho devia considerar-se plenamente vitorioso e realizado. Pois meia Bahia viera ao seu funeral e até o negro Paranaquá Ventura abandonara seu soturno covil e ali estava, o terno branco brilhando de espermacete, gravata negra e negro laço na manga esquerda, rosas vermelhas na mão. Preparava-se para segurar uma alça do caixão e, ao dar os pêsames à dona Flor, resumiu o pensar der todos na mais breve e bela oração fúnebre de Vadinho:*

*- Era um porreta!<sup>12</sup>*

O malandro é visto, portanto, como uma reação contrária ao modelo de conduta exemplar. Ele procura ser também o desequilíbrio na vida recém-casada e mesquinha de Flor, a ponto dela chegar à conclusão de que necessita de ambos os maridos para ser feliz. O conflito é constante nesse triângulo amoroso que vive, porque sabe que, segundo as convenções sociais, terá que optar por apenas um homem. Assim, no final do enredo, ela divide com o leitor sua grande dúvida:

*Por que cada criatura se divide em duas, por que é necessário sempre se dilacerar entre dois amores, por que o coração contém de uma vez os dois sentimentos controversos e opostos? (...) Por que optar se quero as duas coisas? Por que, me diga?<sup>13</sup>*

O universo cultural brasileiro se desvela por meio da confluência entre o certo e o errado. Essa é a razão pela qual DaMatta buscou definir esse romance amadiano: como uma ideologia relacional, assumidamente ambígua, porque está no limite entre o proibido e o

---

<sup>12</sup> AMADO, 2000, p.28

<sup>13</sup> AMADO, 2000, p. 326

desejável.

Outra personagem com perfil de malandro integra o universo amadiano. Está no romance *Jubiabá*<sup>14</sup>, de 1935, cuja personagem principal é Antônio Balduino, um jovem negro que vive se envolvendo em confusão pelas ruas pobres da Bahia. Lidera um grupo de delinquentes e rouba para viver, não despertando nenhum sentimento, ao mesmo tempo em que cultua uma paixão por Lindinalva, moça humilde, que acaba morrendo no final, deixando um filho sem pai para o herói tomar conta.

Balduino é o retrato bastante fiel de uma personagem que percorre o mundo da marginalidade, na busca por um destino possível, em meio à indiferença da sociedade. Trata-se de um menino de rua que, por não se adequar aos padrões sociais, sobrevive de alguns *bicos* como forma de sobrevivência. Ocupou, em diversos momentos, funções de boxeador, de artista de circo e de sambista, até se consolidar como líder trabalhista, quando houve uma greve no porto, que foi onde conseguiu um trabalho mais sério, depois de algum tempo, já mais amadurecido.

Nas palavras de Eduardo de Assis Duarte<sup>15</sup> é *Jubiabá* uma narrativa de aprendizagem, cujo foco principal é a malandragem do herói. Esse imaturo menino de rua, levado pelas dificuldades da vida, é um exemplo do jovem brasileiro que não dispõe de oportunidades para crescer na vida profissional e não tem livre arbítrio para escolher um futuro melhor. Passa a admirar duas pessoas no seu caminho: o mestre místico Jubiabá e o boêmio Zé Camarão. Este último tem inclinação musical - é compositor de samba e toca violão - e também é visto, pelas crianças, como um ídolo, já que usa como defesa a luta da *capoeira*.

---

<sup>14</sup> AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

<sup>15</sup> DUARTE, Eduardo de Assis. *Morte e Vida de Jorge Amado*. In: Revista Brasil de Literatura. Universidade Federal Fluminense, 2002, ano IV.

Essa dualidade também faz parte do universo do malandro, como vimos em análises anteriores.

Poderíamos dizer, sem hesitação, que Zé Camarão adota qualidades, por despertar a alegria nas crianças, mas também defeitos, porque, assim como os outros, sustenta o vício da vagabundagem. É o que dá a entender o narrador dessa história, quando o descreve: “*Era um mulato alto a amarelado, eternamente gingando o corpo, que criara fama desde que desarmara dois marinheiros com alguns golpes de capoeira (...) Era amado pela garotada que o queria como a um ídolo*”.<sup>16</sup>

Igual aos outros malandros amadianos, vistos muitas vezes como nocivos à sociedade conservadora e excludente, Zé Camarão tinha aceitação popular e era tolerado pela sociedade. Por seu lado, Balduino, personagem principal mais levado a sério pelo autor, é o produto de uma sociedade injusta. Após a morte da amada Lindinalva, recupera sua liberdade, tornando-se mais humano. Essa mudança foi adquirida quando passa a assumir uma postura ante as injustiças sociais. É a tomada de consciência do herói frente aos problemas que o afligem e que afligem também os que estão ao seu redor. Durante seu trajeto, o autor vai traçando um painel da Bahia e, por consequência, do Brasil, com suas crenças e alegrias, que se misturam à pobreza e à marginalidade.

Eis, abaixo, um trecho que define a personagem principal:

*Antônio Balduino ficava em cima do morro vendo a fila de luzes que era a cidade embaixo. Sons de violão se arrastavam pelo morro mal a luz aparecia [...] vivia metido num camisolão azul sempre sujo de barro, com o qual corria pelas ruas e becos enlameados do morro, brincando com os*

---

<sup>16</sup> AMADO, 1998, p.17

*outros meninos da mesma idade. Apesar dos seus oito anos, Antônio Balduino já chefiava as quadrilhas de moleques que vagabundeavam pelo Morro do Capa-Negro e morros adjacentes. Porém a noite não havia brinquedo que o arrancasse da contemplação das luzes que se acendiam na cidade tão próxima e tão longínqua.<sup>17</sup>*

É característica comum nos romances amadianos valorizar a cultura popular por meio da descrição da paisagem local, no caso a Bahia, com suas ladeiras e seus morros, o que indiretamente faz referência ao Nordeste, mais castigado pela pobreza. A dureza da vida da personagem, diante da pobreza evidente das favelas e morros, se equilibra com o deslumbramento diante da cidade, com suas riquezas naturais e patrimoniais. Mesmo miserável, Balduino consegue transitar por todas as classes sociais:

*Antônio Balduino agora era livre na cidade religiosa da Bahia de Todos os Santos e do pai de santo Jubiabá. Vivia a grande aventura da liberdade. Sua casa era a cidade toda, seu emprego era corrê-la. O filho do morro pobre é hoje o dono da cidade. Cidade religiosa, cidade colonial, cidade negra da Bahia. Igrejas suntuosas bordadas de ouro, casas de azulejos azuis, antigos sobradões onde a miséria habita, ruas e ladeiras calçadas de pedras, fortes velhos, lugares históricos, e o cais, principalmente o cais, tudo pertence ao negro Balduino. Só ele é o dono da cidade porque só ele a conhece toda, sabe de todos os seus segredos, vagabundeou em todas as suas ruas, se meteu em quanto barulho, em quanto desastre aconteceu na cidade. Ele fiscaliza a vida da cidade que lhe pertence. Esse é o seu emprego. Olha todos os movimentos, conhece todos os valentes da cidade, vai às festas líricas, recebe e embarca os viajantes de todos os navios. [...] come a comida dos restaurantes mais caros, anda nos automóveis mais luxuosos, mora nos mais novos arranha-céus. E pode se mudar a qualquer momento. E como é dono da cidade não paga a comida, nem o automóvel, nem o apartamento?<sup>18</sup>*

---

<sup>17</sup> AMADO, 1998, p.19

<sup>18</sup> AMADO, 1998, p 64

Balduíno apropria-se do lado rico da cidade, o que faz com que se rompam os dois mundos distintos. A partir dessa visão bastante minuciosa dos aspectos pitorescos e exóticos da cidade, observados por ele, há o olhar apaixonado do autor, que mesmo denunciando a condição inferior desses jovens, não deixa de enaltecer a Bahia.

Ao destacar a região, Amado mostra sua visão mais humana e social em torno de suas criações. Não ofusca o lado pitoresco da natureza, ao dividir a Bahia e sua cultura entre exploradores e explorados. Mas é com esses tipos que ele se aproxima dos aspectos mais evidentes no cenário do Nordeste, epicentro da miséria. A submissão do trabalhador ao latifúndio e às injustiças por que passam os menos favorecidos, o retirante e o coronelismo completam o quadro geral apresentado nesse período, que foi os anos 30. É com essa realidade local que Amado cria um mundo particular, dotado de beleza, mas também de pobreza em torno dos dramas humanos.

Amado buscou, nesse romance engajado, uma tomada de consciência por parte do protagonista Balduíno, mesmo que sua proposta e seu estilo de vida não estejam ligados à exploração do mundo interior à sua volta. O autor levou ao leitor uma reflexão sobre a condição humana marcada pela falta de oportunidades de trabalho digno e de uma educação como base para a formação do indivíduo. Saindo da esfera da malandragem, personagens com esse perfil tiveram destaque em romances como *Capitães de Areia*<sup>19</sup>, de 1937, protagonizado também por meninos de rua, entre eles o delinquente e líder do seu bando Pedro Bala, a ser visto em capítulo adiante.

Tanto *Jubiabá* quanto *Capitães de Areia* abordam problemas

---

<sup>19</sup> AMADO, Jorge. *Capitães de Areia*. Rio de Janeiro: Record, 83 ed, 1996.

sérios, com personagens que não são provocadoras do riso. Ambas não têm a malícia encontrada em *Quincas* e em *Vadinho*. Esses tipos marginalizados vivem, também, à margem da sociedade. No entanto a mensagem aqui transmitida pelo autor é mais direta, e há uma necessidade de propor uma consciência política por parte da sociedade em geral. Por essa razão críticos definem alguns romances de Amado como proletários. Além de *Capitães de Areia*, de 1937, o romance que assume essa condição, na concepção de Alfredo Wagner Berno de Almeida<sup>20</sup>, é *Mar Morto*<sup>21</sup>, de 1936. Também são encontrados traços característicos da sua visão de consciência de classe nos romances *O País do Carnaval*, de 1931, e *Cacau*<sup>22</sup>, de 1933.

Almeida defende que o próprio autor, ao propor defini-lo como tal, como assim deixa claro na nota introdutória do romance *Cacau*, busca associar-se à imagem que ele mesmo se projeta junto ao público e que assim espera corresponder. Tudo parte do entendimento da própria narrativa, na qual

*(...) ocorre uma identificação do autor com o personagem principal, o escritor atribuindo ao proletário-personagem o ato de escrever o livro. O eu do autor aparece designando o personagem. Dentro do debate armado pelo autor, o personagem se constitui o arauto de suas proposições. Sendo um exemplo de literato modelar, este 'novo intelectual' proposto é reforçado ainda pela descrição de uma "vida proletária" que é sua própria vida. Esta pretensa prática material torna-se um argumento coeso e decisivo capaz de convencer os leitores, completando desta forma a proposição autor/personagem. Assim, o proletário não é apenas um personagem obrigatório nos romances, mas trava uma relação com o autor exigindo uma nova postura do*

---

<sup>20</sup> ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Jorge Amado: Política e Literatura*. Rio de Janeiro, editora Campus, 1979, p. 95.

<sup>21</sup> AMADO, Jorge. *Mar Morto*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2006.

<sup>22</sup> AMADO, Jorge. *Cacau*. 31 ed. Rio de Janeiro: Record, 1976.

*'intelectual'*.<sup>23</sup>

Mais adiante, ainda em seu livro, Almeida afirma o valor de Amado como representante dessa categoria de autores de caráter proletário, inclusive ilustrando algumas de suas obras, como se vê:

*Em livros de Amado subsequentes a Cacau (São Jorge dos Ilhéus, Seara Vermelha, Os Subterrâneos da Liberdade,) este tipo de intelectual-proletário seria louvado, enquanto que aqueles intelectuais que prevaricam em rodas e festas burguesas seriam ironizados e tratados com sarcasmo. Jorge Amado em 1953, narrando uma ação passada na ditadura de Vargas, pelo personagem central combate o intelectual do 'passado', diletante, não-profissional, falando de estética em vernissages, trocando de mulher como quem troca de sapato. Por outro lado, apresentando um intelectual sério, honesto, profissional, monogâmico que, por estes valores, independente de ser de origem não-proletária, está apto a ser cotado como 'simpatizante' (Os Subterrâneos da Liberdade) do 'partido proletário', encontra nesta condição o estágio mais consagrado e relevante desta nova postura<sup>24</sup>.*

Há quem defenda essa vertente proletária, como é o caso do próprio crítico Almeida. Também há os que veem a junção de documentário e poesia nos seus romances, embora isso não seja unanimidade.

Existe mesmo essa função geradora de expectadores conscientes de uma transformação social, quando diz que:

*A leitura entendida enquanto objeto para transformar a consciência dos leitores, propiciando-lhes informações de 'realidade', aparece aqui inserida num outro contexto. Trata-*

---

<sup>23</sup> ALMEIDA, 1979, p. 95

<sup>24</sup> ALMEIDA, 1979, p. 96



*se do alargamento de uma noção, aplicada simultaneamente na relação entre o produtor literário e um público difuso e naquela dos próprios produtores literários entre si. Jorge Amado, por exemplo, com seu 'romance proletário' se auto-representa como visando, entre outros fins, a transformações na consciência de seus leitores diferenciados e ao mesmo tempo seria representado pelos intérpretes de sua obra como sofrendo transformações na sua própria trajetória a partir da leitura de outros produtores literários.* <sup>25</sup>

Sua receptividade, ao longo da carreira literária, se vê na condição de público expectador, bem como na de produtor direcionado a um público heterogêneo. Discussões povoam as mentes de estudiosos, a respeito da posição proletária nos romances de Amado, ainda mais quando se leva em conta sua presença implícita nas várias situações de injustiças por que passam as personagens marginalizadas que criou. Mais uma vez, reforça Almeida:

*O encapsulamento de autodefinição de Jorge Amado, nos contornos rígidos da proposição de um romance proletário, suscitou de pronto um esforço conceitual de distintos intérpretes de sua obra, no sentido de desvendar possíveis esquemas explicativos pertinentes à natureza e dimensão deste gênero literário*<sup>26</sup>.

A relação do escritor, dividido entre o papel de produzir ficção e comprometer-se com as transformações e lutas dos excluídos sociais, comentada à exaustão em resenhas e textos sobre ele, ganhou mais destaque nas publicações de *Cacau*, *Suor*<sup>27</sup> e *Jubiabá*, segundo as palavras de Almeida. Houve, de maneira sistemática, repercussões diversas por parte da crítica brasileira, em particular dedicada à

---

<sup>25</sup> ALMEIDA, 1979, p.96

<sup>26</sup> ALMEIDA, 1979, p. 96

<sup>27</sup> AMADO, Jorge. *Suor*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

interpretação das tendências literárias.

Ainda com relação ao romance considerado proletário, argumenta o autor de *Jorge Amado: Política e Literatura* que o tema é muito em voga na década de 30, embora nem toda a produção dessa época deva receber essa denominação.

Em conclusão a esse tema pertinente, assim conclui o Almeida, com respeito à obra amadiana:

*Retornando a autodefinição de Amado, pode-se destacar que o romance proletário proposto por ele não é uma literatura exclusiva para proletários ou não é uma literatura para ser lida somente por eles. Não contém uma propaganda de organização política determinada como não veicula palavras de ordem referidas a lutas particulares que pudessem estar sendo travadas. Privilegia palavras de ordem genéricas, sob a forma de citação, que transformadas em lugar-comum, quase um ditado ou aforismo, dispensam que seja mencionado seu próprio autor.<sup>28</sup>*

Como exemplo, se vê no trecho do romance *Suor*, no momento em que Amado deixa transparecer a máxima: “*Proletários de todos os países, uni-vos*”<sup>29</sup>

Assim sendo, percebemos ser a escrita de Amado comprometida com o engajamento político do momento, por trás de personagens marginalizadas e malandras. Dentro do processo de carnavalização tornam-se, esses atores sociais, peças relevantes quando se trata de fazer uma leitura do Brasil como cultura hierarquizante.

Contra a literatura banalizada, sua obra resulta na força do discurso dos menos favorecidos socialmente e das palpitantes emoções

---

<sup>28</sup> ALMEIDA, 1979, p. 99

<sup>29</sup> AMADO, 1994, p. 269

que se coadumam com a realidade local. A forma de dar ao povo brasileiro uma identidade própria - principalmente da gente da Bahia, presente em sua obra - é resultado da composição de tipos com a cara do Brasil: alegres, simples, exóticos e, sobretudo, ambíguos.

**7.**

**O AUTOR**

**E SEU CONTEXTO**

Para compreender o Brasil de Jorge Amado, é importante frisar que, antes dos anos 30 - época do seu surgimento na literatura - o país conheceu a Semana de Arte Moderna, em 1922, a fundação do Partido Comunista do Brasil (no mesmo ano), e estava dando início ao movimento tenentista, também nos anos 30. Eram fatos históricos e culturais, resultantes de mudanças profundas que ocorriam no Brasil, e que repercutiram em um futuro próximo.

Depois da Primeira Guerra Mundial, o imperialismo inglês cedia lugar ao norte-americano, o que dava vez à expressão capitalista. A ciência e a tecnologia também realizavam avanços exorbitantes. O Brasil, com tudo isso, evoluía, mesmo que a pequenos passos, em comparação com o chamado Primeiro Mundo. A mudança se deu, sobretudo, com o desenvolvimento industrial, com o aumento da urbanização e, conseqüentemente, com o aparecimento do proletariado, da classe média e da burguesia.

Mas, mesmo que essa evolução tenha sido o caminho para um futuro mais democrático, segundo os especialistas, o país continuava dominado pelas oligarquias estaduais e pelos *coronéis*, principalmente na região Nordeste. No âmbito regional, predominavam, nas épocas das eleições, a corrupção e a violência que tinham como base o chamado *voto de cabresto*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ainda vigora no país, como resquício de um atraso sem precedentes, essa prática política herdada da época em que o padre, o militar e o coronel eram os que ditavam as normas das regiões mais pobres. Vários mecanismos fraudulentos - muitos do conhecimento das próprias autoridades oficiais - eram utilizados nas eleições. Alguns exemplos mais comuns são os fornecimentos de títulos a menores de 21 anos e a analfabetos, a permissão para um eleitor votar várias vezes, a adulteração de atas e urnas eleitorais e a contagem de votos de defuntos e muitas outras artimanhas. Nesse tipo de sistema político atrasado, como bem explica um artigo educativo:

*O eleitor trocava o seu voto por um favor. Este poderia ser um bem material (sapatos, roupas, chapeseus, etc.) ou algum tipo de obséquio*

Segue, com mais riqueza de detalhes, o texto abaixo, que mostra como se definiam os mecanismos de poder, presentes na prática do coronelismo:

*O resultado das eleições quase sempre passava pelo crivo de um representante no conselho eleitoral, alguém que, em seu nome, vigiava para que o resultado final satisfizesse os partidários do coronel. Observe-se que a não existência do voto secreto (adotado após a Revolução de 1930), facilitava o controle sobre o eleitor, aumentando-lhe o constrangimento. A fraude, portanto, imperava na época da República Velha. Ela era, por assim dizer, a expressão acabada do mandonismo dos coronéis, demonstrativo da impotência e das limitações da democracia brasileira. Se nas cidades ainda funcionavam os empolgantes comícios, o universo político do coronel movia-se pelo 'cochicho', pelo conchavo e pelo 'cambalacho'.<sup>2</sup>*

Longe de ser uma disputa pacífica, eleições dessa natureza implicavam, geralmente, em métodos coersivos, em ameaças e outras ações criminosas. Só mais adiante, com o processo de industrialização, o crescimento demográfico e a imigração para as cidades grandes, características do Brasil pós-1945, o coronelismo começou a declinar.

Nesse cenário de divisões de poder, houve uma aceleração da exclusão social, como resultado da lógica de funcionamento do sistema econômico vigente, que orienta para a acumulação do capital nas mãos dos poderosos. Esse sistema hegemônico, dentro da concepção do

---

*(atendimento médico, remédios, verba para enterro, consulta médica, matrícula em escola, bolsa de estudos, etc.). Esta placidez obediente dos que tinham direito a votar fazia com que eles fossem integrandetes do curral eleitoral. Ao comportarem-se nas eleições, tais como bois mansos, era inevitável que os considerassem como gente de segunda classe, incapaz de reagir ao despotismo do manda-chuva. Disponível no artigo <http://educaterra.terra.com.br>*

<sup>2</sup> Disponível no sítio <http://educaterra.terra.com.br>

teórico Gramsci<sup>3</sup>, leva à exclusão de uma minoria, que perfaz grande parte do quadro social brasileiro, mas também afeta países inteiros. Relaciona-se com a corrupção, na medida em que, na sociedade capitalista, as pessoas não são vistas como cidadãos, mas como vítimas dos bens materiais. A corrupção dá acesso ao dinheiro, mas também agrava a exclusão, gerando empregos, prestando serviços ou construindo equipamentos coletivos necessários à elevação dos níveis de vida.

Extraído de seu volumoso trabalho, os *32 Cadernos do Cárcere, Algumas Reflexões*, dentro do que Gramsci pregou como comunismo libertário, suas anotações podem servir de base para o entendimento do papel do cidadão, frente aos valores morais que lhe são atribuídos. O maior deles, acredita o teórico italiano, passa pela reforma na educação e no sistema agrário. No artigo sobre o autor, da *Revista Civilização Brasileira*, de sete de maio 1966, reproduzido pelo estudioso brasileiro Otto Maria Carpeaux, em 1997, vê-se que suas ideias universalizantes, no que se referem aos extremos norte-sul da Itália, valem para além da realidade brasileira, já que “*pensamos no latifúndio, na miséria, na democracia formal e na necessidade de uma radical reforma agrária, reconhecendo: aquilo que na Itália é o Sul, isto é, exatamente, no Brasil o Nordeste*”<sup>4</sup>

Ao analisar o problema do poder, Gramsci introduziu uma das grandes inovações na teoria e na filosofia política do século XX. Mais de quatro décadas antes de Michel Foucault formular sua tese conhecida - a de que o poder não está centralizado no Estado - ele, com menos reconhecimento acadêmico, já havia chegado a uma conclusão análoga.

---

<sup>3</sup> GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do cárcere 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2000.

<sup>4</sup> Revista Civilização Brasileira. Otto Maria Carpeaux, sete de maio 1966.

Essa hegemonia, que culmina na relação de domínio de uma classe social sobre os menos favorecidos, está intrinsecamente ligada à cultura de um povo e à distribuição de poder, de hierarquia e de influência. Esta, sim, deveria ser conquistada entre a maioria da sociedade, e formada por um conjunto de valores morais e regras de comportamento. Toda essa ideologia, como bem defendeu Gramsci, passa por uma relação pedagógica.

Como direção política e cultural sobre os segmentos sociais aliados, influenciados por ela, a hegemonia também pressupõe violência e coerção sobre os inimigos. Não é apenas consenso, como habitualmente se pensa numa análise trivial social-democrata do pensamento de Gramsci. Na verdade, ela não se dá de forma passiva, sem que haja luta ou confronto entre os vistos como honestos e os desonestos. Por isso quem a exerce tem de renová-la continuamente, reelaborar, defender e modificar, procurando neutralizar o adversário, incorporando as suas reivindicações.

Ao refletir analiticamente sobre as relações de poder e de forças que caracterizam uma situação, Gramsci acredita em uma dimensão de caráter político e cultural, que é onde se constrói a hegemonia.

Apropriando-se e retomando essa amplíssima bagagem de reflexões, análises e modelos de pensamento político, Antonio Gramsci tentou pensar a hegemonia em sociedades capitalistas complexas. Não só para aquelas onde a burguesia domina, através de uma ditadura feroz, mas também para aquelas aonde segmentos hegemônicos das classes dominantes recorrem à forma mais eficaz de dominação política. É o caso do processo político existente no Brasil, particularmente no Nordeste, onde vigorou desde o final do século XIX até a década de 30, que foi o Coronelismo.



Esse Brasil do passado, agrário e rústico, ainda sobrevive em algumas regiões atrasadas do Nordeste brasileiro. Na ausência quase absoluta do Estado, era o coronel quem exercia as mais variadas funções, como o detentor do poder político, jurídico e legislativo do município que lhe cabia, fazendo com que sua autoridade se estendesse por várias regiões.

Em meio às disparidades sociais, ainda na década de 20, no governo federal, persistia a política do *café com leite*, com os presidentes sendo escolhidos entre mineiros e paulistas. Só que o poder dos grandes Estados sofreu desafios, especialmente nos momentos em que essa política entrou em declínio. O resultado desse desentendimento contribuiu para a oligarquia gaúcha, com a eleição do marechal Hermes da Fonseca, em 1902.

A aliança Minas - São Paulo foi retomada em 1914, só que por volta dos anos 20, iniciou-se um período de crise econômica, pois a Europa reconstruída passou a comprar menos produtos brasileiros. Um grande momento político e social destacável na época de Jorge Amado, já pelos anos 30, foi o Tenentismo, liderado por jovens oficiais das Forças Armadas do Brasil. O movimento representou um dos fatores fundamentais da crise da República Velha (anos 20) e trouxe de volta a participação de militares no processo político brasileiro.

Alguns historiadores viram, nesse movimento, uma espécie de porta-voz da classe média, que cada vez mais evoluía, na busca por uma ascensão no quadro político. Só que ele se esbarrava nas restrições da política econômica, criada pela Velha República. Um bom número de tenentes já pertencia à classe média, mas o programa por eles defendido favorecia àquela classe, como também à própria corporação militar.

O Tenentismo não propunha qualquer mudança na estrutura econômica-social. Sob o binômio *Representação e Justiça*, o referido movimento abraçou o voto secreto, a autonomia do poder judiciário, além da gratuidade do ensino público. Ele nasceu das cinzas da outra República, mas também de todo o contexto gerado a partir da Segunda Guerra. Por volta de 1924, os rebeldes paulistas, contra o governo de Artur Bernardo, juntaram-se com os do Rio Grande do Sul e formaram a famosa Coluna Prestes, tendo à frente o comunista Luís Carlos Prestes.<sup>5</sup>

O longo percurso da Coluna foi um marco épico na história do Brasil. Em suas façanhas, esses rebeldes percorreram milhares de quilômetros do Norte ao Sul do país, na caça às tropas legalistas e capangas de *coronéis*, numa atitude de persistência e sofreguidão, que só teve fim em 1927, tendo como resposta a não aderência do povo, acostumado às represálias dos governantes.

Especificamente, logo após 1925, vieram as consequências. O principal foi o aumento no custo de vida, afetando a classe média e, sobretudo, a dos trabalhadores assalariados, os chamados proletários. Os problemas se aglomeraram, dando início à famosa crise do capitalismo. Vargas no poder era sinônimo de descentralização da República Velha e do poder político das oligarquias estaduais. Sob a ditadura do Estado Novo, o povo comemorou o triunfo da revolução em meio a grandes esperanças de um futuro promissor, até sua decadência, quando a nova era avistava ainda, ao longe: era a real democracia que estava por vir.

O movimento que surgiu em seguida, designado de Revolução de 30, foi outra façanha notadamente histórica no país. O vetor necessário

---

<sup>5</sup> Vale lembrar que Jorge Amado retrata sobre a vida desse político comunista brasileiro em seu livro *O Cavaleiro da esperança*, de 1944.

para explicar as mudanças ocorridas em 1930 foi, de fato, a crise da política da valorização do café.

À época em que Jorge Amado viveu seu apogeu literário girou em torno da ditadura militar, instalada sob o regime de Vargas. O romance regionalista evoluiu pela trilha de um novo Realismo, respondendo às tensões sociais originadas pela crise econômica que eclodiu em 1929, como o *Crack* de Nova York. O país, já tendo passado pelos desbobramentos políticos ocasionados pelo movimento Tenentista, que agiu contra o governo, chega aos anos 30<sup>6</sup> com profundas dificuldades na vida política. Assim foi o momento Vargas, marcado por mudanças políticas e econômicas no Brasil.

Alguns anos à frente, em 1936, ocorre a prisão de várias personalidades do Partido Comunista, entre eles o próprio Jorge Amado que, nesse mesmo ano, publica o romance *Mar Morto*. É o que podemos conferir na *Revista Cult*, que traça um perfil bio-bliográfico do romancista:

*Em 1936, o escritor tem mais um livro na praça. Dessa vez é Mar Morto. Neste mesmo ano, Jorge Amado é detido, por causa da insurreição que ocorrera em novembro do ano anterior, o levante comunista, denominado Intenta. Sua primeira prisão, dentre tantas outras vezes que foi levado ao xadrez por conta de seus princípios e de suas ideias sociais.*

*Libertado, ele viaja pela América latina. Vai aos estados*

---

<sup>6</sup> A economia sofreu crises violentas no que diz respeito à exportação do café, maior produtor mundial na época. Outro problema político é a indicação, por parte do então presidente Washington Luís, de Júlio Prestes à sua sucessão. Do outro lado, o Estado de Minas Gerais se une ao Rio Grande do Sul e lança Getúlio, seu candidato de oposição. Júlio vence as eleições, provocando insatisfação geral nos civis e militares. A três de outubro de 1930 teve início a chamada Revolução de 30, organizada pela oligarquia gaúcha - tendo à frente Vargas - e Minas, que abandonara a aliança com São Paulo, quando o paulista Washington Luís optou pela indicação do também paulista Júlio Prestes. Embora vitorioso, não chegou a tomar posse, atropelado pela intensa movimentação política que culminaria na instalação de um governo provisório, em novembro de 1930. BUENO, Galeano. *Cinco Séculos de um país em Construção*. Rio de Janeiro, Editora Leya, 2010.

*Unidos. Conhece mil escritores e inicia a amizade que vai durar toda a vida com o chileno Pablo Neruda, companheiro comunista, chileno de fortes versos e futuro Prêmio Nobel. Enquanto está viajando, no Brasil, tem publicado o seu sexto romance. É Capitães de Areia, a história de Pedro Bala, livro de extrema grandeza, por sinal, atualíssimo. Jamais alguém escreveu outra aventura tão pungente defendendo com tal força, vivacidade e coragem os meninos de rua, menores abandonados, uma tragédia presente ainda nos nossos dias.<sup>7</sup>*

Sob o clima nebuloso do momento, o contexto literário brasileiro, do qual fazem parte os anti-heróis amadianos, foi marcado pelo fim do primeiro momento do Modernismo no país, em 1922. Com a proposta de romper toda e qualquer estrutura literária tradicional e expressando uma profunda renovação no campo artístico, esse movimento foi dividido em três fases.

A primeira se apresentou radical e irreverente, atraída pelas novidades das vanguardas europeias. Os maiores representantes foram Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Tarsila do Amaral, entre tantos outros. A segunda - que é onde se situa a obra amadiana - foi marcada pelo regionalismo, com escritores que buscavam retratar a realidade caótica dos habitantes da zona rural, além de apresentarem um painel do mundo pitoresco das regiões castigadas pela miséria e a seca no Nordeste do país. E a terceira, chamada pós-Modernista - definição assumida por alguns críticos literários brasileiros - se consolida por seu aspecto crítico, irreverente e inovador, bebido na fonte do Modernismo radical da primeira fase, mas que, também, se consagra pelo retorno à reforma linguística, deixada de

---

<sup>7</sup> Revista Cult. Revista Brasileira de Literatura. *Verdade Tropical de Jorge Amado*. n. 50. setembro de 2001, p. 11 a 22.

lado pela preocupação social do Regionalismo de 30<sup>8</sup>. João Cabral de Mello Neto (na poesia), Guimarães Rosa e Clarice Lispector (na prosa) são alguns dos representantes desse terceiro momento.

O Modernismo, em uma visão plural, se caracterizou pela multiplicidade de temas e pela inovação formal. Isso se deve ao rompimento com os cânones clássicos, dando abertura a uma linguagem mais próxima do falar brasileiro. A conquista também se deu na valorização dos elementos que perfazem a etnia brasileira. Como registro dessa presença identitária nada melhor que a obra *Macunaíma*, *O Herói sem Nenhum Caractêr*, de 1928, assinada por Mário de Andrade. Além de ser um laboratório de experimentação com a linguagem, transitando entre o culto e o popular, a obra valoriza os mitos, as lendas, as culturas das três raças, a fauna e a flora, e destaca uma personagem que simboliza a expressão étnica-cultural do povo brasileiro: o folgado malandro Macunaíma.

Como proposta evidente do Modernismo brasileiro está a busca pela identidade, através das cores fortes de um país marcado pela mistura de raças. Essa característica vai se consolidar na força da popularidade de Jorge Amado<sup>9</sup>, que fez com que a Bahia ganhasse um

---

<sup>8</sup> Na concepção do crítico literário João Alexandre Barbosa, o Regionalismo, como uma visão mais próxima possível da realidade, é assim defendido por ele:

*Na verdade, a questão do Regionalismo é, com frequência, colocada em termos de um dos pólos de toda criação literária: acentua-se o seu valor documental e deixa-se para segundo plano a própria composição literária. Por aí é muito difícil sair de certos impasses como, por exemplo, o de ter de falar numa espécie de transcendência do Regionalismo por força da invenção detectável em certas obras.* (BARBOSA, João Alexandre. *A modernidade do romance*. In: O livro do Seminário. 1ª Bienal Nestlé de Literatura. São Paulo: L. R. Editores, 1982, p. 33).

<sup>9</sup> Segundo Itazil Benício dos Santos, um dos autores que esboçaram o perfil de Jorge Amado em suas pesquisas,

*O acolhimento de seus livros, sem precedente entre nós, no seio do público brasileiro, pode aferir-se pela popularidade de vários dos seus*

tom mais autêntico, de matizes multicores, apesar, também, de denunciar as mazelas e as injustiças sociais. Mesmo retratando o lado pitoresco dessa região, com a figura da mulata sensual, dos rituais religiosos de candomblé e dos costumes do povo do lugar, o autor não se omitiu em mostrar suas personagens marginalizadas, principalmente os habitantes miseráveis das zonas rurais dominadas pelos fazendeiros, donos da produção cacauceira. Tipos como o malandro, o enganador, o esperto, o sedutor e o corrupto contrastam com o honesto, o trabalhador e o consciente político.

A literatura regionalista, que teve destaque mais precisamente a partir do romance *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, em 1928, se estendendo até a década de 40, focou sua atenção na realidade crua do homem do campo, acometido pelo infortúnio da calamidade da seca no Nordeste. Esse cenário, já ilustrado anteriormente, através de exemplos de romances como *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos - foi composto por vários tipos de personagens, entre elas os vaqueiros, os emigrantes e os flagelados da seca, que faziam o contraponto com os que detinham o poder, no caso, os proprietários de terras. Essa concepção neorrealista da vida sublima o aspecto social, em detrimento da preocupação maior com a linguagem, presente no Modernismo de 22. Vejamos as duas fases modernistas, no entender de Eduardo de Assis Duarte:

*Os anos 30 ensejam uma maior preocupação com o país, com seus problemas presentes e passados, suas perspectivas de futuro. Se os anos 20 foram o instante de descoberta dos elementos recalcados no processo de colonização, de pesquisa de nossa identidade cultural e do 'caráter nacional brasileiro' enfim, a década seguinte irá aprofundar estas questões, no sentido de aliar a redescoberta à transformação*

---

*personagens masculinos, desde Balduino, Quincas Berro D'Água, Vadinho e Pedro Arcanjo, e femininos, Livia, Gabriela, Tereza Batista, Tieta e outros. (SANTOS, Itazil Benício dos. Jorge Amado. Retrato Incompleto. Rio de Janeiro: Record, 1993, p. 191 a 204).*

*da realidade. E a natureza dessa transformação vai ser motivo de um outro questionamento: se nos anos 20 perguntávamos 'o que somos?', depois de 30, impõe-se indagar 'para onde vamos?'<sup>10</sup>*

A indagação desse autor vai ao encontro das transformações no campo sócio-político da década, e da busca do romancista de 30 em discutir os caminhos tortuosos do homem e seus dilemas, face ao seu destino desalentado.

A obra literária de Jorge Amado, em meio a tudo isso, pertence a uma época de intensa polarização ideológica, onde se entrecrocavam o Socialismo, o Fascismo e o Nazismo. Amado sempre defendeu ideais socialistas e criticava as bases do capitalismo, que, para ele, se mostrava corrupto e precisava ser denunciado através da literatura.

Da mesma época que ele, escritores como Graciano Ramos, Rachel de Queiroz, com *O Quinze* e José Américo de Almeida, com *A Bagaceira*, entre outros, retrataram esta realidade brasileira, sob a perspectiva da seca e suas calamidades. Ao contrário da proposta inicial do Modernismo, esse período se preocupou, sobretudo, em denunciar a situação precária com que viviam as personagens, nem perspectiva de uma vida digna. Ainda sofreram as duras condições do clima e se opuseram aos poderosos proprietários de terras.

O cenário agreste, centrado no Nordeste, também está presente nos romances de Jorge Amado. Só que para contrabalancear com o aspecto neorealista, Amado criou uma atmosfera surreal, para dar uma maior dimensão literária, no esforço da valorização da linguagem popular e da cultura local. É o que se vê, por exemplo, na ressurreição

---

<sup>10</sup> DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: Romance em tempo de utopia*. Natal: Ed. UFRN, 1995. p.46 a 55.

de personagens mortas, como Vadinho, de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, e no romance *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água*. O autor se permitiu a esses devaneios fantásticos como meio de buscar equilíbrio nas diferenças sociais existentes. Conquistou uma consciência sociológica sem, no entanto, perder de vista o aspecto lírico de suas criações. Percebemos esse caráter social no romance *Capitães de Areia*, tendo como personagem principal o jovem Pedro Bala que, com outros meninos de rua, vive sem perspectiva de sair de sua situação de miséria, ainda que haja espaço para sonhar:

*A revolução chama Pedro Bala como Deus chamava Pirulito nas noites do trapiche. É uma voz poderosa dentro dele, poderosa como a voz do mar, como a voz do vento, tão poderosa como uma voz sem comparação. Como a voz de um negro que canta num saveiro o samba que boa vida fez:*

*- Companheiros, chegou a hora...<sup>11</sup>*

A temática social, vista na sua geração, deu o devido destaque aos escritores nordestinos, fazendo com que a ficção saísse do eixo Rio-São Paulo que, de certa forma, foi conduzida pelas mãos dos primeiros modernistas. Depois de preconizar a reforma no âmbito da linguagem, inovando-a sob o ponto de vista estético, chega a vez de uma narrativa de cunho mais social, retratando as classes marginalizadas.

A respeito desse romance, o estudo de Álvaro Cardoso ilustra muito bem os tipos compostos por Jorge Amado, que prioriza sempre os aspectos ligados às condições sociais de suas personagens marginalizadas. Assim reforça o autor que “*As imagens poéticas sempre presentes evitam a simples e objetiva descrição de um mero cenário,*

---

<sup>11</sup> AMADO, 1996, p. 55



porque elas acabam por humanizá-lo”<sup>12</sup>. Segundo ele, o autor

*altera o sentido de propriedade: são os pobres, os deserdados da sorte, que possuem a cidade mágica da Bahia, porque só eles é que são capazes de admirar sua beleza escreta, seus mistérios e responder à sua voz, ao passo que, para as classes elevadas, a cidade não passa de um espaço físico, frio e desumanizado, onde exercem sem falso domínio.*<sup>13</sup>

No caso de Amado, além dos meninos de rua (tipos presentes em *Capitães de Areia*) e marginalizados de toda espécie, como os boêmios, as prostitutas e os vagabundos (vistos em *Los Pastores da Noche* e *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água*), ressalta-se os trabalhadores da zona do cacau, que também têm espaço em sua narrativa. É o caso de *Terras do Sem Fim*<sup>14</sup>, de 1943. A história traz à tona a luta dos coronéis do cacau pela posse das terras do Sul da Bahia. Um navio chega a Ilhéus, cidade de grande pólo de exportação do cacau, trazendo junto trabalhadores, coronéis, prostitutas e aventureiros. A obra é vista como um resgate documental da história do mundo cacauero. Os dramas humanos são aqui vividos durante a conquista da terra nas primeiras décadas do século XX, acentuando as diferenças sociais, entre os ricos proprietários de terras e os proletariados.

A produção literária de Amado compreende os anos 30, até chegar ao início de 90. Dividida pelos críticos, em primeira e segunda fase, ela apresenta esse divisor de águas por ter o autor se envolvido em lutas políticas, no auge da revolução, até romper com o partido Comunista, em 1956, fato que contribuiu para percebermos o tom menos

---

<sup>12</sup> GOMES, Álvaro Cardoso. *Roteiro de Leitura: Capitães de Areia de Jorge Amado*. São Paulo: Ática, 1998.

<sup>13</sup> GOMES, 1998, p. 86

<sup>14</sup> AMADO, Jorge. *Terras do sem fim*. Rio de Janeiro: Record, 1980.

panfletário de suas histórias mais recentes. O motivo é conferido abaixo:

*Publicamente, garante que deixou a militância porque esse engajamento estava lhe impedindo de ser um escritor mais pleno, mais amplo no seu alcance. (...) Não se pode negar que abandonar o Partido foi controvérsia difícil, no mínimo complicada. Vale lembrar, inclusive, que, no princípio do ano, Jorge, ao escrever a letra de uma bela melodia do músico Cláudio Santoro, sem dúvida, não em vão, irá chamar a canção de “Não te digo adeus!” mas disse adeus ao Partido. Seus romances nunca mais serão os mesmos.<sup>15</sup>*

Jorge Amado teve uma vasta vida ligada à literatura. Baiano, nasceu em Itabuna, região famosa pela grande produção de cacau, e morreu em 2001. Paralelo à sua trajetória como escritor, exerceu atividades políticas como clandestino, em países como Argentina, Uruguai e França nos anos 40. Suas obras foram traduzidas a vários idiomas e recebeu diversos prêmios. Alguns romances foram adaptados ao cinema, ao teatro e à televisão.

Estreou na literatura com *O País do Carnaval*, em 1931. Depois chegaram os outros romances, a seguir. São eles: *Cacau*, de 1933, *Suor*, de 1934, *Jubiabá*, de 1935, *Mar Morto*, de 1936; *Capitães de Areia*, de 1937; *Terras do sem fim*, de 1943, *São Jorge dos Ilhéus*, de 1944, *Seara Vermelha*, de 1946, *Os Subterrâneos da Liberdade* (em 3 volumes), de 1954, *Gabriela, Cravo e Canela*, de 1958; *Os Pastores da Noite*, de 1964, *Dona Flor e seus dois Maridos*, de 1966, *Tenda dos Milagres*, de 1969, *Tereza Batista Cansada de Guerra*, de 1972, *Tieta do Agreste*, de 1977, *Farda fardão camisola de dormir: Fábula para acender uma esperança*, de 1979, *Tocaia Grande*, de 1984, *O Sumiço da Santa*, de 1988, *A Descoberta da América pelos Turcos*, de 1994. Junto aos romances se

---

<sup>15</sup> GOMES, 1998, p. 11 a 22.

destacam as romances *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, de 1959, e *Velhos Marinheiros*, de 1961. Também escreveu histórias para crianças, memórias e contos. Nos anos 80, já havia escrito cerca de trinta livros, traduzidos para vinte e nove idiomas. Obteve prêmios e condecorações oficiais em vários países.<sup>16</sup>

Como parte de sua primeira fase, seu romance *O país do carnaval* caracteriza-se pelo forte conteúdo político e pela denúncia das injustiças sociais, o que para alguns estudiosos, muitas vezes, carrega um caráter panfletário e tendencioso. O esquematismo psicológico de suas obras leva a uma divisão do mundo entre heróis (no caso, os marginais, os vagabundos, os operários, as prostitutas, os marinheiros, os boêmios etc) e vilões (a exemplo da burguesia urbana e dos proprietários rurais). *Terras do sem-fim* é uma exceção entre os romances da primeira fase, constituindo uma das obras-primas do autor.

Outro texto do pesquisador Eduardo de Assis Duarte trata desse rompimento com a fase inicial do escritor, defendendo que ele desfoca o teor ideológico, dando origem a uma escrita de maior aproximação com a cultura mestiça local, que é o que se presencia, como veremos mais à frente, no romance *Los Pastores de la Noche*. A posição do professor Eduardo é bastante explícita quanto a isso:

*Após superar seus vínculos com a chamada estética de partido, o escritor desloca e situa o centro de suas narrativas para além do paradigma da luta de classes. As posturas vinculadas à construção textual de identidades culturais perdem o cunho fortemente ideológico antes apontado para ganhar foros de maior flexibilidade e tolerância frente às práticas culturais alternativas à dominação branca e cristã*

---

<sup>16</sup> Sua extensa bibliografia encontra-se no final deste trabalho.

*estabelecida no Brasil desde a colonização.*<sup>17</sup>

Duarte ainda analisa a obra amadiana como propriedade de um momento que buscou evoluir para um caminho de conquistas no campo social:

*Escritor sincronizado com a história, Jorge Amado produz, sobretudo na primeira fase, uma literatura que não só acompanha ou traduz as transformações vividas pelo país. Mais que isto, a obra indaga o tempo histórico de sua inserção, revelando um empenho em compreender e participar desse tempo conflagrado e voltado para a construção do futuro. (...) O resultado é a configuração de um laço mimético com o real, que lastreia a seu modo um conhecimento do país, fundado tanto nas concepções partidárias, quanto numa fina intuição de nossa realidade e do caráter do nosso povo. Esse traço mimético emerge por entre as frestras do romanesco para deixar falar as vozes subalternizadas no processo social e, dessa forma, contar a história dos vencidos*<sup>18</sup>

Perfazer uma leitura social dos seus romances, ambientados no espaço do Nordeste brasileiro, é esbarrar nas considerações que fez Lucien Goldman, ao considerar ser este tipo de narrativa uma espécie de *epopeia social*. Isso se deve ao envolvimento dos escritores com as teorias marxistas da época, que serviram como alicerce para conduzir o leitor a uma reflexão sobre a consciência da luta de classes.

Para o teórico, o gênero é fruto da sociedade burguesa e, como tal, sofre certa limitação, quando se leva em conta a sociedade moderna, de estrutura dividida em classes. O herói moderno, portanto, é um

---

<sup>17</sup> DUARTE, Eduardo de Assis. *Classe, gênero, etnia: povo e público na ficção de Jorge Amado* In: Cadernos de Literatura Brasileira. Instituto Moreira Sales, número 3, março de 1997, p.88 a 97.

<sup>18</sup> DUARTE, 1997, p. 92

indivíduo que responde e interage com os desafios da realidade, ora em conformidade com os limites do mundo burguês, ora em consonância com as necessidades do gênero humano. As diferenças entre o herói romanesco e o da epopeia é que, enquanto o primeiro anseia por construir um mundo, seja ele real ou idealizado - e está sujeito ao fracasso - o segundo vê seu destino já predestinado, razão pela qual a narrativa se prende unicamente às suas ações, inevitavelmente com um final feliz.

Ao analisar a estrutura social do romance, Goldmann constata que a sociedade se encontra em avançado estado de degradação, estando o sujeito fragmentado, reflexo do mundo também fragmentado. Por essa razão, para ele, “o romance é a história de uma investigação degradada, pesquisa de valores autênticos num mundo também degradado, mas em nível diversamente adiantado e de modo diferente”.<sup>19</sup>

Baseando-se no discurso bakhtiniano, que vê o romance como uma experiência *demoníaca*, Goldman define esse papel de epopeia social a que o texto romanesco se sujeita, quando diz que “Com efeito, a forma romanesca parece-nos a transposição para o plano literário da vida cotidiana da produção para o mercado”<sup>20</sup>

No intuito de aproximar realidade de ficção, o romance de cunho social, que tem como ator principal o herói problemático, faz de seu destino, seja ele feliz ou não, a representação da situação histórica da qual faz parte. Por essa razão, o gênero, conforme as palavras do crítico literário Fábio Lucas

---

<sup>19</sup> GOLDMAN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 86

<sup>20</sup> GOLDMAN, 1976, p. 108

*ambiciona apontar, por debaixo do anedótico do enredo, a realidade profunda, subjacente à camada superficial. Será através dela que o leitor haverá de contemplar as forças decisivas da História, aquelas que darão significados ao esforço humano.*<sup>21</sup>

Esse romance panfletário, que no Brasil teve seu maior destaque no neo-Realismo da década de 30, está marcado pelo passado colonial, tendo a desigualdade social como determinante do panorama histórico. Fábio Lucas vê esse momento nordestino como uma tomada de consciência por parte dos escritores, no que concerne à injusta divisão de classes existente na região. Há o tom imperativo da denúncia social, como se pode depreender na definição do crítico:

*O romance nordestino, inspirado no subdesenvolvimento e na miséria da região, associa muito bem a herança da cultura brasileira, latifundiária e patriarcal, ao espírito cumulativo do capitalismo incipiente, gerador de pobreza e desemprego, ou seja, do “exército de reserva” necessário às fases de prosperidade e expansão do sistema impulsionado pela cobiça do lucro. Talvez o conjunto de romances do Nordeste constitua o documento mais enfático da disparidade social do país, pois a situação geográfica e histórica da região, de uma pobreza heroica e dependente, pode gerar mais vivamente o sentimento de protesto*<sup>22</sup>

Jorge Amado, como escritor dessa geração, que adotou as teorias marxistas da época<sup>23</sup>, esteve comprometido com o momento histórico e

---

<sup>21</sup> LUCAS, Fábio. *A contribuição amadiana ao romance social*. In: Cadernos de Literatura Brasileira. Instituto Moreira Sales, número 3, março de 1997, p.99.

<sup>22</sup> LUCAS, Fábio, 1997, p.99

<sup>23</sup> Fábio Lucas considera a temática histórico-político do escritor como um processo oriundo da trajetória literária brasileira, que traz em seu germen a marca da identidade:

com as causas sociais. Quando se filiou ao Partido Comunista, foi exilado e detido várias vezes. Por ter se empenhado a descrever personagens mais populares, atingiu um público menos letrado, fora dos meios acadêmicos. É o que se confirma ainda no trecho da revista *Cult*:

*(...) Jorge Amado é levado a se meter na política. Logo vira comunista, desses de carteirinha. Um comunista, porém, que traz em su coração os amigos e os santos do candomblé da Bahia. Quem leva Jorge amado ao Partido é Rachel de Queiroz.*<sup>24</sup>

A segunda fase de sua obra se inicia com a publicação de *Gabriela, cravo e canela*<sup>25</sup>, de 1958. Fugindo da vocação para o romance panfletário, o autor constrói os seus romances com base na cultura folclórica e popular. Fazem parte desse universo os costumes afro-brasileiros, a comida típica, o candomblé, os terreiros, a capoeira, entre outros elementos que compõem a miscigenação, tendo a Bahia como principal representante do país.

À luz do conhecimento antropológico para se entender a construção temática em torno de elementos de sua região, vemos que ela está intrinsecamente ligada à formação identitária, como dá a perceber Lina Seltzer Goldstein, em seu estudo sobre o romancista:

*De maneira geral, os escritos e pronunciamentos de Jorge*

---

*A despeito de seu engajamento, a obra de Jorge Amado é polifônica, reúne várias proposições ideológicas e reivindicações sociais. Prolonga um projeto de identidade nacional que se veio construindo desde os árcades mineiros, atravessou o nosso romantismo, inspirou o realismo e teve súbita interrupção com o movimento modernista. (p. 104)*

<sup>24</sup> Revista *Cult*. Revista Brasileira de Literatura. *Verdade Tropical de Jorge Amado*. n. 50. setembro de 2001, p. 11 a 22.

<sup>25</sup>AMADO, Jorge. *Gabriela, Cravo e Canela*. São Paulo: Martins Editora, 1959.

*Amado fazem referência - como maior ou menos rigor - à formação histórica do país, à mestiçagem bio-cultural e às “características” do brasileiro. A região da Bahia - em todas as suas facetas, como a paisagem marítima, o cotidiano, a pobreza, as festas, a comida, a capoeira e os cultos afro-brasileiros - fornece a moldura para a criação. Grosso modo, na representação que Jorge Amado constroi do Brasil habita a crença de que, entre nossas virtudes, estão: a grande mestiçagem cultural e biológica entre índios, africanos e europeus; a exaltação dos cinco sentidos e dos prazeres sensuais; o amor à festa e a alegria de viver; a tolerância racial, a solidariedade; e, finalmente, a excepcional riqueza da cultura popular brasileira, na música, no artesanato, na culinária, nas trovas populares.<sup>26</sup>*

O mundo dos marginalizados torna-se, então, um mundo feliz, uma vez que essas figuras levam uma vida sem preconceitos, sem regras severas de conduta social, o que lhes permite um elevado grau de liberdade existencial. Junto à forte fusão dos ingredientes étnicos, o autor sempre procurou destacar o papel feminino como pertencente a uma classe dominada pelo poder machista, além de ressaltar os atributos sensuais da mulher brasileira. Feito isso, segundo o professor Eduardo,

*(...) sem abdicar do modelo de romance romanesco, amplia o tratamento literário das relações de poder. Abre-se mais o leque de vozes da margem: da perspectiva de classe para as de gênero e etnia, tão presentes nas contendas deste final de século. Sinal dos tempos e traços de uma escrita permanentemente demarcada pelo relógio da história.<sup>27</sup>*

Suas histórias se comprometeram com a realidade social do seu tempo, antes mascaradas pelos adereços românticos do século XIX, e

---

<sup>26</sup> GOLDSTEIN, Llana Seltzer. *Uma Leitura Antropológica de Jorge Amado: Dinâmicas e Representações da Identidade Nacional*. Universidad de Aarhus, Diálogos Latinoamericanos, 2002, n. 5, p. 116.

<sup>27</sup> DUARTE, 1997, p. 97



que só no Realismo do fim desse século, por meio da ironia aguçada do escritor Machado de Assis, teve seu apogeu.

No entanto, em Amado, o que antes era tomado como sério, depois passa a ganhar contornos mais leves, em função do sentimento aguçado por sua terra colorida de encantos e alegrias, o que revela certa tolerância para com as disparidades sociais. O mesmo se pode dizer de suas personagens, como expressa o texto de Fábio Lucas, que cita Bakhtin como alicerce para a concepção do riso como forma de despreendimento e alívio diante de situações de conflito e repressão:

*Quando os heróis de Jorge Amado eram sérios e ideologicamente marcados, apontavam para a justiça, num quadro absurdo e degradado. Já os que, na derradeira fase de sua produção, se tornavam burlescos e pródigos de alegria, escolheram por meta a liberdade. Por intermédio da estética do riso, o romancista procura desarmar o automatismo da sociedade e seus valores imponderáveis. Mikhail Bakhtin ensina que a libertação do corpo é acompanhada do riso e do cômico, como acontecia nas festas da Idade Média. Desmobiliza as tensões. A gargalhada se transforma no palco temporário para a encenação da liberdade. Riso e liberdade, assim, se configuram indissoluvelmente associados. Na segunda fase da ficção de Jorge Amado, ao se evidenciar o direito da liberdade, somos conduzidos ao direito do sonho: o alvo são os procedimentos desrepressores.*<sup>28</sup>

Mesmo mudando o foco da panfletagem política, o tema sempre presente é o da denúncia das injustiças, em torno da política abusiva dos *coronéis*, além da servidão e exploração dos trabalhadores rurais. Nessa perspectiva, o que determina a lei do mais forte é a ambição. A partir da ótica do poder, Jorge Amado relata a origem e o crescimento do povo que viveu do cultivo do cacau, partindo de uma postura onde enaltece as personagens, sempre na luta por sua sobrevivência, sem

---

<sup>28</sup> LUCAS, 1997, p.99

deixar de lado, além da relação entre poder e proletariado, a força libidinosa do sexo, representada pela imagem da mulher fogosa e sensual. São exemplos notórios *Gabriela, Cravo e Canela*, de 1958, *Tieta do Agreste*, de 1977 e *Tereza Batista, cansada de guerra*, de 1972.

O autor, ao longo de toda sua obra, se mostrou transgressor quando enalteceu os perdedores, os que morreram em nome da dignidade, da liberdade e da integridade existencial, além da forte presença da mestiçagem. São árabes, negros e camponeses que compõem o universo de sua ficção e representam, respectivamente, a um só tempo, a ambição pela riqueza, a crença nos *orixás* e no candomblé, além da sobrevivência frente aos poderosos. Estes são os verdadeiros heróis de suas histórias, movidos por sentimentos de solidariedade.

O caráter carnavalesco presente na narrativa - outro aspecto relevante a ser tratado com mais acuidade em capítulo posterior - onde leitor e personagens trocam continuamente de posição, abrindo espaço para os fatos da vida e da sociedade, é uma forma socializada de ver o retrato real do Brasil. Como autor de tipos marginalizados, sem nenhuma ocupação e sem perspectiva de um futuro garantido e estável, busca construir um país ideal, sem preconceitos e com total liberdade, o que faz com que sua obra sirva de proposta de mudança social.

O olhar de atento observador mantém incólume seu realismo crítico, em meio ao retalho prodigioso da Bahia. Ao narrar os episódios, sua ficção permite entrar profundamente na alma humana, atingindo os derrotados, humilhados e ofendidos, como assim são descritas as personagens marginalizadas. Alguns são malandros inofensivos à sociedade, mas também existem os que podem chegar a cometer atos ilícitos contra ela, por se verem sem uma alternativa de vida viável.

Com esse mundo particular, constrói Amado seu itinerário ficcional, marcado pela desesperança, ainda que sem deixar levar pelo inconformismo. Como autor permanentemente engajado, procurou integrar-se aos seus heróis cotidianos, viver com eles o humor, a ternura e a graça de ser como verdadeiramente são.

Em todas as entrevistas, concedidas ao longo de seu trajeto de militante e de escritor, pôde expressar sua consciência ideológica. Defensor do povo oprimido e humilhado, estando cada vez mais longe de acreditar em dirigentes políticos ou em um líder à altura de suas utopias, Jorge Amado viu, na realidade do povo brasileiro, a grande fonte de inspiração. Podemos observar nesse escritor, que sonhava com um país autenticamente democrático e solidário, sua forte inclinação política, no momento em que profetizou que “*Todos esses horrores, toda a miséria, toda essa infinita pobreza, a opressão... tudo isso terá fim. Nós temos construído e seguiremos construindo uma civilização enquanto uma cultura original*”.<sup>29</sup>

A literatura de Jorge Amado se originou e se solidificou em meio a esse quadro de contradições e rupturas, que fez com que o país entrasse no espírito da modernidade do século XX. A reforma social e política coincidiu com a consolidação de uma inovação em todos os campos artísticos. O período, segundo as explicações do crítico Rolando Morel Pinto, mostra “*a exposição dos contrastes, o protesto, a reivindicação, o caráter de relatório, de inventário ideológico*”<sup>30</sup>

A diferença entre Amado e outros autores do mesmo período, que tratam o tema da condição humana, é que ele construiu um Brasil mais

---

<sup>29</sup> LITERATURA COMENTADA. *Entrevista com Jorge Amado*. São Paulo: Abril Educação, 1981, p.34.

<sup>30</sup> PINTO, Rolando Morel. *Estudos de Romance*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1965.

colorido, tingido de humor e da vaidade próprios do povo brasileiro. Defende o escritor que a saída para o país está na democracia que permite o debate, o diálogo e o caminho em direção ao socialismo que, segundo acreditava, constitui o destino de todos os povos e de todas as nações. De fato, este socialismo democrático foi o sonho de muitos cidadãos durante um período ainda marcado por ditaduras e oligarquias. Embora o momento fosse oportuno, ele não poupou também os aspectos corriqueiros da sua região, apresentando costumes e hábitos de um povo alegre e cordial.

Dentro do cenário tipicamente nordestino, mais pobre e mais discriminado, o escritor baiano chamou a atenção para o emprego da linguagem recheada de expressões populares, descrevendo, com habilidade, heróis populares que se inserem na galeria de malandros. É essa personagem que transita por todas as camadas sociais, relaciona-se com diferentes pessoas e adapta-se às mais diversas situações. Por ter conduta inadequada, se difere de tipos como Fabiano, de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, escritor da mesma época que Amado. Fazendo uma comparação com as personagens amadianas e esse último, ainda que inseridas no mesmo contexto histórico e político, podemos dizer que, enquanto Jorge Amado buscou enaltecer os encantos da Bahia, Graciliano, por exemplo, explorou a presença explícita de figuras subumanas, atormentadas diante da falta de perspectiva de uma vida mais digna.

*Vidas Secas*, verdadeiro palco de horrores do drama da seca, tem a firmeza da construção narrativa. A posição social nesse romance é de mostrar o ser marginalizado, cuja condição é vista como anti-heróica, não por criar alternativas ilícitas de sobrevivência como roubar, enganar - como é o caso dos malandros amadianos e de tantos outros da literatura brasileira - mas por se indignar diante do sistema e não

encontrar saída. Vítimas do flagelo da seca, histórias como as dos retirantes, a exemplo de *A Bagaceira* e *O Quinze*, apontam para o drama social, fazendo contraste entre os dois mundos: o do poder, que subordina e humilha, e o do proletariado, que tenta mudar essa realidade ou aceita e se rebela, como é o caso do anti-herói Fabiano. Basta que observemos o perfil dessa personagem, para entendermos a construção narrativa mais condizente com a realidade da década de 30:

*Fabiano, uma coisa da fazenda, um traste, seria despedido quando menos esperasse. Ao ser controlado, recebera o cavalo de fábrica, perneiras, gibão, guarda - peito e sapatões de couro, mas ao sair largaria tudo ao vaqueiro que o substituísse.*

*Sinhá Vitória desejava possuir uma cama igual à de Tomás da boladeira. Doidice. Não dizia nada para contrariá-la, mas sabia que era doidice. Cambebes podiam ter luxo? E estavam ali de passagem. Qualquer dia o patrão os botaria fora, e eles ganhariam muito o mundo sem rumo, nem teria medo de conduzir os cacarecos. Viviam de trouxa arrumada, dormiriam bem debaixo de um pau.*

*Virou o rosto para fugir à curiosidade dos filhos, benzeu-se. Não queria morrer. Ainda tencionava correr mundo, ver terras, conhecer gente importante como su Tomais da boladeira. Era uma sorte ruim, mas Fabiano desejava brigar com ela, sentir-se com força para brigar com ela e vencê-la. Não queria morrer. Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu. Mas um dia sorria da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem.*

*- Um homem, Fabiano.*

*Coçou o queixo cabeludo, parou, reacendeu o cigarro. Não, provavelmente não seria homem: seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado peos brancos, quase uma res na fazenda alheia.*

*Mas depois? Fabiano tinha certeza que não acabaria tão cedo. Passaria dias sem comer, apertando o cinturão, encolhendo o estômago. Viveria muitos ano, viveria um século. Mas se morresse de fome ou na ponta de um touro, deixaria filhos robustos, que gerariam outros filhos.*

*Tudo seco em redor. E o portão era seco também,*

*arreliado, exigente e ladrão, espinhoso como um pes de mandacaru.*<sup>31</sup>

A ficção de 30, com toda a carga de elementos constituidores da seca e da miséria humana, deixa de lado a preocupação maior com a linguagem elaborada. Por essa razão, fica evidente o propósito da verdade, numa total superação dos anseios românticos de épocas passadas, que criaram um modelo de personagem distanciado do seu contexto real.

A prosa de Jorge Amado, pela elaboração de uma linguagem popular e coloquial, revela um autor preocupado em aproximar a realidade da ficção, num discurso aberto, para além de seu tempo. O escritor estabelece um diálogo temático com antecessores como Manuel Antônio de Almeida e Mário de Andrade - para citar apenas esses - por destacar, respectivamente em sua narrativa, a figura dos heróis malandros Leonardo e Macunaíma, que também foram transgressores.

Sob o olhar atento de um narrador-observador, ele buscou descrever o homem como reflexo de um sistema social e político problemático. Porém seu estilo de narrar foi além da aproximação com o documentário e com as descrições ásperas. Sua obra revelou para o Brasil e o mundo a adequação da língua das classes estigmatizadas pelas elites culturais, descrevendo o modo de viver de uma gente que ansiava por liberdade.

Tomando como referência o contexto sociocultural de um Brasil dos anos 60<sup>32</sup>, que é onde se situa o romance *Los Pastores de la Noche*,

---

<sup>31</sup> RAMOS, 1995, p. 38

<sup>32</sup> Época também de grande efervescência literária. O Brasil estava entrando no período de ditadura militar que iniciou-se com o golpe de 1964, se estendendo até 1985.

de 1964, não podemos pensar em um país de transformações políticas, movidas por uma ideologia dominante, sem a relação com os movimentos da contracultura e os discursos inflamados em torno da prática de um desejo socialista. Ambos faziam parte da mentalidade esquerdista da época. No país dos anos 60 e 70, sob o clima da repressão política, podemos considerar um modelo de personagem, atuante na vida real, mas idealizado pela literatura de protesto da época, que é o revolucionário. Ele vai representar na sociedade em que vive, sinais de resistência e indignação. O surgimento do herói revolucionário caminha, portanto, junto com o projeto de revolução.<sup>33</sup>

Nos anos dessa ditadura, a revolução significou o que "*se equaciona contra a ordem, envolvendo primeiro o poder e, mais tarde, a desagregação da antiga sociedade e a formação de uma sociedade sem classes*"<sup>34</sup> Calcada na teoria marxista, a revolução tornou-se uma montanha inescalável.

Na opinião de Florestan Fernandes, "*Há uma tendência a tornar a revolução um fato 'mítico' e 'heróico', ao mesmo tempo individualizado e romântico*"<sup>35</sup> Sua visão realista da revolução difere da cegueira utópica que se estabeleceu nas décadas de 60 e 70, entre os que, incondicionalmente, defendiam a luta proletária.

Nos inquietos anos 60 e 70, dentre tantas expressões artísticas, surgiram, a título de exemplo, o Teatro de Protesto e o *Cinema Novo*, criando uma nova estética, a do realismo social, que estimulou a produção de uma vasta cultura alternativa. O sujeito principal de

---

<sup>33</sup> Algumas considerações desse período e desse tipo de personagem, o revolucionário, são extraídas da Dissertação de Mestrado defendida pela autora desse trabalho: *O anti-heroísmo no romance dos anos 70, Em Câmara Lenta* (NUNES, 2000).

<sup>34</sup> FERNANDEZ, Florestan. *O que é revolução?* São Paulo: Brasiliense, 1984, p.26.

<sup>35</sup> FERNANDEZ, 1984, p.18

movimentos culturais como esses teve seu processo criativo comprometido por culpa da censura. Em 1964 iniciava um golpe militar que durou mais de vinte anos.<sup>36</sup> Os artistas encontraram saída na arte, como única via de expressão capaz de usar estratégias de linguagem indireta e camuflada.

Ainda que seguindo a esteira do momento e levando-se em conta seu engajamento político nas décadas anteriores, Jorge Amado manteve seu estilo próprio de escrever, como um contador das histórias que tanto encantaram os leitores de diversas gerações. Não fez de suas criações heróis revolucionários, tampouco se juntou aos demais romancistas da sua época, com suas personagens maltrapilhas, movidas pelo desespero da seca no Nordeste. Escritor da linguagem de seu povo, Amado se diferencia dos demais por não se prender estritamente à região rural, mas também por valorizar ambientes urbanos. Nem por isso, se distanciou das classes populares e dos ambientes marginalizados.

A linguagem é, para o autor, um componente essencial do retrato social das personagens. A literatura brasileira nacionalizou suas obras por meio de temas e linguagens ao longo de décadas, aproximando-a do povo, além de prestigiar aspectos ligados à cultura e ao folclore brasileiro.

Ainda que delimitado no espaço literário, conhecido como romance social, Amado deu uma dimensão maior à sua escrita, construindo um panorama mestiço sem fronteiras. Se no início era um fiel tradutor dos princípios e mandamentos marxistas, depois passou a experimentar a liberdade de criar, sem ocultar o compromisso social como escritor.

A moral, os costumes e outros elementos constituintes da cultura

---

<sup>36</sup> Os anos 60 e 70 serão analisados em capítulo adiante, neste trabalho.



de seu povo juntaram-se aos apelos de um autor, por trás de um narrador empenhado em fazer o leitor enxergar as injustiças sociais, que se revelam a cada episódio contado.

Segundo a afirmação do crítico brasileiro Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, Jorge Amado configura uma das quatro tendências do romance moderno. De acordo com o grau de tensão do herói em relação com seu mundo, o estudioso qualifica seus romances de *tensão mínima*, isto é: os conflitos se dão apenas no âmbito verbal. Nesse tipo de gênero, “*Há conflito, mas este configura-se em termos de oposição verbal, sentimental quando muito: as personagens são se destacam visceralmente da estrutura e da paisagem que as condicionam*”.<sup>37</sup> Suas personagens, portanto, não se afastam muito do aspecto neorrealista, devido à preocupação com a verossimilhança. O conflito, como se viu, está intrinsecamente ligado ao âmbito da linguagem.

A pesquisadora Llana Seltzer Goldstien destaca o valor de sua obra por se situar entre o cotidiano da cidade de Salvador e a imagem do próprio escritor. Assegura a autora que há uma forte identificação com o universo criado por suas personagens, extraídas do mundo real. Muitas, inclusive, serviram de inspiração para contar seus feitos. Jorge Amado cumpriu uma espécie de missão ao construir o Brasil que ele mesmo desejava: simples, alegre, sensual, solidário e com o forte traço mestiço. É como se o autor capturasse o autêntico desejo de viver do povo brasileiro, razão pela qual obteve sucesso e reconhecimento. A crítica literária não via de bom grado sua obra, que se distanciava da elite acadêmica. Durante muito tempo foi injustiçado duplamente: estigmatizado por sua filiação ao comunismo, nos anos 30, e racheado por ser um escritor popular.

---

<sup>37</sup> BOSI, 1994, p. 392

A opinião geral foi levada a crer, por um bom tempo, em um tipo de autor voltado para o *marketing* popular, na busca por ficcionalizar histórias que transpareciam ser corriqueiras, sem muitos artifícios literários, de linguagem demasiadamente acessível ao gosto dos mais humildes. Com o tempo houve uma acentuada mudança de atitude com relação à sua produção literária. Llana Selttzer se convenceu de que

*(...) o escritor soube tocar as pessoas de duas maneiras: por conseguir traspor poeticamente para a literatura formas populares de viver e de narrar, e por saber manipular e recriar representações de identificação da Bahia e dos baianos.<sup>38</sup>*

Ela ainda destaca, em seu estudo, a produtiva qualidade ficcional de Amado, por saber, segundo ela, transitar entre as elites e as camadas mais populares:

*A valorização das tradições e fazeres populares como base de uma cultura 'genuinamente' nacional, assim como a representação da identidade nacional calcada na mestiçagem, que alimentaram a efervescência dos anos 30, são igualmente matéria-prima de Jorge Amado.<sup>39</sup>*

De acordo com o artigo *A Obra de Jorge Amado: a Realidade Linguística das Classes Subalternas*, de Tadeu Luciano Siqueira Andrade, da Universidade do Estado da Bahia, sua ficção faz com que haja uma aproximação maior com o público, como se fosse, nas palavras do renomado crítico Antonio Candido<sup>40</sup>, uma *ida ao povo*. São

---

<sup>38</sup> GOLDSTEIN, 2002, p. 125

<sup>39</sup> GOLDSTEIN, 2002, p. 111

<sup>40</sup> CANDIDO, Antonio *apud*. Ana Paula Palamarctchuk. In: Chalhoub, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (Org.). *Jorge Amado: um escritor de Putas e vagabundos? A História Contada - Capítulos da História Social da Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

palavras do estudioso:

*A obra amadiana alia o lirismo à crítica social, caracteriza - se pela simplicidade da linguagem e pelo tom coloquial e popular, satirizante e de fácil comunicação com o público com um estilo solto, através de sua riqueza léxico-semântica, impregnada nas frases feitas, nos provérbios e no seu próprio estilo.*<sup>41</sup>

Para definir um padrão linguístico usado por ele, ao retratar o povo brasileiro, Siqueira Andrade defende a simplicidade do discurso de suas personagens marginalizadas:

*Já que a sua obra consiste em uma denúncia social e, considerando a interferência dos fatores sociais na língua, eis a explicação de um padrão linguístico simples, marcado pelo lirismo e pela postura ideológica, que retrata o falar do povo.*<sup>42</sup>

Dessa forma, podemos enxergar a aproximação da ficção amadiana com as classes populares, na aquisição de uma linguagem simples, com o objetivo de preservação da cultura local. Mesmo tendo abraçado a utopia socialista, e feito parte de uma minoria de mente intelectualizada, dirigia-se a um público-leitor menos escolarizado. Buscou se incorporar às características predominantes da proposta modernista, justamente para valorizar a identidade de sua gente. Venceu o preconceito, ao sublimar as expressões típicas, muitas vezes condenadas pelos detentores do estilo academicista. Com a veia comunista, arriscou-se por suas convicções políticas, sem se deixar

---

<sup>41</sup> ANDRADE, Tadeu Luciano Siqueira. *A obra de Jorge Amado. A realidade linguística das classes subalternas*. Universidade do Estado da Bahia (UNERB), 2005.

Disponível no sítio <http://www.filologia.org.br/viiiicnlf/anais/caderno11-03.html>

<sup>42</sup> ANDRADE. Disponível no sítio <http://www.filologia.org.br/viiiicnlf/anais>

contaminar pelo dogmatismo opaco, muito menos se afastou das crenças afro-religiosas, arraigadas na herança baiana.

Esse era o mundo amadiano: sem fronteiras e hierarquias, na constante pesquisa por estabelecer cruzamentos entre elementos das mais diferentes esferas. Para ele, misturar ficção e realidade, em meio a marginalizados e poderosos, é respeitar a heterogeneidade e entender os mecanismos que regem a cultura brasileira.

No artigo publicado na *Revista Brasil de Literatura*, Eduardo de Assis Duarte expõe, com convicção, que a obra amadiana perdurará ainda mais após sua morte, a seis de agosto de 2001. Por muito tempo, foi deixada de lado, em função do seu estilo popularesco de narrar. Equivocadamente se acreditava buscar atingir um perfil de leitor menos intelectualizado, embora só o tempo para provar o contrário. É o que diz o texto *Morte e vida de Jorge Amado*:

*À morte anunciada do corpo físico do escritor deve-se acoplar o inevitável 'renascimento' (em termos acadêmicos) de sua literatura, 'canonizada' pelo público e, talvez por isso mesmo, estigmatizada pelo gosto refinado do Olimpo universitário. Disse-me certa vez Alice Raillard, tradutora e autora de um volume de depoimentos do escritor, que a universidade e a crítica brasileiras estavam aguardando a morte de Amado para reconhecer seu valor. A serem corretas tais previsões, poderemos ver, finalmente, seus romances estudados em nossas faculdades de Letras. Ter-se-á quebrado assim uma espécie de tabu que os afastou do público universitário e que levou o autor a prever para seus escritos um esquecimento de pelo menos vinte anos logo após sua morte.<sup>43</sup>*

---

<sup>43</sup> DUARTE, Eduardo Assis. *Morte e Vida de Jorge Amado*. In: *Revista Brasil de Literatura*. Universidade Federal Fluminense, 2002, ano IV.

**8.**

**A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DE  
*LOS PASTORES DE LA NOCHE*:  
UM ENREDO COMPOSTO DE CARNAVAL,  
MALANDROS E ANTI-HERÓIS.**

Jorge Amado divide o romance *Los Pastores de la Noche* em três partes distintas, mantendo as mesmas personagens principais, que vão se juntando a outras, incorporando-se às circunstâncias de cada novo episódio, todas ambientadas na cidade de Salvador, Bahia.

Todos os malandros desse enredo carnavalizado possuem, em sua essência, um perfil de caráter bastante peculiar. Já na primeira parte da trama, surge cabo Martim, um malandro típico, que resolve experimentar a vida do lar; Curió, muito sentimental, sofre por se apaixonar pela mulher deste seu amigo, mesmo que a amizade entre eles prevaleça; Pé-de-Vento é outro malandro, cuja ocupação é ser caçador de insetos para um laboratório de análise; e Cravo na Lapela é o sujeito que não aceita qualquer tipo de trabalho que seja difícil e laborioso. Na segunda parte, a mais voltada para o culto do misticismo, Negro Massu tenta, a todo custo, buscar um padrinho para seu suposto filho, e acaba escolhendo uma entidade do candomblé. Jesuíno Galo Doido, malandro mais experiente e sábio, tem um desfecho trágico, quando morre em conflito com a polícia, na terceira parte da história, que culmina na invasão do *Morro do Mata Gato*.

O caráter das personagens vai sendo delineado aos poucos. No entanto, já desde o início da história percebemos a inclinação por inverterem os valores sociais tidos como convencionais. É sobre essa negação da vida do lar, que dá a entender Ricardo Ramos, no artigo intitulado *Os pastores de Jorge Amado*, quando diz que:

*Há nas três novelas, sem dúvida, a intenção de frisar valores humanos, de apresentar as personagens como afirmações, em particular quando elas avultam no meio adverso, muitas vezes destorcidas ou inconscientes, alheias à própria inflexão positiva que representam.*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> PROENÇA, M. Cavalcanti et all. Jorge Amado. Povo e Terra. 40 anos de Literatura. In: *Os pastores de Jorge Amado*. Ricardo Ramos. Ensaios. São Paulo:

Ainda segue seu raciocínio o especialista sobre a obra de Amado, assegurando que “*Em Os Pastores da noite, os anônimos vagabundos transitam sem nenhuma luz, nada sabem de si e, no entanto, passam pelas amarguras e alegrias da cidade*”<sup>2</sup>

Como Ricardo mesmo ressalta, os pastores nada mais são do que uma “*extensa galeria de tipos, bons tipos de alegre ou agoniada vida. Isso por eles que se resolvem assim, avulsos e marginais.*”<sup>3</sup> Partindo desse julgamento, pode-se definir seu papel no meio social que a um só tempo oprime, mas também liberta. Essa disposição dos tipos, diluídos ao longo das três partes do livro, dá ao romance amadiano um caráter *desmontável*.

No mesmo livro, no artigo *Pastores da Noite e da Liberdade*, o autor Cavalcanti Proença define a narrativa amadiana, já contando com a importância do leitor no desenrolar da trama:

*Tecnicamente, a composição se faz com segurança, o escritor aprisionando, firme, o leitor. No princípio, abrindo o livro, o leitor é tão ignorante das histórias do país, como Otália, que acaba de chegar do Bonfim. Ambos, leitor e Otália, vão sentindo adensar-se a atmosfera, a cada referência ao cabo Martim. Referências de amigos e inimigos, postos, aqui ou ali. Contraditórios e convergentes.*<sup>4</sup>

O narrador deixa entrever que, assim como o leitor, a personagem Otália só passa a conhecer Martim aos poucos. Na primeira parte é onde ele mais se destaca, no episódio *História verdadeira da boda de*

---

Ed Martins, 1987, p. 191.

<sup>2</sup> PROENÇA, 1987, p. 191

<sup>3</sup> PROENÇA, 1987, p. 191

<sup>4</sup> PROENÇA, 1987, p.188

*Cabo Martim con todos sus Detalles, rica en acontecimientos y sorpresas.* Para esse pícaro-malandro o trabalho não é prioridade, a não ser quando se apaixona e resolve casar com a mulata Marinalva. Assume o papel de homem de família, voltado para o lar, passando a instaurar uma nova imagem de cidadão coerente com as regras sociais, o que não condiz com sua natureza aventureira, junto aos inseparáveis amigos de farra.

O esforço por manter essa condição foi grande, ainda mais sabendo que tinha à sua frente o dever de preservar, também, a imagem da esposa Marinalva, de passado não muito decente. Assim tenta convencer ao amigo Massu de seu estado civil atual, inclusive servindo de exemplo, para que no futuro este também pudesse abandonar a vadiagem e voltar-se para a vida doméstica de homem casado:

*Mientras iban ladera abajo em busca del cafetín, Martín hacía a Massu el elogio de la vida de casado. Nunca creyera encontrar tanto encanto y diversión en el matrimonio. Pero ahora, aunque apasionado por Marinalva, feliz de poseerla y de poseer su amor, comprendía que era preciso, poco a poco, y suavemente, colocarla en su lugar. Se había acostumbrado mal en los meses de idilio en el Reconcavo, con él siempre atrás ella, sin dejarla un momento. ¿Vio el chasco que le dio a la salida? Un golpe así, de vez en cuando, es saludable al matrimonio y hace que la esposa se sienta aún más dada a su marido. Y sobre todo lo coloca donde debe estar, le da la medida justa de sus derechos. Massu tenía que ir aprendiendo todas esas cosas, pues desde luego, un día u outro, el negro acabaría casándose, construyendo su familia, entregándose a las delicias del hogar.*<sup>5</sup>

Aos poucos cabo Martim se afasta de seus fiéis companheiros, embora ainda mantenha a única ocupação, junto ao amigo Cravo na Lapela: a de jogador baralhos. Cercados da cachaça e das mulatas, o

---

<sup>5</sup> AMADO, 1970, p. 77



cotidiano desses malandros se resume tão-somente às brincadeiras e aventuras.

A ruptura com a vida de malandro não se deu de forma brusca. Observemos a passagem em que Martim resiste às tentações da vida mundana, mas não se esquivava de jogar com os amigos:

*No había manera de acostumbrarse a la mudanza radical de la vida del cabo. Ahora, para verlo, era necesario buscarlo en casa. Ya no aparecía como antes, en cualquier momento, por el barrio. Ciertamente, había vuelto por el Mercado y Agua dos Meninos, a sus puntos preferidos para una rápida partida. Empezó de nuevo sus exhibiciones de baraja para ejemplo y gozo de las jóvenes generaciones. Lo necesario solo, sin embargo, para ganar las monedas de la carne seca y las habichelas, el aceite. Fuera eso estaba siempre en casa, entregando a las delicias del hogar.<sup>6</sup>*

Rendido à paixão, ele desafia sua própria condição, como para mostrar do que um homem é capaz. Para um malandro convicto como ele, parecia estranho tamanho comportamento:

*Había quien lo consideraba definitivamente perdido, sin salvación posible. Aquella mujer lo había dominado por completo. Hacía de él mangas y capirotas, mandaba en Martín, lo ataba corto. Había tardado el cabo en enamorarse, pero, cuando lo hizo, lo hizo por completo. Los amigos, los conocidos, recordaban a aquel Martín libérrimo, bebedor, vagabundo, jugador de cartas, bailarín emérito, al frente de todas las parrandas. Pero aquel Martín había desaparecido para siempre, sustituido por un humillado esposo de horario estricto.<sup>7</sup>*

Sobre esse lado passional que, por vezes, sobreeleva a essência nata do malandro, o crítico Proença Cavalcanti tece um comentário:

---

<sup>6</sup> AMADO, 1970, p.92

<sup>7</sup> AMADO, 1970, p. 92

*Quando descreve o amor daquela gente simples, Jorge Amado usa com sucesso grande os lugares comuns tão gratos ao povo. Amor à primeira vista, a 'madrasta de dramalhão', o marido tirado, a mulher bonita e honesta, quase tísica, que o herói socorre com desinteresse e puras intenções*<sup>8</sup>

Os amigos malandros estavam diante de um novo homem, o que poderia despertar até mesmo um sentimento de inveja:

*Los amigos lamentavam la falta de Martin, como 'el gran animador de la noche', pero de acuerdo todos en dar por firme su tranquila felicidad, envidiándola todos un poco; Martin se había transformado en un señor y, si bien no había llegado al absurdo de buscar empleo y trabajo, había modificado su vida por completo.*<sup>9</sup>

Já não o viam mais em outro lugar, que não fosse na tranquilidade de sua casa, porque, como bem afirma o narrador, ele foi "*sustituído por un humillado esposo de horario estricto.*"<sup>10</sup> Mas nem todos compactuavam com essa situação, despertando a incredulidade de veteranos de boemia e vadiagem, como Jesuíno, que achava que "*aquella farsa iba a durar muy poco*"<sup>11</sup>

A vida pacata, à qual se sujeitava Martim, comunga, portanto, com o mundo social mascarado, segundo a percepção desses marginalizados. Ela foi, aos poucos, retomando seu passo na contramão, se igualando aos outros parceiros de farra, como dá a perceber o narrador dessa história:

---

<sup>8</sup> PROENÇA, 1987, p. 189

<sup>9</sup> AMADO, 1970, p. 98

<sup>10</sup> AMADO, 1970, p. 92

<sup>11</sup> AMADO, 1970, p. 98

*(...) se fue cansando poco a poco: la vida seguía desarrollándose ajena a él, sucedían las cosas más interesantes y Martín no participaba en ellas, ya no era el jefe, el portaestandarte, el hombre decisivo. Ya no venía nadie a buscarlo para las fiestas. Hasta se habían olvidado de llamarlo con ocasión de las elecciones para las parrandas de carnaval.<sup>12</sup>*

Até mesmo Marinalva, dedicada aos afazeres domésticos e ao marido, estava se cansando da situação incômoda, típica de esposa dedicada:

*Se iba cansando también Marinalva, y empezó a darle un chasco de vez en cuando para que se fuera dando cuenta de que no era dueña absoluta. Evidentemente, no lo hizo a la vista de los amigos.<sup>13</sup>*

O casamento, por fim, deu sinais de cansaço, aos primeiros bocejos de Martim, já indiscretos aos olhos da esposa: *“Marinalva se daba cuenta, no se le escapaba ni el más discreto bostezo de Martín, parecía adivinarle sus pensamientos como si leyese en su corazón: el cabo no era ya el mismo del Reconcavo”*.<sup>14</sup>

Passado algum tempo, Martim não suportou viver condicionado às regras sociais. Cansou-se da monotonia de casado, retomando a vida boêmia, para alegria de todos os que o conheciam como o *“rei dos vagabundos da Bahia”* <sup>15</sup>

Envoltos em situações de ciúmes, paixões frívolas e traições, o

---

<sup>12</sup> AMADO, 1970, p. 100

<sup>13</sup> AMADO, 1970, p. 101

<sup>14</sup> AMADO, 1970, p. 101

<sup>15</sup> Expressão do narrador, citada na página 76.

casal se separa. Curió, seu amigo fiel, acaba confessando o desejo de Marinalva por ele, mulata sedutora e dissimulada. Também confessa, a muito custo, estar apaixonado por ela, mas preferiu manter a amizade, retomada sob efeito de rodadas de cachaça. Diante da situação vexatória, Marinalva, presenciando a conversa entre eles, não encontra outra saída que não seja procurar abrigo no bordel de Tibéria.

É nesse reduto da boemia que Martim vai à busca do amor da inocente Otália, que lá se encontra hospedada, por não encontrar um emprego digno para seu sustento. A história dessa paixão entre o cabo e a ex-donzela vem à tona em meio ao cenário mais propício da história: na terceira parte do livro, que é quando os moradores invadem o *Morro do Mata Gato*.

Na segunda parte, cujo título é “*Intervalo para el bautizo de Felicio, hijo de Massu y Benedita o el compadre de Ogún*”<sup>16</sup>, são enfatizados os rituais de candomblé, típicos de uma região contagiada pela forte descendência afro, que é a Bahia. A preocupação de Negro Massu é a de encontrar um padrinho para o filho, que teve com a mulata Benedita. Segundo versões dos moradores, ela morrera no hospital de indigentes ou, acreditam alguns, uniu-se a um estrangeiro, que apareceu pela

---

<sup>16</sup> Vale, aqui, esclarecer que não é pretexto deste trabalho explorar e analisar a temática sempre presente na ficção amadiana: a da presença do misticismo de descendência africana. No artigo *The Present State of African Cults in Bahia*, encontramos melhores referências ao tema:

*In literature novelist Jorge Amado stands in the forefront of writers of prose fiction who have treated candomble in a sympathetic light. In his novel Os pastores da noite (1964) Amado shows a particular awareness of the cults as he reflects their all-encompassing presence in the city of Salvador. Scholars, especially ethnologists and sociologists, have studied the cults from the point of view of their disciplines, and although several of the important works published on the subject date from the first half of this century, a considerable number have appeared in the last two decades, indicating the growing interest in the cults as a topic for investigation.* (Russell G. Hamilton, Jr. *The Present State of African Cults in Bahia*. In: *Journal of Social History*. v.3. n4, 1970, pp. 357-373. (Disponível no sítio [www.jstor.org/stable/3786299](http://www.jstor.org/stable/3786299)).

costa baiana. Tempos depois de desaparecida, deixou o filho sob a responsabilidade da avó, a negra Veveva, e dele, que procura resposta para a sua inquietude, a de encontrar o padrinho certo para o menino, em Maná Donina, a *mãe-de-santo*.

Sobre essa passagem no livro, discorre Cavalcanti que “*Em poucos escritores haverá páginas tão brasileiras e tão baianas, como a cena daquele batizado em que o padrinho é o próprio Ogum*”<sup>17</sup>. De fato, são páginas que ilustram a beleza da cultura afro-brasileira, sempre presente na obra de Jorge Amado, que aqui passeia pelos corredores da vertente modernista da primeira fase, no momento em que busca a valorização dos tipos multiraciais. O pesquisador compara as páginas de grande riqueza primitivista, ao lado de obras literárias como *Cobra Norato*, de Raul Bopp e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, grandes expoentes de um Modernismo mais experimental, que bebeu na fonte das vanguardas europeias, buscando, acima de tudo, resgatar as raízes culturais brasileiras:

*De mim, em verdade vos digo que a segunda parte de ‘Os Pastores da Noite’ ficará ao lado de ‘Cobra Norato’ e ‘Macunaíma’, compondo a trindade máxima de uma literatura essencialmente nacional, a que chegou ao cerne da alma brasileira, lá onde só se pode penetrar levado pela intuição, compeendendo sem lógica, em estado de poesia, em transe de nativismo. Não basta ter nascido no Brasil, nem mesmo na Bahia, para entender e sentir.*<sup>18</sup>

Ogûm, entidade do candomblé, acaba sendo eleito para ser o padrinho, fato este que passa a causar espanto por parte de alguns habitantes da mística Bahia, pois a igreja católica, como se sabe, não permite a mistura dos rituais eclesiáticos com os de outros cultos. No

---

<sup>17</sup> AMADO, 1970, p. 190

<sup>18</sup> AMADO, 1970, p. 190

entanto, percebemos que o autor Amado, aqui, deixa transparecer que, em sua região, tudo é permitido e tudo comunga bem, porque lá não há espaço para a intolerância.

Padre Gomes batiza a criança, sem dar-se conta de que houve uma manifestação sobrenatural dentro do próprio templo católico. Consagra-se, portando, a fusão entre as duas religiões, com a presença dos convidados para a cerimônia do batizado, que chegam à igreja com seus trajes típicos: roupas brancas e muitos adornos coloridos. As descrições abaixo comprovam a fusão dos elementos da cultura afro com a alvura das velas do altar:

*La iglesia estaba llena, o mejor dicho, empezó a llenarse desde muy temprano, y cuando llegó el Padre Gomes, a las seis y media, ya una pequeña multitud lo esperaba charlando en las escaleras, pues el ambiente era de fiesta. Curioso: La mayoría de las mujeres vestían trajes de bahianas, abigarrados, y algunos de los hombres, según podía ver, llevaban cintas de un color azul oscuro sujetas a la chaqueta.*

*El interior de la iglesia se encontraba igualmente repleto, y las faldas amplias de las bahianas se arrastraban por la nave, donde un sinnúmero de iniciados y devotas se deslizaban con sus chinelas con ligereza de danza. Gordas y antiguas iyalorixás, magras y ascéticas viejas de pelo cano, sentadas em los bancos, los brazos adornados de pulseras y de cuentas de vidrio, pesados collares al pescuezo. Se iluminaba la iglesia más con los colores de esos collares y de las ropas abigarradas que con la luz mortecina de las velas de los altares.<sup>19</sup>*

Junto aos enfeites e adornos, também compunham o evento as crendices populares, oriundas dos antepassados africanos, como se constata abaixo, nos agrados que os amigos reservaram para o filho de Negro Massu:

---

<sup>19</sup> AMADO, 1970, p. 183

*Cravo na Lapela le había ofrecido unos puros, negros y fuertes, de Cruz das Almas, de primerísima. Curió había traído un amuleto para proteger al niño contra las fiebres, las mordeduras de serpiente y la mala suerte. También unas cintas de Bonfim. Ipsilone había invitado a Massu a un sarapatel<sup>20</sup> en casa de la negra Sebastiana, regado con aguardiente de Santo Amaro, ya había intentado emborracharlo, tal vez con la intención de arrastarlo a una decisión favorable a sus pretenciones<sup>21</sup>*

O sincretismo religioso é um dos registros mais marcantes na prosa de Jorge Amado, uma vez que, na *Bahia de todos os Santos*, é tolerável a fusão de rituais e de crenças. Como o foco principal da segunda parte do livro é o batizado da criança, o catolicismo aparece para reforçar a obrigação cristã, comum a todos os que temem a Deus, segundo a sólida formação religiosa no país. Ela está arraigada à cultura desse povo, desde o período embrionário da colonização.

Não é por demais exagero salientar que foram os portugueses os responsáveis por essa tradição, quando desembarcaram com dezenas de jesuítas, com o propósito de converter os silvícolas, esses primeiros habitantes encontrados no país, de terra ainda virgem. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e estatística (IBGE), de acordo com o Censo Demográfico de 2000, o Brasil já contava com 73, 6% da população católica, enquanto o candomblé possuía somente 0, 3%. De fato, isso significa dizer que o Brasil é um país predominantemente católico. Atualmente, segundo Censo de 2009, a população católica alcançou os 192.152.030 milhões de habitantes.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Comida típica do Nordeste brasileiro, à base de miúdos de carne suína e farinha de mandioca.

<sup>21</sup> AMADO, 1970, p. 159

<sup>22</sup> Segundo dados preliminares do Censo 2010, o país apresenta uma redução na proporção de católicos e um aumento dos evangélicos e dos sem religião. Como

A tolerância é maior na Bahia, cuja região é predominada pelos negros, de forte herança escravocrata. Deve-se a eles as diversas manifestações rituais geradas de sua cultura. Vejamos, aqui, que Negro Massu tem a preocupação de dar à criança uma formação religiosa desde cedo. O sincretismo forma parte do valor espiritual desse povo, pois, como se pode constatar na indagação do narrador, “*Bastaba con el católico y el do candomblé, que, como todos saben, católico y candomveis se entienden y se mezclan...Lo bautizaba con el cura y luego lo amarraba al santo do Terreiro. ¿Para ques mais?*”<sup>23</sup>

Antes mesmo da invocação da entidade africana Ogúm, pairava ainda uma atmosfera de dúvida:

*¿Cómo hacer ir Ogún à iglesia del Rosario dos Negros y allí ser testigo de un acto católico? El orixá no era un ser humano, no podía delegar sus funciones en uno de los amigos que lo representara. Esta solución, insinuada por Curió, volvía a plantear el problema anterior: ¿quien será el elegido para representar a Ogún? Fuese quién fuese sería en cierto modo el padrino del pequeño. No. Tal idea tenía que ser apartada por completo* <sup>24</sup>

Por fim, todos - menos o padre, que não havia descoberto a farsa - se põem de acordo em dar ao padrinho o nome de *Antônio de Ogún*, culminando, assim, as duas crenças. Com a presença destacada do *filho-de-santo* Artur da Guima, que sempre era convocado para

---

resultado do simpósio apresentado pela SBPC, no mesmo ano, o secretário geral Flávio Pierucci afirma que não há nada que diga que o futuro será protestante, mas que, com certeza, será bastante diversificado. Ele ainda lembra que as religiões afro-brasileiras, especialmente *umbanda* e *candomblé*, atraem uma parcela pequena e em declínio da população. No caso da *umbanda*, que é uma religião afro-brasileira, assume uma situação complicada: seus seguidores costumam declarar que são, além de católicos, espíritas, uma vez que a religião é uma síntese do antigo *candomblé* e do espiritismo kardecista. (Disponível no sítio <http://www.comshalom.org/blog/>)

<sup>23</sup> AMADO, 1970, p. 163

<sup>24</sup> AMADO, 1970, p. 195



participar de obrigações ligadas ao candomblé, o ritual místico passa a ser visto como espetáculo para todo o povo da redondeza:

*Artur gemía y reía a carcajadas, se daba contra las paredes, rodaba por el suelo. Jamás se havia visto a Ogún tan tremendo, tan devastador. (...)*

*Entre una tempestad de carcajadas el santo tiró a lo lejos los zapatos de Artur. Foi luego hacia espesura, atravesó el cobertizo para saludar a la orquesta, al otro extremo. Como un tifón.*

*Y bailó. Bailó como quien es. Una danza festiva, floreada, baile guerrero de Ogún, mas modificado, lleno de picardía y virtuosismo.<sup>25</sup>*

Diante de tamanha manifestação, padre Gomes, junto ao sacristão e a outros fiéis da cerimônia da missa, não desconfiava tratar-se de uma atitude mascarada. Até que insurge a entidade do mal *Exu* que, ao contrário do benéfico *Ogúm*, provoca um grande alvoroço na igreja. O padre estremece e todos se assustam. No entanto, *Ogúm* interfere, em uma luta do bem contra o mal, atravessando a cidade da Bahia com o propósito de buscar um *filho-de-santo* para expulsar a entidade maligna, provocadora da desarmonia por onde passa e que tem a característica de ludibriar as pessoas.

No discurso habitual do padre surge a constatação: após a irrupção de *Exu*, reconhece ser ele, também, descendente da cultura afro. Tempos atrás, antes de ser ordenado pela igreja católica, foi *filho-de-Ogúm*, mas não cumpriu as obrigações do candomblé por ter optado pela vida sacerdotal.

Para surpresa de todos os que compunham o evento batismal, em uma ação repentina, como em uma espécie de transe, o sacerdote

---

<sup>25</sup> AMADO, 1970, p. 196

expulsa com uma cacetada a entidade maligna, presente na igreja. Minutos depois não recordava de mais nada. Restaurada a situação, volta a perguntar ao padrinho Ogúm qual é seu nome:

*-¿Como ha dicho que se llama?*

*¿No estaba el hombre borracho poco antes? Pues curó de repente. Ahora se aguantaba firme sobre sus piernas, erguido, parecía un guerrero, sonriente...*

*-Mi nombre es Antonio de Ogún.*

*El cura tomó la sal y los santos oleos..<sup>26</sup>*

Assim se fez o ritual do batismo, em uma aliança de crenças, costumes e códigos mantidos sob o signo da liberdade e do respeito pelo individual e pelo coletivo. A invasão das entidades africanas, através do ritual católico do batismo - e com a cumplicidade do padre - consolida a dimensão carnavalesca do ato. Com base nisso, constatamos que enquanto a igreja simboliza a instituição conservadora, junto à família e ao governo, a consagração do candomblé, com seus elementos simbólicos, faz a festa e promove o rito, provocando o choque entre o permitido e o proibido, entre o santo e o profano.

De fato, qualquer discussão entre o bem e o mal pressupõe visões antagônicas, que se remontam a estudos dos mais variados. Também se leva em conta um número elevado de correntes do pensamento humano, entre eles o filosófico. Para muitas culturas, a coexistência do bem e do mal está fundada na Criação. Por exemplo, para o Sufismo<sup>27</sup>, uma corrente dentro da religião muçulmana, o atributo principal do

---

<sup>26</sup> AMADO, 1970, p. 205

<sup>27</sup> BARTHOLLO, Roberto. Mística e Política no seguimento ao profeta do Islã. In: BINGEMER, Maria Clara; BARTHOLLO, Roberto. *Mística e política*. São Paulo: Loyola, 1994, p. 157-170.

homem criado por Deus é o de ter o bem e o mal imbuídos na natureza de cada um. A preocupação maior é reconhecer que ambos os valores estão presentes em nossas mentes e nós convivemos com eles. Como nossas mãos, direita e esquerda, a presença do bem e do mal produz o equilíbrio, segundo essa doutrina.

Há cinco mil anos, os chineses já lidavam com a concepção de que o bem e o mal habitam em nós e fazem parte de um mesmo elemento. São aspectos de um todo em constante mudança, ao mesmo tempo opostos entre si, mas também complementares<sup>28</sup>. Antigas concepções religiosas também constroem o alicerce de sua filosofia a partir de princípios contrapostos. Neles baseiam-se seus ritos e crenças: o bem absoluto, do qual emanam todas as graças, venturas, felicidade e prosperidade; e o mal, também absoluto, fonte de todo o contrário, de todos os fatos negativos, das desgraças e da destruição. Entretanto, tão antigo quanto a luta entre o bem e o mal é o seu questionamento.

O próprio autor Jorge Amado, nascido na mística cidade da Bahia, conviveu com a cultura africana, fato este que provocou dúvida por parte de alguns intelectuais da época. A crítica especializada não entendeu sua postura e chegou a se perguntar como um comunista materialista como ele pôde misturar-se a crenças dessa natureza, bastante evidentes nos seus livros. A verdade é que ele sempre foi um defensor das tradições de seu povo. Tanto que, como político parlamentar do grupo comunista, na Assembleia Constituinte, da qual fez parte no final dos anos 30, defendeu e aprovou a liberdade de culto. No Brasil, isso é direito assegurado: ninguém pode sofrer perseguição ou censura por defender qualquer prática religiosa.

---

<sup>28</sup> Este conceito é a base do Taoísmo, que mistura filosofia e religião, colocando o homem como síntese e equilíbrio das forças Yin, que é a energia da terra, e Yang, que é a energia do céu. Essas duas energias em equilíbrio e movimento formam o símbolo Tai Chi.

Como é da natureza amadiana juntar as várias culturas, crenças e classes sociais, o autor aproveitou o final da segunda parte de seu romance para estreitar esses laços. Atentemos para o desfecho do batizado do filho do Negro Massu, cerimônia que acabou por incentivar os convidados a escolher as entidades do candomblé para serem, também, padrinhos ou madrinhas de seus filhos:

*Mucha gente invito después de este suceso a diversos orixás para que fuesen padrinos o madrinhas de sus hijos. Oxalá, Xangó, Oxossi, Omolú, son muy solicitados para padrinos. Yemanjá, Oxum, Iansã, Euá, lo son para madrinhas, y Oxumaré, que es al mismo tiempo macho y hembra, para una y otra cosa. Pero hasta ahora ningún orixá aceptó, tal vez por miedo a las travesuras de Exú. Compadre de orixá solo hay uno: Negro Massu, compadre de Ogún.<sup>29</sup>*

Para concluir a segunda parte, tomemos como exemplo o artigo intitulado *Deus, deuses e deus ex machina n'os Lusíadas e na ficção contemporânea de Jorge Amado*, do autor Chamberlain. Ele discorre sobre essa presença mítica de *Ogúm*, em diálogo com a fé católica, além da provocação da mistura de religiões:

*Percebe-se, em tal episódio, atrás do aspecto meramente irônico, uma séria tentativa por parte do autor de encarar o problema do choque de duas religiões, se não de duas culturas, diferentes e, às vezes, antitéticas. Trata-se igualmente de um conflito racial e de classes, no qual Amado, como era de esperar, se mostra solidário com os humildes, cuja religião e cujos deuses são, para ele, sempre mais humanos, mais reais e mais protetores do que as suas contrapartidas cristãs. Diga-se de passagem que, aqui, mesmo o clero de ambas as religiões recebe caracterização análoga: enquanto o padre Gomes é pintado como severo e remoto, aferrando-se a uma doutrina estéril, Doninha, mae-*

---

<sup>29</sup> AMADO, 1970, p. 206

*de-santo do terreiro local, revela-se compreensiva e servical.*<sup>30</sup>

Já a terceira parte da trama, a mais carnavalesca de todas, se destaca pela culminância de todas as personagens malandras, em um espaço sob medida para elas: o *Morro de Mata Gato*, um grande terreno despovoado.

Pouco a pouco as personagens principais vão construindo seus casebres, apossando-se do terreno e, com isso, tirando proveito da situação de viverem de graça, sem pagarem nenhum imposto. Há extremos que se enredam nessa complicada questão. De um lado a polícia, que tem como chefe o honesto doutor Albuquerque, que com esforço tenta expulsar os vagabundos da área e acabar de uma vez com o vício dos jogos de baralho (inclusive, persegue cabo Martim e seus companheiros); de outro lado, está o governo, que conta com o apoio de políticos inescrupulosos, além da participação da imprensa sensacionalista. Depois de seguidas batalhas, mesmo contando com a efetiva resistência do doutor Albuquerque, o governador decreta oficialmente a permanência dos desocupados, que antes viviam em condições miseráveis.

Em *La Invasión del Morro de Mata Gato o Los Amigos del Pueblo*, vários temas se desenlaçam no enredo, em torno de questões sociais relevantes: a reforma agrária, vista com descaso por parte do governo; problemas alarmantes, como aliciamento de menores - como é o caso de Dona Fulô, que adota crianças de rua em troca de explorá-las -, além da corrupção nos órgãos públicos. Todos esses elementos presentes são

---

<sup>30</sup> CHAMBERLAIN, Bobby J. *Deus, deuses e deus ex machina n'os Lusíadas e na ficção contemporânea de Jorge Amado*. Published by: American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, v. 68, n. 04, 1985. Disponível no sítio [www.jstor.org/stable](http://www.jstor.org/stable)

motivos geradores de discussões mais amplas, se tomadas sob o enfoque estritamente social. No entanto, enxergamos, dentro do ambiente narrativo a que se propõe o estudo aqui, os efeitos que essa temática suscita, tendo à frente o caráter da malandragem, presente nas personagens, desde a primeira parte do romance. A carnavalização é outra abordagem levada em consideração, haja vista os festejos em prol da invasão do *Morro do Mata Gato*.

Todas as personagens envolvidas na invasão fazem parte de uma espécie de mascaramento coletivo. É nítida a sensação de falso bem-estar, uma vez que compactuam com as trapaças do governo. A polícia cumpre seu papel, mas se mostra ineficaz no combate às infrações da lei. Um exemplo claro é a liderança ameaçada do delegado Albuquerque, que representa o lado grotesco da história. No final, ele é ridiculizado por suas convicções ideológicas mais radicais. Acaba perdendo o cargo, mas não a esperança de desmascarar a farsa existente entre os moradores e o governador. O governo, contando com o apoio da população do *Morro do Mata Gato*, triunfa.

Há, por trás dessa visão aparente de justiça e igualdade social, a tentativa implícita de destruição da máscara mantida pela cultura heterocêntrica. É o que se constata através da figura do delegado, única voz dissonante, em meio à maioria alienada.

Tendo em vista o empenho da população em ocupar um terreno desabitado - pertencente ao comendador Pérez, que acabou negociando a venda para o governo - o momento pedia uma maior reflexão, pois se tratava de uma questão social. Como era importante para o governador que mantivesse a imagem de político inabalada, a construção de casas, em forma de multirão, aumentaria ainda mais sua popularidade. Assim começaram a surgir os primeiros movimentos em prol de solucionar o problema da falta de moradia para os necessitados:

*Sin embargo, el gran problema no era la invasión (y tal vez por eso mismo el vicegobernador no proponía ninguna salida para la invasión propiamente dicha del Morro de Mata Gato) y si la crisis de la vivienda. Para esse gravísimo problema social que amenazaba la vida de la ciudad, apuntaba él una justa solución: el Gobierno tenía que estudiar la construcción de casas para obreros en la periferia de la ciudad. Construcciones baratas y confortables para las que no faltaban terrenos adecuados ni técnicos capacitados. La mano de obra podían proporcionarla los propios futuros moradores.<sup>31</sup>*

Com a conquista do terreno, os malandros realizam o carnaval na praça pública, sob o discurso inflamado e demagógico do governador. Mas segundo o comentário do narrador, o *Morro* não era habitado apenas por vagabundos. Esse contador de histórias sai em defesa dos novos habitantes, como se vê:

*Sin duda había entre los invasores gente poco amiga del trabajo, pero negar la existencia de trabajadores entre las gentes de Mata Gato, era evidentemente una exageración. Albiñiles, herreros, carpinteros, conductores de tranvía, carreteros, maestros en diversos oficios habían levantado allí también sus casas.<sup>32</sup>*

Simultaneamente à festa da impunidade, nessa terceira parte da história, o narrador retoma a história do anti-herói Martim, que foge para a cidade de Alagoas, porque foi flagrado, mais uma vez, nas contravenções dos jogos proibidos. Troca de nome - passa a ser chamado de Sargento Porciúncula - e encontra por lá outra mulata, com a qual busca saciar seus desejos e sua vaidade. Esse pícaro perde um pouco o brilho de antes com a morte da prostituta Otália, por quem

---

<sup>31</sup> AMADO, 1970, p. 289

<sup>32</sup> AMADO, 1970, p. 290

andava apaixonado, mas para não perder a fama de malandro, resolve recuar e fugir. Ela, por sua vez, sempre se manteve fiel, querendo se resguardar para esse malandro, que não teve paciência em esperar pelo casamento.

A jovem Otália acaba se confinando por vários dias no quarto do bordel de Tibéria, a protegida *mãe* de todas as prostitutas, até morrer. Mas seu último desejo fora atendido: ser enterrada vestida de noiva. O ato se remete ao desejo irrealizável de se viver dentro das convenções de uma sociedade que apregoa o casamento como uma instituição séria. Só que esse compromisso se contrapõe à vida de malandro, que vê a instituição como uma farsa.

Quando os moradores, sob a resistência da polícia, estavam ocupados com a construção de seus casebres no *Morro*, Martim já havia alcançado um destino distante dali. Sumira sem dar satisfação à jovem, como é do feitio de todo malandro que não assume compromisso.

Enquanto os invasores comemoram a vitória, outros tantos, que eram flagrados em pequenos delitos, foram detidos, para depois, como é costume na região, voltarem às ruas. Cabo Martim, nesse ínterim, não perdia a pose e o posto de malandro, aproveitando a vida em outra cidade próxima, sem saber que Otália agonizava em uma cama:

*En Itaparicá se hacía llamar sargento Porciúncula, pero no aclaraba si sus galones eran del Ejército o de la Policía Militar. Se le dio bien en la isla. Allí el juego no estaba perseguido y, aunque no era época de veraneo y el movimiento era escaso, iba sacando para equilibrar el presupuesto. Y pronto apareció Altiva Conceição do espírito Santo, espléndida mulata, para ayudarlo a olvidar a Otaíia y su absurda locura.<sup>33</sup>*

---

<sup>33</sup> AMADO, 1970, p. 272



Antes da fuga, cabo Martim viveu sua história de amor com Otália, a personagem mais enigmática desse romance. Ele se interessa pela menina sonhadora, quando ainda estava casado com Marialva. No início do enredo, pouco se sabe dela. O narrador vai desvelando sua trajetória ao longo das três partes do romance.

A vida dura da jovem que chega de outra cidade para tentar a sobrevivência em Salvador a obriga a tornar-se prostituta. O passado foi marcado por grandes decepções: aos quinze anos de idade, seu pai a trancou em casa por ter tido relações sexuais com o noivo, que lhe prometeu casamento. Na casa de Tiberia, dona do prostíbulo, é tratada como filha, por manter aparência de menina ingênua e indefesa.

Toda a noite Martim passava a visitá-la, com ar de esposo abandonado. Ela, iludida, o acolhia, na esperança de que um dia ele pudesse assumir um relacionamento sério. Com resignação e paciência, o malandro aceitava. E assim vão construindo uma amizade, sem nenhum contato físico. Viveram essa relação decente, porque assim era o desejo dela: manter-se casta até o momento em que ele resolvesse tomar a decisão de pedir-lhe em casamento, fato que nunca aconteceu.

Quando soube da morte de Otália, voltou para prestar-lhe a última homenagem. As companheiras do bordel não entendiam por que uma meretriz teria um desejo tão absurdo. Mas seu pedido fora atendido. O trecho abaixo mostra seus últimos minutos, no leito de morte, já com a presença do malandro Martim, que se mostrou sensibilizado com a decisão da jovem ser enterrada vestida de noiva:

*Al ver Martim, Otália recupero el habla. Era un hilo de voz, un cuchicheo distante. Y pidió el vestido. No había ningún vestido, y mucho menos de novia. (...) Todas las mujeres, las chicas de casa de Tiberia, las vecinas del Morro,*

*amigas de otras pensiones, un hato de pelanduscas, recua de putas cansadas de la vida, todas se volvieron costureiras, cosiendo el vestido, el velo, la guirnalda. En un instante juntaran el dinero para um ramo de flores, se hicieron com el velo, las cintas, los bordados, encontraron zapatos, medias de seda, guantes, !iguantes blancos!Una cosia en um trozo, outra ponía uma cinta.*<sup>34</sup>

O malandro, de certa forma, satisfez o desejo de Otália casar. Uma aliança cedida por outra prostituta, que um dia foi casada, serviu para ilustrar a vontade da personagem:

*Al lado de la cama se sento cabo Martín. Era el novio y tomo la mano de la muchacha. Clarice, uma que había estado casada, se saco llorando la alianza del dedo y se la dio al cabo. Este la coloco lentamente en el dedo de Ootalia, y Miró su rostro. Ootalia sonreía, no parecia al borde de la muerte, tan satisfecha y contenta.*<sup>35</sup>

Ele beijou seus lábios, como assim fora seu desejo: “*Martin inclino la cabeza y besó a Ootalia en los labios. Sintió su aliento final, como llegado de lejos, distante.*”<sup>36</sup>

Durante o enterro, o corpo de Otália, vestido de branco, desfilou pelas ruas, acompanhado de Martim, de Tibéria, das poucas e fiéis companheiras de bordel, além dos malandros de sempre:

*El entierro, acompañado por Tiberia y por sus chicas, se dislocaba un tanto apresurado. Aquellas cansadas mujeres habían pasado la noche anterior en vela. No podían faltar al trabajo dos noches seguidas. El crepúsculo caía sobre el mar. Ootalia daba su último paseo, vestida con el vielo y la guirnalda, toda de Blanco en su ataúd. La llevaban cabo Martín y Jesús, Pé-de-Vento y Curió, Icipione y Cravo na*

---

<sup>34</sup> AMADO, 1970, p. 273

<sup>35</sup> AMADO, 1970, p. 306

<sup>36</sup> AMADO, 1970, p. 306

*Lapela.*<sup>37</sup>

Nesse pequeno espetáculo, portanto, duas vidas se fundem em uma só: a vida de prostituta, vista por ela como uma máscara, uma vez que não correspondia ao que desejava para si; e a da sua verdadeira vontade: ser esposa dedicada e fiel. Como isso não fora possível em vida, as companheiras lhe prepararam o evento fúnebre, uma espécie de cortejo nupcial, culminando, assim, em uma curiosa cena carnavalesca.

O ato simbólico significa, para essa personagem, a expressão máxima de uma vida sem máscaras. Não havia outra saída senão ser prostituta, ainda que sonhasse com noivados, bênçãos de padre e vestido branco de noiva.

A carnavalização, também, se faz presente nas manifestações dos moradores do *Morro*, pelas ruas da Bahia. Estes celebram e bebem cachaça à vontade, por conta do governo. Na cena final, uma triste constatação: vence a impunidade, oriunda de um sistema social que se vale da deslealdade para enganar o povo que, na sua ignorância, também procura tirar proveito das oportunidades. Vejamos o trecho abaixo, que expõe essa situação iníqua:

*Con la manifestación prolongándose en fiesta animada, de danza y trago, acabó la historia de la invasión del Morro de Mata Gato. Tuvo un final feliz, o, como diría un joven de nuestros días, un 'happy end'. Todos salietaron contentos, cada cual tuvo su merecida compensación.*<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> AMADO, 1970, p. 307

<sup>38</sup> AMADO, 1970, p. 329

E assim segue o narrador, preparando o desfecho das personagens desse episódio. Todas lucraram com a invasão, inclusive a Dona Filó, a aliciadora de menores, que virou agente eleitoral, com a invasão, embora “*Si no fuera analfabeta, llegaría a la Cámara*”.<sup>39</sup> Ela, ao mesmo tempo em que passava os fins de semana cuidando das crianças, como se fossem seus filhos, usava-as como isca, forçando-as a pedir esmolas nas ruas, com o intuito de causar piedade aos outros.

Dona Filó é considerada por todos - governador, jornalistas e população em geral - como uma heroína. Inclusive pelo poeta Pedro Job, o único que não tem outro interesse que não seja divulgar sua arte. Com sua exagerada retórica, ele prepara o discurso para apresentá-lo ao público do *Morro* e às autoridades locais, no momento em que o governador aproveita a oportunidade para divulgar a instalação da rede elétrica no povoado. Job convence o povo, a plenos pulmões, de que Filó é um exemplo de mulher forte que, a muito custo, sustenta os filhos adotivos com dignidade e honestidade, como se vê: “*hermana Filó, madre fundamental, vientre de la tierra paridora, fecundada por héroes*”<sup>40</sup>

Por não ter contato com os problemas que afligem a população, o poeta carrega a imagem do cidadão alienado e de um intelectual que não sai dos meios acadêmicos. Foi apenas um a mais a se contagiar pela atmosfera carnavalesca que começava a ocupar o espaço das ruas, no contexto desse universo de máscaras.

Todos queriam ganhar com a invasão dos habitantes miseráveis. Discursos demagógicos ressoavam por toda a parte, sobretudo vindos

---

<sup>39</sup> AMADO, 1970, p. 329

<sup>40</sup> AMADO, 1970, p. 245

de políticos experientes, comuns nesse tipo de manifestação popular. Os jornalistas também se aproveitaram do ato público para divulgar suas matérias e adquirirem credibilidade e fama.

Por fim, a lei do mais forte prevaleceu, uma vez que o governador expediu um documento permitindo que todos os invasores fossem proprietários de seus pedaços de terra, e que podiam ali construir seus lares. É com essa conquista que acontece a grande festa, em um ato público digno de aplausos e muita alegria. Enquanto isso, o inconformado chefe de polícia, doutor Albuquerque, pensa em uma maneira de acabar com essa farsa que havia tomado ares de democracia.

Sua atitude e coragem são vistas com ridicularidade por todos, ao tentar expulsar os desocupados e aniquilar com a impunidade que reinava no *Morro*, provando que eles não eram trabalhadores e, sim, delinquentes e usurpadores de bens alheios. Muitos deles, inclusive, tinham ficha suja na polícia. Diante das ameaças à farsa institucionalizada, o governador acaba transferindo Albuquerque para outra função. Seu cargo é ocupado pelo primo da esposa e amigo pessoal de Otávio Lima, o maior proprietário do jogo do bicho da região. Com essa decisão arbitrária, se consagra o nepotismo como prática comum entre os políticos. O honesto da história, indignado, prefere a demissão. Um dos motivos de sua remoção foi, também, a repercussão em torno dos jogos do bicho, por muitas vezes combatidos por ele, sem êxito algum.

Vemos, abaixo, a conivência do governo, bem como da polícia, com relação aos jogos de azar, proibidos no país:

*(...) había asesores dignos de confianza que aseguraban a su Excelencia el gobernador que no era mala táctica esa de empezar su gobierno repartiendo palos entre los bicheros. La*

*actitud daría un brillo de honestidad al nuevo poder y haría más comprensivos a los banqueros de bichos en el momento de aflojar los cordones de la bolsa, de negociar un acuerdo.*<sup>41</sup>

A impunidade, portanto, estabeleceu-se nessa espécie de circo montado, feito de homens desonestos, cujo palhaço maior era a figura do chefe de polícia. O antagonismo que reforça a hierarquia social era visível: a corrupção e a desonestidade mais uma vez triunfam, ante a fraqueza e a subserviência dos mais pobres.

A fama de homem digno, mantida pelo doutor Albuquerque, é motivo de provocação do riso por parte dos vitoriosos invasores. A carnavalização, aqui, resulta na inversão de valores, no momento em que o mal triunfa sobre o bem, mesmo que a alegria da população ganhe uma aparência de igualdade de classes.

O vilão é visto como herói e o herói como vilão, revertendo os papéis desse espetáculo desolador. Atos como o do chefe de polícia, por exemplo, são vistos dentro da trama como grotescos - em uma apropriação do conceito estabelecido por Bakhtín.

Ridiculizado, antes de sair do seu posto, ele esperou a ordem para invadir o *Morro* e expulsar os moradores. À frente de uma vigília de mais de vinte e quatro horas, doutor Albuquerque e seus guardas famintos e sedentos, esperavam as ordens do governador, que não vinham. Foram protagonistas de uma cena patética. Enquanto a autoridade buscava um substituto para ele, o chefe mantinha intacto seu caráter de militar honesto, cumpridor das leis. Assim descreve o narrador, lamentando o fato, ao dizer que *“Hacía más de 24 horas que estaban cercando el Morro, comiendo bocadillos y bebiendo agua caliente. Órdenes de aquele*

---

<sup>41</sup> AMADO, 1970, p. 251

*imbécil de Albuquerque. Entre os guardias havia un clima de revuelta*”.<sup>42</sup>

A demissão do chefe de polícia simbolizou o repúdio às irregularidades no governo, que conseguiu contar com o apoio da população. Atentemos para o trecho em que a notícia foi divulgada pelo *Morro*:

*La noticia de la dimisión del jefe de Policía llegó al Morro casi al mediodía, y fue saludada com entusiasmo por los moradores. (...) Dimitido el jefe de Policía, aprobado el proyecto en las comiciones trás rápida y nueva discusión, iba a ser votado en plenário, en una sesión extraordinária, y seguramente sería promulgado aquel mismo dia.*<sup>43</sup>

A euforia generalizada, que culminou na impunidade, foi amplamente espalhada pela cidade e por todo o Estado, formando um ato público, como dá a perceber abaixo:

*Todas las emisoras radiaban de cinco minutos un comunicado invitando a la población y autoridades a sumarse el acto que se celebraria em la Plaza Municipal, frente al Palacio, a las 18 horas. Serían así testigos del acto histórico de la promulgación por el Gobernador de la Ley votada por la Asamblea expropiando los terrenos del Morro de Mata Gato. Hablarían entre otros los líderes del Gobierno y de la oposición en la Asamblea Legislativa, el periodista Airton Melo, el concejal Licio Santos y el próprio gobernador. Camiones del Estado y de la Prefectura, ómnibus y transvias estarían a disposición de cuantos acudieran. Se movilizaron todos los recursos para el mayor éxito de la espontânea manifestación popular.*<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> AMADO, 1970, p. 326

<sup>43</sup> AMADO, 1970, p. 322

<sup>44</sup> AMADO, 1970, p. 325

Se de um lado a população expressava sua alegria, do outro era nítida a sensação de impotência. O narrador compartilha, aqui, com os sentimentos de revolta e indignação que nutriam os soldados, tendo à frente uma autoridade quixotesca, ante um exército impotente: “*Reuelta no es la expresión exacta. No estaban revolucionados, sino aburridos hasta el sueño, rabiosos, mal alimentados, tras una noche en blanco, picados por los mosquitos*”.<sup>45</sup>

O desequilíbrio gerador das forças opostas se dá, portanto, na figura do chefe de polícia que, em uma visão bakhtiana, representa o *tonto* (ou o *otário* da história), que faz o contraponto com os *espertos* ou malandros, no caso as demais personagens da história. Todas exercem uma função específica e apresentam uma visão carnalizada, porque rompem com a tradição de um modelo de herói que está acima do bem e do mal.

Traços de personagens que expressam uma condição de vida marcada pelas diferenças sociais são comuns nesse romance. O autor, com sua visão herdada do marxismo, aponta para a divisão de classes, e reconhece o poder nas mãos de uma minoria prestigiada da população (no caso, os políticos, os donos de terra e os *coronéis*), contra os menos favorecidos (os marginalizados de toda espécie). Sua preocupação é, sobretudo, a de mostrar uma realidade que precisa ser transformada. Estando o autor ao lado dos injustiçados, enfatiza sua visão maniqueísta, no jogo de forças que se desequilibram, em um constante dualismo social.

No entanto, a distinção entre o bem e o mal pode despertar uma divisão de opiniões. Nietzsche propõe que se pense sobre a dimensão entre essas forças que regem o mundo, desde a Antiguidade. A

---

<sup>45</sup> AMADO, 1970, p. 327



interpretação, muitas vezes, se divide, dependendo do que se convém chamar de bem e de mal. O filósofo questiona essa espécie de *apartheid* social, por achar que tudo depende da perspectiva e dos interesses de quem julga.

No seu livro, *Além do bem e do mal*, ele cita a frase, que denuncia essa divergência de opiniões: "*Perguntai aos escravos quem é o "mau"?, e apontarão a personagem que para a moral aristocrática é "bom", isto é, o poderoso, o dominador*" (GM, pref. XI).<sup>46</sup>

Na visão dos moradores do *Morro da Mata Gato*, a honestidade do chefe de polícia contraria os seus valores, por acharem que têm direito de invadir terras que são do governo e, por conta disso, também lhes pertencem. Também se acham no direito de serem amparados, porque, segundo eles, são vítimas do sistema e o que vale é a lei da sobrevivência.

Em meio a essas visões polarizantes, existe uma tendência ao reconhecimento de que as coisas não são boas ou más, mas uma contínua mistura de ambos os aspectos, em todas as possíveis combinações. Mesmo dando voz aos marginalizados socialmente, o autor Amado buscou vê-los como frutos de uma sociedade discriminatória e patriarcal. Já se sabe que na Bahia, particularmente, qualquer distinção entre classes se dá muito mais por questões econômicas do que por segregações raciais.

Personagens que sofrem na pele a intolerância ou a exigência das convenções sociais estão presentes em suas obras mais importantes, como o que sucede, por exemplo, na novela *A Morte e a Morte de*

---

<sup>46</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradutor Paulo César de Souza. Coleção Companhia de bolso. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993, p. 53.

*Quincas Berro D'agua*<sup>47</sup>, comentada anteriormente. Embora não seja visto como vilão, a personagem Quincas representa a classe social sem prestígio, que encontra, na boemia, a maneira de contrariar as convenções do mundo aparentemente convencional. São indivíduos que simbolizam as camadas inferiores da sociedade, servindo de denúncia do mundo capitalista vigente. Explorados economicamente, ao invés de enfrentarem os problemas, se alheiam a eles, encontrando fuga nos prazeres hedonistas, todos ligados às ruas, e em renúncia à vida pacata do lar familiar.

Os meninos delinquentes, comentados aqui neste trabalho, pertencentes ao romance *Capitães de Areia*<sup>48</sup>, de 1937, são outros exemplos. Funcionam como uma resposta a uma sociedade injusta, feita de grandes abismos sociais. Marcado por personagens simbólicas, o livro foi o mais lido e, também, o mais censurado de Amado, durante o período de repressão política do Estado Novo, nos anos 30. Crianças de rua, tidos como pequenos infratores, surgem na pele de vítimas de uma sociedade opressora e hipócrita. A figura de Pedro Bala, chefe do seu bando, uma espécie de anti-herói inconformado, é um reflexo dos alarmantes problemas políticos e econômicos de um país que, ao invés de conseguir recuperá-los de seu estado marginal, os abandona a toda sorte de infortúnios. Depois de inumeráveis peripécias encontra, nas ruas, o caminho para se rebelar contra o sistema. É evidente, nesse romance, o conflito entre ricos e pobres, entre marginalizados e os grandes malandros da história, que são as autoridades corruptas.

Por trás das fisionomias aparentemente infantis, se esconde um caráter de malvados e perversos. A violência surge como reflexo ao estado lamentável de fome, sede e absoluta miséria. Fatos, nesse

---

<sup>47</sup> AMADO, 1996.

<sup>48</sup> AMADO, 1996.

romance, merecem real atenção: depois de violentar sexualmente uma jovem como ele, Pedro Bala se arrepende do ato, buscando justificativa pela sua rebeldia por haver perdido o pai, de forma violenta. O autor, por trás disso, deixa entrever a possibilidade de ressocialização de qualquer indivíduo que pratique atos ilícitos.

Antonio Balduino, do romance *Jubiabá*<sup>49</sup>, de 1935, por exemplo, é um tipo de personagem que possui certa postura política. Sofre desde criança, vive nas ruas e depois retoma consciente o seu papel de cidadão. Similar à postura de Pedro Bala, não perde totalmente a infância carregada na memória. Apesar de se envolver em crimes, ainda resta um aspecto de pureza e, por isso, é visto como vítima das circunstâncias em que se encontra. Balduino é, portanto, um herói em evolução, que vai da malandragem à militância política.

Nesse contexto social e político e nesse universo de degradação, os anti-heróis de Jorge Amado ganham em força e beleza, fazendo do contraste social o elemento que chama a atenção dos leitores, sobretudo, dos que não estão acostumados a ver essa realidade desnudada, camuflada sob a aparência do risível e do jocoso. Personagens como essas são uma amostra do papel consciente de um escritor preocupado em romper com as fronteiras de sua região, na busca por alcançar a complexidade que há nos seres humanos, além da constante tarefa de se viver em dignidade, sem separação de classes. Poder-se-ia dizer que há, nessas personagens, uma pré-consciência revolucionária, por não fazerem parte do seletto mundo dos poderosos.

Tanto no romance *Los Pastores de la Noche* quanto em *Capitães de Areia* e *Jubiabá*, personagens apresentam, indiretamente, sua forma de protesto contra a calamidade exorbitante, que é a miséria - embora

---

<sup>49</sup> AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

reduzida, ainda se vê no país hoje - e todos os fatos que envolvem essa chaga social.

Em uma abordagem lukacsiana, a literatura de Jorge Amado, definida como social e comprometida com a época, elucida questões pertinentes, como a hierarquia e a desigualdade entre os homens. A corrupção e a malandragem, outros temas de cunho social, são um dos fatores que comprometem qualquer projeto sério de construção de uma real democracia, mesmo estando o Brasil entre as maiores economias do mundo.

Não se pode esquecer que durante a produção de suas obras literárias - em grande parte durante os anos 60 e 70 - a ditadura militar suprimiu muitas formas de liberdade intelectual e atividade política. Essa forma de repressão, sem dúvida, propiciou a criação desses anti-heróis problemáticos. Suas criações são o resultado de uma desagregação do sistema político falho. Nele, cada indivíduo luta, de uma maneira ou outra, pela sobrevivência, e geralmente, ao contrário do chamado herói positivo, costuma ser vencido pelo poder no final. Através de uma ação, os anti-heróis buscam sua essência no mundo em crise, vivendo a contradição de uma realidade burguesa, ao desejar um mundo justo.

A ficção sublinha a decadência do homem e mostra a necessidade de atrair o trabalhador à luta, resgatando, a seu modo, o nascimento do herói positivo, no momento em que busca edificar uma sociedade sem classes. Mas essa visão da força do trabalho, particularmente, é ofuscada na obra *Los Pastores de la Noche*. A preguiça e malandragem são vistas como foco de interesse por parte dos protagonistas, o que nos leva a enxergar o que está por trás desses fenômenos identitários da cultura brasileira. E é justamente a malandragem no romance o ponto crucial para entendermos, nas entrelinhas, os valores que regem o

trabalho.

Ainda que expondo, por meio das personagens, o caminho inverso a uma ocupação digna, é perceptível o apelo crítico por parte do autor. De maneira paradoxal, a presença de elementos que perfazem a figura do malandro parece surtir efeito contrário, como se Amado quisesse pôr à prova a ineficácia de uma política pública que se ausenta de incentivos às oportunidades de trabalho a quem dele necessita. Sabe-se que o sistema brasileiro é falho no trato com os projetos de iniciativa ao trabalho - embora a situação tende a melhorar, por conta da consciência e da participação da cidadania hoje, século XXI.

O estilo amadiano, portanto, se caracteriza por duas vertentes opostas: a crueza das situações que envolvem os malandros e delinquentes e o tratamento poético dado a eles. A dureza de viver se esforça por se equilibrar na leveza dos pensamentos fluidos, divagantes, típicos de um autor que ama sua terra e aprecia o linguajar cantado de sua gente.

A busca do equilíbrio, também, se dá na conjugação de temas pesados, como corrupção e desonestidade, com a concepção das coisas populares que vivem animicamente em seus romances. Para Miescio Tâti, o autor correu o risco de ter jogado *artisticamente* com o sofrimento alheio, de tal forma que a simpatia do leitor seja permanentemente levada a interessar-se mais pela *expressão poética do fato*, do que *pelo próprio fato*.<sup>50</sup>

Há uma personagem em *Los Pastores de la Noche* que revela essa característica: trata-se de Jesuíno Galo Doido. Na hora de morrer, o impacto da imagem crua do momento busca se equilibrar com a

---

<sup>50</sup> Dorine Cerqueira, disponível no sítio [www.revista.agulha.nom.br/dcerqueira.html](http://www.revista.agulha.nom.br/dcerqueira.html)

imagem poética em torno da sua postura heroica, ao menos para seus companheiros do *Morro*. Tentaram achar o corpo, no mato, em um lodaçal, mas foi em vão. Foi encontrado pela polícia apenas seu capacete, que usava para enfrentar os militares. A vasta cabeleira que possuía - e que conferia certo ar de poeta - fazia o contraste com a postura de líder, segundo descreve o narrador. Depois de morto, bem mais tarde, em um ritual de candomblé, a população acreditou ter sido ele transformado no caboclo *Orixá* (entidade africana), dentro do corpo de uma jovem. E não podia ser o contrário, pois, como todo bom malandro, sempre gostou de estar cercado de uma bela mulher. Segue, abaixo, a descrição de sua morte:

*Era una noche sin luna, cargada de nubes, casi sin estrellas: un aire de bochorno, pesado, anunciaba tempestad. En el lodazal, Miró y los 'capitanes de la arena' rebuscaban el cuerpo de Jesuíno usando las pértigas de las pancartas. Pé-de-Vento y Curió se habían incorporando a la busca. También Ipicilone, Cravo na Lapela y algunos otros. Pasaran allí la noche, inútilmente. Los gusanos brillaban con luz rojiza entre la podredumbre del barrizal. Jesuíno se había hundido en el cieno y no hubo modo de encontrarlo. Encontraron, si, el casco descomunal, casco de minero, casco de soldado o comandante. Pero, con la cana cabellera rebosando, no conseguia Jesuíno Galo Doido un aire militar. Más bien parecia un poeta.<sup>51</sup>*

Em suma, ao tratar de questões sociais sérias, enfatizando as circunstâncias que levaram ao aparecimento desses malandros - que souberam aproveitar cada situação promovida pelo governador corrupto - Amado procurou dar leveza ao tema. Contrabalanceou o cômico e o sério, como forma de mostrar que esses extremos fazem parte do Brasil que ele conheceu e amou, com todas as fraquezas e grandezas.

No decorrer de todo o enredo, envolvendo as três partes, podemos

---

<sup>51</sup> AMADO, 1970, p. 328

assinalar que *Los Pastores de la Noche* apresenta uma estrutura narrativa linear. A voz participativa do narrador assume o papel de mediador ou contador de histórias que, como vimos anteriormente neste estudo, é atributo do autor. Amado buscou, na sua ficção, certa semelhança com as histórias de épocas passadas, quando se contava de boca a boca as aventuras heroicas de personagens inverossímeis, pertencentes ao universo maravilhoso.

No entanto, em se tratando da interferência implícita de um autor comprometido com a problemática social de seu país, na voz de um narrador participativo, a história é contada na terceira pessoa, o que a aproxima da estrutura novelesca tradicional, como a exemplo do trecho: “*Las bodas de cabo Martin, realizado con las lluvias de junio, dio mucho que hablar*”<sup>52</sup> Assim mesmo, é um narrador que conduz a história, interfere, opina e até sofre junto com as próprias personagens.

A intromissão desse contador de histórias busca provocar, no leitor, a dúvida. É atributo desse narrador lançar indagações sobre o destino das personagens, como se vê, por exemplo, no momento em que cabo Martim, depois da repentina paixão por Marinalva, acaba trocando-a pela antiga liberdade: “*¿Dónde había quedado la pasión desmedida de aquel hombre incapaz de dejarla un momento, aquel hombre que parecía arrastrarse en el polvo de sus zapatos?*”<sup>53</sup>

A todo o momento o narrador está preocupado em informar ao público sobre o episódio que se sucederá a seguir. No início da terceira parte do livro, o leitor, seguramente, pode adquirir um juízo de valor com relação ao caráter desses anti-heróis: “*No los vamos a clasificar en héroes y villanos, ¿quién somos nosotros, sospechosos vagabundos de la*

---

<sup>52</sup> AMADO, 1970, p. 30

<sup>53</sup> AMADO, 1970, p. 73.

*rampa del Mercado, para decidir sobre asuntos tan trascendentales?*<sup>54</sup>  
Em alguns momentos, o narrador<sup>55</sup> antecipa ao leitor o que vai ocorrer em seguida. É o que sucede com Jesuíno Galo Doido, que acaba morrendo nas mãos da polícia, quando o *Morro* é invadido.

Junto ao narrador, cabe aqui chamarmos a atenção para o papel que desempenham as personagens, consideradas anti-heroicas. Componentes importantes na composição da narrativa de *Los Pastores de la Noche*, elas são, particularmente, “*Uma extensa galeria de tipos, bons tipos alegres na agonizada vida*”<sup>56</sup>, segundo o ensaio de Ricardo Ramos chamado *Jorge Amado, Povo e Terra*. São criaturas diferentes entre si, mas cujos problemas são postos em situação de igualdade.

Todos querem lutar por sua felicidade, ainda que tenham que pagar o preço da própria dignidade. É exatamente o contrário do que se convém definir como sério ou honesto. Mantêm uma conduta rechaçada pelo mundo oficial que, para esses malandros, é o das aparências. São modelos de anti-heróis, mas sem consciência crítica. Vivem sob o regime arbitrário dos que detêm o poder, que aproveita para manipular e persuadir os mais fracos. São, também, suscetíveis de serem levados pela esteira da corrupção e do aliciamento, em benefício próprio e em nome da sobrevivência.

Essas personagens amadianas pertencem a uma classe social inferior, na qual o mais importante é formar condutas próprias, mesmo que contrariem as normas sociais. São marginalizadas e se consideram vítimas do sistema, razão pela qual chegam a praticar atos ilícitos:

---

<sup>54</sup> AMADO, 1970, p. 207

<sup>55</sup> Esse narrador intruso, que participa de cada episódio e manifesta sua opinião de maneira irônica, se verá mais adiante, em capítulo específico.

<sup>56</sup> RAMOS, Ricardo. *Jorge Amado, Povo e Terra*. 40 Anos de Literatura. Sao Paulo: Record, 1972, p. 191.



cometem pequenos furtos, enganam, subornam ou burlam códigos estabelecidos.

Cada uma delas, no romance, tem um formato bem traçado, formando parte do panorama representativo da Bahia, com seu sistema político-social precário, embora vivendo sob a euforia generalizada. São criações que não se abatem facilmente ante os problemas e veem a vida de forma carnalizada. Chocam-se com o universo de vida convencional, por reverterem os valores de uma sociedade moralista.

Personagens como estas determinam entre si normas pré-estabelecidas de convivência, acima do bem e do mal. Não foram educadas para discernir o certo e o errado e agem por puro instinto. Elas se afastam, por exemplo, de um modelo de herói revolucionário, conhecido por lutar por um ideal - definição vista anteriormente por Flávio Kothe<sup>57</sup> - comportando-se como um anti-herói picaresco, mais próximo do modelo espanhol.

Estes heróis às avessas podem representar o lado mais fraco ante o poder. Segundo Kothe, mesmo que não tenham nenhuma atitude política consciente, muito menos pertençam a nenhum movimento partidário, acabam se tornando anti-heróis por se envolverem, mesmo que indiretamente, em uma luta entre diferentes interesses sociais.

O estudioso, fazendo uma leitura luckasiana, defende o herói tradicional como representante de qualquer sistema dominante - como é o caso do herói épico -, ao contrário do anti-herói, que se posiciona contra todo tipo de autoritarismo, e que é representado pelo povo. O primeiro pertence à classe alta, e é visto como superior; o segundo vem de um extrato social inferior, sendo considerado um *vencido* pelo sistema autoritário e opressor.

---

<sup>57</sup> KOTHE, 1987, p. 32

Semelhante ao pícaro espanhol, este herói *inferior*, a partir do ponto de vista social e político, vê-se transformado, no Brasil, em malandro, ainda que não apresente uma proposta ideológica, comum nos heróis revolucionários. Opõe-se à sociedade, mas busca uma ascensão social por meio da desonestidade e da trapaça.

Aspectos como esses são analisados no livro de um crítico literário já mencionado neste estudo, que é *Dialética da Malandragem*, de Antonio Candido<sup>58</sup>. Comum na narrativa de problemática social, esse tipo de herói propõe a liberação de uma estrutura imposta pelo sistema vigente. Ainda segundo Kothe, esse formato de personagem nos remonta a uma forma de *revolução* implícita e uma necessidade urgente de mudança no panorama político local, mas que faz referência ao aspecto geral do país. Sua posição denuncia a situação atual, passando a ficção a exercer o compromisso social com o público leitor.

Dentro desse modelo de personagem presente no romance de Amado, há valores impostos pela sociedade contemporânea. Novas crenças e mitos gerados pelas revoluções sociais no mundo contribuem para que o herói clássico não tenha mais crédito, junto à massa de leitores atuais, embora seu germen permaneça. Em seu lugar, vemos surgir o anti-herói ou herói problemático - de acordo com a teoria de George Lukács - cujo nascimento se deve ao poder da burguesia. Segundo suas teorias, já demasiado analisadas ao longo do século XX e ainda tomadas como exemplo neste século, a consciência desse herói, imerso no mundo em crise de valores, está pautada na luta de classes.<sup>59</sup>

É no contexto da modernidade que esse tipo de anti-herói vive

---

<sup>58</sup> CANDIDO, 1970.

<sup>59</sup> LUKÁCS, Georg. *A Teoria do romance*. Trad. de Alfredo Margarido, Lisboa, s/d.

seus conflitos e valores, afastando-se do molde clássico, que é dotado de força física e de virtudes morais. Jean-Yves Tadié, em estudo sobre a presença do autor no romance do século XX, afirma categoricamente que o herói tradicional acaba por morrer neste século. Ao assinalar sua importância no romance, destaca: "*Os pobres diabos, os anti-heróis, os esmagados e os deixados por conta da história são em grande número no romance do século XX.*"<sup>60</sup>

Os tipos presentes nos romances de James, Joyce, Camus, Kafka, Wolf, entre tantos outros, assim como os que estão se afirmando no século XXI, configuram uma visão bastante deformada do mundo contemporâneo, segundo a visão profética desse teórico francês.

Ao elencar um número considerável de autores e obras, descrevendo atitudes e ações dignas de anti-heroísmo, segue ele afirmando que há certo sentimento de culpa por parte dessas figuras que herdaram de Freud a carga mais pesada de um mundo em crise:

*Enquanto oposto do heroísmo da ação (e do seu contrário, a covardia ou a passividade do anti-herói, estranho à História), a personagem que mostramos progressivamente devorada pela análise interior, pelo monólogo infinito, depara, como que com um conteúdo, como se fosse por ele habitado, com um estranho sentimento que contribui para o destruir: o sentimento de culpa.*<sup>61</sup>

No entender de Tadié, a grande causa da ruptura do herói tradicional está no desenvolvimento das ciências humanas, que acompanha o indivíduo em sua trajetória oblíqua. Todas as correntes linguísticas, sociológicas e antropológicas, por se voltarem, respectivamente, contra a própria estrutura da fala do sujeito, contra as

---

<sup>60</sup> TADIÉ, 1992, p. 71

<sup>61</sup> TADIÉ, 1992, p. 72

classes e grupos sociais, ou ainda contra as influências de culturas diversas, interferiram, consideravelmente, na extinção do herói clássico.

Tadié, com base na heroicidade histórica, parece dar a sentença de morte ao herói clássico, como se vê a seguir:

*O herói heróico, o que vem de Homero ou de Virgílio, que atravessa os romances da Távola Redonda ou ornamenta com o seu prestígio ou amor de Madame de Clèves, o herói que transforma Paris, e a França, como Rastignac ou De Marsay, como 'Sua Excelência Eugène Rougon', como a encarnação do mito de Napoleão nos romances de Hugo, de Stendhal e, para a Rússia, de Tolstoi, esse herói morre no século XX.*<sup>62</sup>

Outro crítico notável, o português Vítor Manuel de Aguiar e Silva<sup>63</sup>, referindo-se às mudanças históricas do herói moderno, expõe em seu livro *Teoria do Romance* que seu conceito está estritamente ligado aos códigos culturais, éticos e ideológicos, dominantes em uma determinada época histórica e em uma determinada sociedade. Crê que o papel do escritor, qualquer que seja a época, é o de criar um modelo de herói, tendo como cenário o contexto sócio-cultural ao qual pertence.

Voltando às personagens emblemáticas de *Los Pastores de la Noche*, elas se destacam, tanto individualmente como em grupo. Como dissemos anteriormente, assumem o compromisso com questões sociais sérias, ainda que também provoquem o riso através de sua veia picaresca. Estão dispostas a qualquer situação, desde que não lhes tire a liberdade. Por exemplo, Ipicilone, malandro conhecido por ser o mais inteligente de todos, tira proveito da condição de desocupado e ocioso, quando se dispõe a construir seu casebre no *Morro*, junto com os

---

<sup>62</sup> TADIÉ, 1992, p. 69

<sup>63</sup> SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 7 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1986, p.700.

demais ocupantes. Só que se cansa facilmente. Quando todos trabalham, no intuito de construir sua miserável casa, preguiçoso e acomodado, ele se limita a somente observá-los:

*Sentado, Ipicilone, con la panza llena de pescado, veía a Cravo na Lapela pintando puertas y ventanas mientras Massu, Martin y Jesuino levantaban las paredes de adobes. Suspiró:*

*- Quedo tan cansado de ver como trabajan...*

*Así era Ipicilone: muy amigo de sus amigos, allá iba con ellos adonde quiera que fuesen. Pronto a colaborar con consejos e ideas, muy entendido en todo, un intelectual, hasta leía revistas. Pero delicado de cuerpo: se cansaba fácilmente.*

*Mientras los otros construían, gozaba él de las delicias del lugar.<sup>64</sup>*

A maneira de burlar pessoas enfermas, fazendo com que acreditem alcançar um pedaço do céu em troca de cura, é vista na personagem Pé-de-Vento, talvez a mais próxima de um *Lazarillo de Tormes*. Esse malandro peca pela falta de respeito aos seres humanos indefesos, embora mantenha o seu papel de aliviador das dores mundanas:

*Ya saben lo que es: esos moribundos obstinados, rápidos a enflaquecer pero resistentes para la marcha, sin querer estirar la pata, resistiéndose días y días a la muerte, amargando la vida a parientes y amigos. Tal vez porque aún tenían pecados que pagar en la tierra y necesitaban oraciones. Pé-de-Vento se había especializado en ayudar a tales obstinados a atravesar la puerta del otro mundo dejando en paz a la familia, con las lágrimas de protocolo y los preparativos del funeral, con la comida y los tragos del velatorio. Unos velatorios espléndidos, con aguardiente de sobras y comilonas de fiesta.<sup>65</sup>*

---

<sup>64</sup> AMADO, Jorge, 1970, p. 215

<sup>65</sup> AMADO, 1970, p. 212

Veamos esta passagem no texto que beira o cômico, não fosse a maneira ludibriante com que a personagem trata das pessoas que necessitam de cuidados especiais:

*Quien tenía un pariente tozudo, difícil de morir, agarrado a sus andrajos de vida y sen querer largarlos, ya se sabía: mandaba buscar Pé-de-Vento, acordaba las condiciones de pago, que él nunca fue carero, y se encargaba del enfermo. Sentado al lado de la cama iniciaba las oraciones, animaba al pariente:*

*- Vamos, que Dios te está esperando. Dios y toda la corte celestial.*

*Con su voz profunda cantaba:*

*- Ora pro nobis...<sup>66</sup>*

Como a verdade sempre aparece para esse *rezador de moribundos*, acaba a farsa, embora não por muito tempo, já que vive exclusivamente das famosas trapaças. Assim ocorre, também, com outras personagens malandras dos *Pastores*, que esperam uma oportunidade surgir para enganar ou mentir os mais ingênuos.

A destreza para sair de situações difíceis faz parte da identidade dessas figuras picarescas. Delitos como os pequenos roubos ou trabalhos desonestos são comuns para essa gente que não tem emprego fixo, nem uma ocupação séria. Elas emigram de um lugar a outro, sem a obrigação e o dever de não se sujeitar a nenhum sistema convencional. Cravo na Lapela é um exemplo típico. Mantinha-se ocupado quando o cassino funcionava, antes da polícia fechar. Não lhe causava nenhum enfado trabalhar durante a noite. Segundo ele, não

---

<sup>66</sup> AMADO, 1970, p. 212

havia tanto calor como o dia, por essa razão o ofício se tornava mais leve.

Jesuíno Galo Doido também é outro envolvido com os jogos proibidos. Por ter mais idade e ser mais inteligente que os demais, via-se acima da justiça e da lei. Perseguido por delegados e chefes de polícia, sentia-se vítima de um sistema que o impedia de viver sua liberdade e a de seu povo. A crítica ao poder é bastante evidente nas descrições abaixo:

*Para Jesuíno, rebelde a todo mando, corazón libre y pecho ardiente, el mundo sólo merecería vivirse el día en que no hubiera soldados ni policías de ninguna clase. Ahora estaban los hombres, incluso reyes y dictadores cuanto más los pobres desamparados, sujetos todos a la policía, poder éste por encima de todos los poderes.<sup>67</sup>*

Em *Los Pastores de la Noche* percebemos a problemática em torno dos dilemas sociais de cada personagem, mas também a provocação do riso. Na parte referente à invasão do *Morro de Mata Gato*, por exemplo, a visão do governo, como sistema repressor e alienante, é o resultado de uma teia de problemas ligados ao quadro político brasileiro, percepção esta que se sobrepõe a qualquer categoria cômica ou picaresca de seus heróis. É o que se vê no diálogo entre Pé-de-Vento, que adquiriu um pouco de consciência de classe, e Negro Massu, preocupado em construir seu casebre no *Morro*, por não ter como pagar o aluguel de sua atual casa. Este, ao contrário do amigo, não tinha noção do que representava a posse de terras:

*-¿De quien es todo eso?*

*Pé-de-Vento estudió la pregunta, pensativo:*

---

<sup>67</sup> AMADO, 1970, p. 51

- *No é...No tiene amo...*
- *Será del gobierno...*
- *Bueno, si es del gobierno es de todos...*
- *¿Es lo mesmo?*
- *¿Tú no sabes que el gobierno es el pueblo?*
- *¿Tú crees? El gobierno es de la policía, eso sí...*
- *Tú no entiendes. Yo lo sé: hasta lo oí decir en la a la  
asamblea. Tú no vas a la Asamblea, y por esto no lo  
sabes....*
- *¿Y qué gana uno com saberlo?<sup>68</sup>*

Percebemos, na história desses malandros, evidências de um Brasil dos anos 60, década em que a obra foi escrita, marcado ainda pelo atraso tecnológico e econômico. Personagens que vivem à margem da sociedade, sem amparo legal dos governantes, são descritas com o máximo possível do realismo de Jorge Amado que, convém recordar, integrou o período literário brasileiro conhecido como Regionalismo ou Neo-Realismo.

No Brasil atual, muito há a fazer na área de moradia e emprego. Porém, as conquistas nesses mais de quarenta anos que separam o contexto da época do romance e hoje são evidentes em pesquisas, como o IBGE.<sup>69</sup> Outras pesquisas apontam o país como um exemplo de crescimento em ascensão nestas últimas décadas. Os empréstimos e financiamentos bancários a longo prazo são uma amostra de que a classe média tem conseguido adquirir bens de consumo antes inatingíveis. Otimistas preveem que o Brasil poderá estar, em um futuro

---

<sup>68</sup> AMADO, 1970, p. 214

<sup>69</sup>Pesquisa atual do Instituto Brasileiro de geografia e Estatística. Disponível no sítio <http://www.ibge.gov.br/home>



próximo, entre as cinco grandes potências, ultrapassando nações como França e Inglaterra. Por outro lado, ainda se sobrepõem as demandas recorrentes de qualquer processo de crescimento - incluem-se aí atos de corrupção e desvio de dinheiro público. Enquanto isso, prevalece o histórico de desigualdade social, em setores como educação e saúde.

Voltando ao caso de dona Filó, aliciadora de menores, identificamos claramente a teoria de DaMatta, em torno da qual lembramos ser o país dotado de um sistema social cada vez mais hierárquico. Observemos a descrição que o narrador faz dessa mulher, vista como uma

*negociante muy perseguida por la policía, especialmente por el juzgado de menores. Comerciaaba con chiquillos, pero con los suyos. Tenía siete, el más viejo de nueve años, el último de cinco meses, y los alquilaba por días a las mendigas conocidas para ayudarlas a recoger limosna. Con un chiquillo es más fácil conmovier a los transeúntes. Filó tenía un hijo por año, se acostaba con cualquiera y ya quedaba. No había manera de impedirlo. Cada hijo tenía un padre, pero ella no molestaba a nadie. Com sus chiquillos se ganaba la vida, y el más viejo ya estaba bien encaminado entre los golfos del puerto<sup>70</sup>*

Seu estilo de vida aponta para um caminho sem retorno e sem esperança, como tantos outros lançados à própria sorte. É prática comum entre alguns excluídos, e também faz parte dessa problemática social, explorar menores para poder sobreviver sem grandes esforços, além de outros atos ilícitos, descritos no decorrer de toda a trama.

Manifesta-se, portanto, por meio das características desses anti-heróis, a questão da referencialidade social. Foi através delas que o autor procurou denunciar as mazelas existentes nas classes

---

<sup>70</sup> AMADO, 1970, p. 216

marginalizadas, sem desacreditar, segundo sua opção política, nas possíveis mudanças para reverter essa realidade.

### **8.1 Um orador que se anuncia: a voz do narrador-contador de histórias.**

Existe uma importante teia de relações entre os elementos que compõem a narrativa do romance em estudo. Destaquemos, agora a figura do narrador-contador de histórias. Sua interferência se faz presente desde o início do texto, sendo esta uma das características comuns na composição narrativa de Jorge Amado. A prática da oralidade ou o ato de contar histórias de boca a boca não é uma tendência atual do universo ficcional, como sabemos. Forma parte da memória da humanidade, porque se volta para as tradições e as crenças dos povos.

Nos séculos passados era muito presente o culto aos heróis e deuses, ou a tudo o que se relacionava com o maravilhoso. Não é qualquer texto de ficção que propicia essa experiência criadora. É necessário que a leitura tenha uma estrutura ordenada de significações, que fale à alma do leitor. Alguns autores brasileiros têm essa proeza de conquistar o público, conduzindo-o, didaticamente, ao desfecho da história, sem que ele perca o fio da meada. É o caso do romancista Machado de Assis e do contista Guimarães Rosa, ambos, respectivamente, pertencentes ao Realismo e ao Modernismo brasileiro.

Vestígios da literatura oral ainda estão bastante acentuados na cultura ocidental, razão pela qual os romances amadianos fazem sucesso até hoje. Não podemos falar das personagens sem pensar que seu caráter, a partir do início do século XX, mudou consideravelmente, mantendo sua autonomia dentro do texto. Trata-se de uma criação que

busca ter sua própria voz e discurso dissociados da figura do criador e mesmo do narrador. Sem dúvida, isso só é possível quando há um paulatino *desaparecimento* do autor, fato que não se vê na ficção amadiana.

Esse efeito implícito não exclui Amado do compromisso como escritor de seu tempo, preocupado com a realidade social e política do país. Sendo a arte moderna e contemporânea comprometidas com o aspecto social - bandeira defendida pelo crítico Antonio Candido - está a favor de fatores que regem o meio e que, segundo ele, “*se exprimem na obra em graus diversos de sublimação*”<sup>71</sup>. Essa característica tem o efeito de produzir sobre os indivíduos um efeito prático, uma vez que acaba “*modificando sua conduta e percepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais*”.<sup>72</sup>

Em torno da figura do narrador e de um autor que reproduz sua história, segundo sua concepção ideológica, percebe-se que há um reflexo nítido no romance *Los Pastores de la Noche*, assim como em toda a obra amadiana: a escolha explícita pela oralidade.

Esse elemento fortemente ligado à criatividade narrativa se percebe por meio de marcas linguístico-expressivas, que acabam por constituir um estilo próprio de contador de histórias. Mesmo adotando um vocabulário simples, sua escrita apurada atentou para modalidades distintas da língua, com características bastante peculiares, típicas da sua região. A noção de escolha perpassa pelas concepções associadas à questão da variação linguística. Ela constitui os mecanismos que acabam contribuindo para constituição do seu projeto literário de aproximação do linguajar do povo. Essa relação com os interlocutores

---

<sup>71</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965, p. 25.

<sup>72</sup> CANDIDO, 1965, p. 25

busca estabelecer o diálogo entre texto e leitor a um nível alto de identificação, o que faz com que o autor entre no terreno da subjetividade e da afetividade. Estreitar os laços entre os elementos autor-texto-leitor é optar por fazer da literatura um instrumento humanizador, na tentativa de transformar e desenvolver o senso crítico.

A necessidade de narrar histórias, tendo à frente a habilidade do narrador, vem de longa data. Os antepassados literários mostram que tudo começou com o ato de contá-las oralmente, nas quais se misturavam lendas das mais diversas. Sábios, gênios, santos, homens dotados de poder eram os heróis que compunham o mundo fictício para o deleite de pessoas que, de alguma forma, procuravam na arte uma fuga do mundo real.

A narrativa escrita só veio a aparecer a partir dos contos árabes das *Mil e uma noites*, época ainda muito distante da sociedade industrial, em que somente os nobres e os burgueses tinham acesso à leitura. Tempos depois, pelos fins do século XVIII, com o avanço das máquinas rotativas de impressão, o custo dos livros baixou e o público se alargou, tornando-se cada vez mais fiel.

O fato dos ficcionistas deixarem de criar um mundo inverossímil, numa busca cada vez maior de aproximação entre realidade e ficção, provocou controvérsias. Para um leitor vulgar, as histórias narradas eram, por demais, complexas e seus heróis perfeitos demais para serem verdadeiros. Após a Segunda Guerra, em face das mudanças tecnológicas e culturais, o mundo passou por transformações peremptórias que virão a repercutir na arte e, especialmente, na literatura. O homem, percebendo essas mudanças, procurou mostrar suas inquietações, tornando-se um ser angustiado e fragmentado. Nas histórias de ficção não faziam mais sentido personagens tão distantes da realidade.

Em contribuição com o rompimento do mundo inverossímil, apareceram os poetas e os romancistas que encontravam, na escrita, uma ferramenta eficaz para registrar suas histórias. No entanto, a oralidade, como instrumento vivo de uma cultura literária antiga, continua a permear o imaginário de vários escritores pelo mundo afora, que buscam resgatar a expressão do povo. Sobre literatura oral e popular, a estudiosa Doralice Fernandes Xavier, do Instituto da Universidade Federal da Bahia - UFBA, defende que

*Etimologicamente carregando o peso de um paradoxo, o texto oral permaneceu por muito tempo fora do enfoque teórico dos estudos literários, cuja tradição tem privilegiado a escritura como única fonte teorizadora do texto artístico, duvidando de que a literatura oral tivesse um valor intrínseco e um caráter próprio.<sup>73</sup>*

Essa evidência pode ser testemunhada por Jakobson, nos seus antológicos livros sobre linguagem, comunicação e folclore. Dentro do processo comunicativo, que envolve as funções linguísticas, e da ambiguidade geradora de várias discussões acerca do código verbal - que, por sinal, exerceu fortes influências sobre semioticistas interessados em estudos literários - está a valorização da expressão oral, dissociada ou mesmo dentro do discurso escrito.

Vários estudos têm ressaltado a importância da oralidade, que tende a reforçar e acentuar o papel da voz, dentro do enunciado. Sem dúvida que esse artifício imprime mais força à estrutura narrativa, além de proporcionar mais ênfase ao ritmo.

Em defesa de uma literatura que reconhece a oralidade como parte

---

<sup>73</sup> ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. *Problemas e questões da pesquisa em literatura oral e popular da ANPOLL*. Revista Boitatá. Disponível no sítio <http://www.uel.br/revistas/boitata/Boitata>

da tradição romanesca, Doralice acrescenta que

*Se admitíssemos, como querem muitos, que a literatura é um fenômeno que só se realiza em plenitude na modalidade escrita, estaríamos excluindo as tradições orais medievais de comunidades europeias, cuja produção literária era a expressão de indivíduos iletrados que numericamente predominam naquela época.*<sup>74</sup>

De fato, negar a existência do aspecto oral é o mesmo que negar a história da literatura, recheada de lendas, mitos e folclore. O conto popular no século XVIII, por exemplo, foi difundido pelo francês Charles Perrault, que lançou ao mundo as lendas e mitos fascinantes da Idade Média. No século XIX, os irmãos Grimm, na Alemanha, contribuíram, também, para o imaginário infantil. Outros tantos difundiram a oralidade, como riqueza cultural de um povo, estabelecendo-se na memória literária de cada país. Contados de geração a geração, eternizam uma cultura de valores inteligíveis.

Antes mesmo, em plenos séculos X e XII, existiam inúmeras tradições orais em línguas vernáculas que coexistiam com uma tradição única, escrita em latim. A partir de então, desenvolveu-se, de forma progressiva e lenta, uma cultura escrita na qual buscou registrar a oralidade. Diante dessa realidade, os gêneros literários tradicionalmente orais foram incorporados na expressão poética.

No estudo da historiografia literária, só era admitida a tradição escrita, advinda de Homero, considerado o primeiro grande escritor da civilização ocidental de todos os tempos. Essa tradição não leva em conta a herança milenar ou a oriunda da era medieval, firmada na oralidade dos trovadores, jograis e menestrelis, que davam autonomia à voz do interlocutor. O texto que faz uso da oralidade é visto como fruto

---

<sup>74</sup> ALCOFORADO. Disponível no sítio <http://www.uel.br/revistas/boitata/Boitata>

do trabalho de uma recriação, que traz na memória um patrimônio cultural armazenado, assumindo o autor a condição de coletivo, de integrante do meio onde se desenvolvem suas personagens.

Imbuídos de sabedoria popular, as narrativas, ao longo da história, procuravam apresentar um valor além do emocional e do retorno à infância. Defende o renomado pesquisador e folclorista brasileiro Câmara Cascudo, que o folclórico faz parte de uma realidade que:

*[...] ensina a conhecer o espírito, o trabalho, a tendência, o instinto, tudo quanto de habitual existe no homem. Ao lado da literatura, do pensamento intelectual letrado, correm as águas solitárias e poderosas, da memória e da imaginação popular.<sup>75</sup>*

Suas pesquisas no campo do folclore e da cultura popular, tomando como referências o cotidiano, a moradia, o vestuário, os rituais de nascimento e morte, as identidades de gênero e faixa etária, a oralidade, os gestos, as lembranças e comemorações identificam uma dimensão sócio-cultural do povo brasileiro. Como etnólogo, Câmara Cascudo sempre orientou seus estudos e pesquisas a partir da premissa de que a cultura popular acompanha a evolução histórica do país. E o fez não apenas catalogando e registrando esse vasto material, mas também interpretando os próprios fatos históricos.

É por meio da expressão popular que encontramos a riqueza e a variedade do *como dizer*, inconsciente da opacidade da linguagem, na tentativa aparente da aproximação do signo com o objeto, do real com o imaginário popular. Vemos, nessa perspectiva, a memória revisitando o

---

<sup>75</sup> MONTEIRO, João. Os compadres corcundas. In: CASCUDO, Luis da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: USP, 1986, 316 p., p. 15 a 34.

passado em discurso exterior na busca de sentidos.

Seguindo o percurso do conto popular da oralidade à escrita, percebemos que muito pôde ser recuperado, em prol de uma valorização da cultura oral. É nesse aspecto que entendemos o valor de Jorge Amado na construção de elementos que norteiam o significado das expressões orais, dos sentidos da fala de suas personagens, como registro da cultura de seu povo. São aspectos guardados na memória, como identificação de uma lógica cultural cristalizada nas práticas sociais.

Ao investigar a influência cada vez mais forte da oralidade na literatura contemporânea, acabamos por constatar o preconceito presente nos estudos linguísticos tradicionais com relação à língua falada que, considerada caótica e instável, não poderia sequer constituir objeto de estudo sistemático. Afirmções como esta, que hoje se mostram equivocadas, têm sua base numa perspectiva dicotômica, que coloca fala e escrita em posições opostas, principalmente porque tem como modelo-padrão a escrita. Procedimentos como esses que, aliás, norteiam até mesmo o ensino da língua materna na modalidade escrita, servem apenas para discriminar a modalidade falada, como se não fosse igualmente importante e necessária para o processo comunicativo.

A sociolinguística aparece, nesse caso, para analisar e considerar aspectos importantes, como a heterogeneidade e a importância da conversação espontânea, como realização elementar da língua, com regras e características próprias, distintas da modalidade escrita. Com base nisso, a visão dicotômica foi mais bem definida pela perspectiva do *continuum*, segundo prega o pesquisador Luiz Marcuschi, que fundamenta a crença de que

*(...) tanto a fala como a escrita apresentam um continuum de variações, ou seja, a fala varia e a escrita varia. Assim, a*



*comparação deve tomar como critério básico de análise uma relação fundada no 'continuum' dos gêneros textuais para evitar as dicotomias estritas.*<sup>76</sup>

Para ele há uma tendência equivocada por parte da sociedade em achar a oralidade uma categoria inferior à da escrita. Sem elevar a prática da oralidade a um patamar superior, ele explica como ambas devem ser valorizadas e seu papel social definido, havendo, portanto, de se considerar dois tipos diferentes de “*modalidades de uso da língua.*”<sup>77</sup> Ressalta, inclusive, no seu livro *Da fala para a escrita*, que uma é mais adequada para determinadas situações enquanto a outra tem diferentes usos. Não se deve, conforme sua orientação, ver o problema de uma maneira dicotômica, como se um fosse o extremo oposto do outro, nem ver as duas modalidades como regras, subjugadas a conceitos fechados, sem que haja uma relação interativa.

Marcuschi ainda alerta como sendo equivocada a tendência “*fenomenológica de caráter cultural*”<sup>78</sup> que tem por base “*análises, sobretudo de cunho cognitivo, antropológico e social.*”<sup>79</sup> Ela acaba por atribuir à escrita seu papel preponderante em todos os meios, inclusive os literários.

Esse autor chama de *tendência variacionista*, a que visualiza a individualidade de cada falante e seu poder de determinar a língua por meio de seus usos. Cabe ao falante, portanto, admitir a existência das variedades linguísticas, tidas como a *padrão* e a *não-padrão*, mas não é o que de fato ocorre, uma vez que sempre se buscou destacar o emprego

---

<sup>76</sup> MARCUSCHI, L. A. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2001, p. 42.

<sup>77</sup> MARCUSCHI, 2001, p. 42

<sup>78</sup> MARCUSCHI, 2001, p. 42

<sup>79</sup> MARCUSCHI, 2001, p. 42

da modalidade escrita, em detrimento do descaso com a oralidade. Muitos linguistas e teóricos da língua em geral ignoraram, por um longo tempo, a interação possível entre essas modalidades, isolando-as como se fossem dialetos diferentes.

Marcuschi também define em seu livro uma *tendência sociointeracionista*<sup>80</sup>, afirmando que, dentro dessa perspectiva de relação entre a escrita e a fala, a língua é vista como um fenômeno interativo e dinâmico e, por isso, acaba por ser livre de preconceitos e ideologias provenientes das outras tendências.

No intuito de evitar comparações dicotômicas é que esse autor utiliza o termo *continuum* tipológico. Dentro da gama de variedades entre gêneros orais e escritos, a conclusão a que ele chega é a de que não existe homogeneidade, quando se trata do uso da língua.

Outros estudos que se propõem a determinar diferenças e similaridades entre a oralidade e a escrita levam-se em conta a realidade linguística, observando o uso contínuo de variações. Há um grande número dos que serviram de legado para a compreensão das modalidades orais e escritas, que analisam de forma bastante consistente os diversos tipos de textos.

Todo processo de linguagem, seja ela escrita, oral ou mesmo utilizando-se de recursos simbólicos os mais diversos, mantém uma relação dialógica, baseada em códigos estabelecidos. Vale, aqui, reforçar as teorias do teórico russo Roman Jakobson, em seus estudos acerca da linguagem e suas diferentes funções e abordagens, no texto proclamado em uma de suas conferências: *Linguística e Poética*. Ao traçar as particularidades a respeito da linguagem do cotidiano e da poesia, Jakobson defendeu, entre outros temas pertinentes, que

---

<sup>80</sup> MARCUSCHI, 2001, p. 43

*A linguagem deve ser estudada em toda a variedade das suas funções. Antes de abordar a função poética, devemos determinar qual é o seu lugar entre as outras funções da linguagem. Para dar uma ideia destas funções, é necessário apresentar um apanhado sumário dos fatores constitutivos de qualquer processo linguístico, de qualquer ato de comunicação verbal.*<sup>81</sup>

Elevando à linguagem no sentido amplo de possibilidades no campo fonológico, semântico e sintático, podemos inferir, segundo a teoria jakobsiana, que é a oralidade um instrumento atuante no processo de comunicação entre os falantes.

Koch também deu sua contribuição, no texto *Interferência da oralidade na aquisição da escrita*<sup>82</sup>. Afirmou que tanto podem existir textos escritos que se situam no contínuo mais próximo ao pólo da fala conversacional - no caso o bilhete ou um correio eletrônico, por exemplo - quanto os textos falados, que mantêm uma aproximação com o nível escrito formal - a exemplo das conferências, debate e palestras.

A maioria das pesquisas mais antigas sobre linguagem oral e escrita foi baseada em textos de conversação espontânea, como a fala, em comparação com textos em prosa expositiva, como a escrita. Podemos evidenciar marcas da oralidade em textos escritos, como também percebemos a presença de registros formais da língua culta em uma fala. Contudo, esses representantes distintos mantêm sua identidade, não só porque pertencem a fenômenos discursivos *a priori* distintos, mas principalmente porque pertencem a gêneros diferentes, cujos processos de produção, condições de produção e objetivos, entre

---

<sup>81</sup> JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix, 2005.

<sup>82</sup> KOCH, I. G.V. *Interferência da oralidade na aquisição da escrita*. In: *Trabalhos em Linguística aplicada*. Departamento de Linguística Aplicada do Instituto de estudos da Linguagem da UMICAMP, 30, Campinas: Editora da UMICAMP, 1997, p. 31-8.

outros elementos, se distinguem completamente. Conversa informal e artigos acadêmicos apresentam tipologias diferentes, com peculiaridades individuais. Portanto, sua análise visa às práticas discursivas, cujas diferenças e semelhanças se dão ao longo de um contínuo tipológico e em cujas extremidades se situam tanto pela informalidade quanto pelo aspecto formal.<sup>83</sup>

O linguista Tannen<sup>84</sup> chega a algumas conclusões que considera fundamentais, quando busca traçar as diferenças entre as estratégias das duas modalidades. Entre elas é a de que a linguagem oral depende quase que exclusivamente do contexto, enquanto a linguagem escrita é descontextualizada. Recursos não-verbais, como os gestos e a entonação, por exemplo, estabelecem coesão com a linguagem oral, ao contrário do que ocorre com a linguagem escrita, em que a coesão se dá através de elementos lexicais, como o uso das conjunções, as locuções conjuntivas e de estruturas sintáticas complexas.

Estratégias da oralidade podem facilmente ser encontradas num texto escrito em prosa. Há gêneros que mesclam as duas modalidades. No caso, podemos mencionar os textos de ficção, cujas histórias são narradas com a sabedoria herdada da cultura medieval ou da prática das histórias que corriam de boca a boca.

A conservação da oralidade, no percurso linear da literatura, não compromete a produção escrita. *A literatura oral não se restringe à mera tarefa de substituir a produção literária impressa nos ouvidos e nas bocas*

---

<sup>83</sup> Outros estudos sobre oralidade podem ser vistos em livros teóricos como *estudos de língua oral e escrita* (PRETI, Dino. (2004). Rio de Janeiro: Lucerna; *Oralidade e escrita: perspectivas para o ensino de língua materna*. FÁVERO, Leonor L. et al. (2000). São Paulo: Cortez. e *A Influência da Oralidade sobre a escrita*. Monografia Inédita.

<sup>84</sup> Deborah Tannen, *Gênero y discurso*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1996, 237.

dos que não leem<sup>85</sup>. É a conclusão a que chega o autor Cláudio Leitão, em *Literatura Oral, Cordel, Folclore*, alegando também que

*(...) estes são muito mais antigos do que os que leem: a literatura oral é mais velha que a escrita. Entretanto, uma cultura cristalizada pelos letrados tende a classificar o cordel, as expressões estéticas e da sabedoria do povo como algo que faria parte de um mundo ingênuo, 'pitoresco', 'típico', 'anônimo', 'folclórico'.<sup>86</sup>*

O autor continua seu argumento, com relação ao prestígio da oralidade, assegurando que “A mesma tradição, arraigada nos meios escolarizados da própria Europa, comunga da crença de que existe o padrão de ‘arte’ ocidental’, inatingível e inabalável cume da arte internacional em todos os tempos”.<sup>87</sup>

É imensurável, portanto, a importância da oralidade na literatura escrita, nos moldes do gênero narrativo. Não é só visto como um relato de um determinado tempo histórico, mas traz na sua própria natureza a possibilidade atemporal de falar da experiência humana como uma aventura que todos os seres humanos partilham, inscrita e vivida em cada circunstância histórica, de acordo com as características específicas de cada lugar e de cada povo. Essa realidade faz com que o leitor desperte os sentidos para o imaginário popular, dando a oportunidade de encontrar e ordenar as próprias imagens internas, configurando suas significações essenciais. Na oralidade, a imaginação criadora articula valores essenciais dos seres humanos.

A função da literatura oral é, para o crítico Leitão,

---

<sup>85</sup> LEITÃO, Cláudio. *Literatura Oral, Cordel, Folclore*. In: *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Editora Vozes, 2001, p. 188.

<sup>86</sup> LEITÃO, 2001, p.188

<sup>87</sup> LEITÃO, 2001, p.188

*a de preencher horas de lazer, assumindo tarefas lúdicas e catárticas, ensinar princípios, exercitar a propagação pelo método dos trava-línguas, estabelecer a comunicabilidade entre as gerações ou entre as regiões rurais e urbanas. São constantes da literatura oral as adivinhas, as estórias, as parlendas, os trava-línguas, os provérbios, as paramiologias, as gestas e romances, as anedotas.*<sup>88</sup>

O autor faz uma crítica à cultura dos valores primitivos, enxergando que não há uma política educacional e cultural que resgate o folclore no Brasil. Junto a isso, também se pensa no problema em uma dimensão maior, ligada ao mercado editorial, à alfabetização e ao público leitor. É dever de todos, segundo reforça Leitão, fomentar o incentivo à valorização da leitura, no sentido amplo. Sem dúvida que a luta por criar premissas que rompam monopólios ligados à cultura passam por questões de ordem econômica e social.

Quando a questão é levada ao texto literário, os limites entre as modalidades se mostram ainda mais estreitos, principalmente quando se trata de ficção moderna ou contemporânea, que fazem uso da intertextualidade. Com a fusão entre oralidade e escrita, essa literatura busca reduzir a distância tradicionalmente imposta. Na tentativa de estabelecer uma aproximação maior com o público-leitor, os escritores vêm promovendo a total liberdade de criação, revolucionando a linguagem e incorporando elementos novos, além de misturar as vozes narrativas. Essa inovação é uma forma de diminuir um provável preconceito com relação às marcas da oralidade, em meio à estrutura da norma escrita culta.

A renovação na linguagem na literatura brasileira passa, primeiro,

---

<sup>88</sup> LEITÃO, 2001, p.189

pelo Modernismo de Oswald de Andrade<sup>89</sup> que, no início do século XX, em seu poema *Pronominais* já demonstrava seu senso crítico quando o assunto era seguir as normas da gramática tradicional. O poeta defendeu a dissolução do preconceito em torno da linguagem coloquial. Em defesa da valorização de uma linguagem popular, transpôs para a sua poesia o *jeito* peculiar do brasileiro falar. Sua proposta inovadora era a de observar atentamente a diversidade do uso do português, dentro de uma situação comunicativa.

O famoso poema é uma amostra de que a língua não é estática e que pode sofrer modificações ao longo do tempo, dependendo do nível cultural de quem a pratica. Mesmo contrariando as regras impostas pela gramática, Oswald mostrou que essa é a real fala do povo brasileiro, como se observa abaixo:

*Dê-me um cigarro  
Diz a gramática  
Do professor e do aluno  
E do mulato sabido  
Mas o bom negro e o bom branco  
Da Nação Brasileira  
Dizem todos os dias  
Deixa disso camarada  
Me dá um cigarro<sup>90</sup>*

---

<sup>89</sup> Em livro do crítico literário brasileiro Massaud Moisés, *A literatura brasileira através dos textos*, podemos extrair um trecho sobre a vida e a obra desse modernista:

*José Oswald de Sousa Andrade nasceu em São Paulo, a 11 de janeiro de 1890. Estudos primários e secundários no Ginásio São Bento. Em 1912, viaja para a Europa, ocasião em que conhece o Futurismo. Em 1917, forma-se pela Faculdade de Direito de São Paulo, trava amizade com Mário de Andrade e Di Cavalcanti, e com eles concerta planos de renovação literária. Instalada a “Semana de Arte Moderna”, em 1922, torna-se o principal dinamizador do movimento, e até o fim mantém a flama de revoltado e irreverente. (MASSAUD, Moisés. *A literatura brasileira através dos textos*. 18 edição. São Paulo: Cultrix, 1997.p.371).*

<sup>90</sup> ANDRADE, Oswald de. *Poesia Pau-Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1997.

Devemos, portanto, chamar a atenção para o fato de que o que a gramática prega, na verdade, contradiz com a forma com que as pessoas falam, assim defendem os novos linguistas da língua portuguesa.

Pode-se compreender que o propósito do modernista Oswald, assim como o dos sociolinguistas atuais, é assegurar que esta modalidade da fala, a popular, própria das camadas menos escolarizadas, não pode ser considerada erro.

Mesmo diante da existência da gramática, não podem ser ignorados os coloquialismos, que é onde se consolida a cultura do povo. É o que afirmam pesquisadores como Marcos Bagno, professor de Linguística da Universidade de Brasília, com mais de trinta livros publicados. Ele defende a incondicional valorização da oralidade. Em seu livro *Preconceito Linguístico. O que é, como se faz*<sup>91</sup>, o autor procura, em um país de cultura plural como o Brasil, desmistificar o falar do povo, contrariando as normas gramaticais, que são impostas e

---

<sup>91</sup> BAGNO, Marcos. *Preconceito Linguístico. O que é, como se faz*. São Paulo: Loyola, 1999, p.12. No livro o autor reforça questões pertinentes, como a noção de erro gramatical, como se vê abaixo:

*A noção de 'erro' em língua nasce, no mundo ocidental, junto com as primeiras descrições sistemáticas de uma língua (a grega), empreendidas no mundo de cultura helenística, particularmente na cidade de Alexandria (Egito), que era o mais importante centro de cultura grega no século III a.C.*

*Como a língua grega tinha se tornado o idioma oficial do grande império formado pelas conquistas de Alexandre (356-323 a.C.), surgiu a necessidade de normatizar essa língua, ou seja, de criar um padrão uniforme e homogêneo que se erguesse acima das diferenças regionais e sociais para se transformar num instrumento de unificação política e cultural.*

*Data desse período o surgimento daquilo que hoje se chama, nos estudos linguísticos, de Gramática Tradicional - um conjunto de noções acerca da língua e da linguagem que representou o início dos estudos linguísticos no Ocidente. Sendo uma abordagem não-científica, nos termos modernos de ciência, a Gramática Tradicional combinava intuições filosóficas e preconceitos sociais.*



discriminatórias.

Nas primeiras páginas da sua pesquisa, logo na Introdução, Bagno deixa nítida a consciência de que o português falado no Brasil tem que ser prestigiado, ao dizer que: *“Temos de fazer um grande esforço para não incorrer no erro milenar dos gramáticos tradicionalistas de estudar a língua como uma coisa morta, sem levar em consideração as pessoas vivas que a falam”*.<sup>92</sup>

Mais adiante, ele continua esse raciocínio, em tom predominantemente informal:

*Ora, a verdade é que no Brasil, embora a língua falada pela grande maioria da população seja o português, esse português apresenta um alto grau de diversidade e de variabilidade, não só por causa da grande extensão territorial do país - que gera as diferenças regionais, bastante conhecidas e também vítimas, alguma delas, de muito preconceito -, mas principalmente por causa injustiça social que faz do Brasil o segundo país com a pior distribuição de renda em todo o mundo. São essas grandes diferenças de status social que explicam a existência, em nosso país de um verdadeiro abismo linguístico entre os falantes das variedades não-padrão do português brasileiro - que são a maioria de nossa população - e os falantes da (suposta) variedade culta, em geral mal definida, que é a língua ensinada na escola.*<sup>93</sup>

Na sua ferrenha posição de defensor da variação linguística como patrimônio da cultura brasileira, Bagno busca, em seus estudos, romper com as barreiras que limitam o uso da língua como determinante da exclusão social. Como afirmou, em entrevista concedida à revista *Discutindo Língua Portuguesa*, Número 1, que a língua *“é o elemento mais importante da identidade nacional da imensa*

---

<sup>92</sup> BAGNO, 1999, p.9

<sup>93</sup> BAGNO, 1999, p.10

maioria dos brasileiros”<sup>94</sup>

Para ilustrar como a literatura brasileira pode se favorecer do uso das modalidades oral e escrita, traremos à tona um exemplo posterior ao Modernismo oswaldiano. Trata-se do livro de contos *Primeiras histórias*, de Guimarães Rosa<sup>95</sup>. O grande crítico Alfredo Bosi analisa seu estilo de narrar e descrever os tipos sertanejos que tanto conheceu de perto no sertão de Minas Gerais:

*A exuberância barroca de Guimarães Rosa e o seu aparente dispersar-se na floresta das imagens e dos sons induzem à suspeita de que ele teria evitado a perspectiva clássica, que vê do centro e do alto as determinações centrais da matéria narrada. O escritor teria preferido pôr-se à escura das vozes singulares que saem da boca dos vivos sertanejos, tomando-as por inspiradas, belas e verdadeiras em si mesmas.*<sup>96</sup>

No conto *Famigerado*, um narrador na primeira pessoa dialoga

---

<sup>94</sup> BAGNO, Marcos. *Erro sobre erro*. Revista discutindo língua portuguesa. São Paulo: Editora Escala, Edição Especial, 1991, p. 22 a 29.

<sup>95</sup> Importante chamarmos a atenção para a linguagem de Guimarães Rosa, autor pertencente à terceira fase modernista, que incorporou à sua escrita os falares dos habitantes rurais do interior de Minas Gerais, terra onde nasceu. Para compor suas memoráveis personagens (a exemplo de Riobaldo e Diadorim, em *Grande sertão: veredas*), valeu-se do emprego de neologismos e de recursos linguísticos inovadores, na busca por uma recriação literária, onde cabem os diálogos metafísicos e a permanente busca de sentido da existência humana. Algumas considerações acerca do autor e da obra acima citada, podemos ver no livro *A literatura brasileira através dos textos*, de Massaud Moisés:

*Espécie de divisor de águas e de realizador das altas ambições do Modernismo, Guimarães Rosa constitui talvez o “caso” mais rumoroso de nossa história literária atual. Por certo, ainda é muito cedo para julgar o que nele resulta das circunstâncias - a estagnação relativa da Literatura Brasileira após a Guerra de 39 -, e o que provém de uma invulgar congeminção estética. Seja como for, creio pertinente admitir que uma obra como Grande Sertão: Veredas ostenta qualidades capazes de resistir à erosão do tempo e às mudanças do gosto.* (MASSAUD, Moisés. *A literatura brasileira através dos textos*. 18 edição. São Paulo: Cultrix, 1997.p.497).

<sup>96</sup> BOSI, 2003, p. 35

com um possível leitor, como se estivesse conversando informalmente, criando um grau de familiaridade, dentro do espaço narrativo. O emprego da linguagem oral se assemelha aos famosos provérbios e ditos populares do interior mineiro, que foi aonde o autor buscou inspiração para compor suas personagens.

Em meio à fala do narrador, repleta de marcas da oralidade, percebe-se, no decorrer da leitura, a presença de frases extraídas do imaginário popular. Visitado por um grupo de forasteiros que vagava pela cidade, o dono da casa conta a história, sob seu ponto de vista. Esse narrador-personagem ora assume o ofício de narrar, ora dialoga com o leitor, como se vê:

*Foi de incerta feita – o evento. Quem pode esperar coisa sem pés nem cabeça?*

(...)

*Um grupo de cavaleiros. Isto é, vendo melhor: um cavaleiro rente, frente à minha porta... Um cavaleiro esse o oh - homem -oh - com cara de nenhum amigo.<sup>97</sup>*

Não se poderia deixar de fora o registro da oralidade perceptível nos romances amadianos, como o próprio *Los Pastores de la Noche*. Sua narrativa reforça a espontaneidade e a imprevisibilidade típicas das antigas histórias de boca a boca, constituindo documentação eficiente, no que se refere ao desempenho linguístico. O falar cotidiano, cheio de expressões populares, envolve o leitor em um labirinto marcado por muitos episódios, estabelecendo conexões entre o sujeito e a exuberância da natureza. A oralidade é o elemento que acompanha os sentimentos e veicula as emoções. É desse modo que o autor, com a

---

<sup>97</sup> ROSA. Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p.56.

proeza de um contador de histórias, exercita sua escrita, dando ênfase ao discurso marginal e malandro das suas criações, ao mesmo tempo em que fixa a atenção nos elementos da cultura afro-brasileira. Uma vez que Amado tem a capacidade de transformar as palavras em uma espécie de *visualização*, envolve os ouvintes num clima de encantamento e aprendizado.

Ao se fixar no discurso dos marginais e dos malandros, o autor fez um apropriado uso do léxico, graças ao conhecimento da herança tradicional da literatura oral. Através das constantes interferências do narrador, percebemos o quanto Jorge Amado valorizou os feitos de suas criações, mostrando a predileção pelo passado literário, onde predominavam as histórias corriqueiras, repletas de lendas e fantasias.

É através do discurso das personagens em *Los Pastores*, permeado de costumes e tradições locais, por meio do qual notamos o ponto de vista do autor, que o narrador aparece. Representando a voz do coletivo, designado a observar de perto os habitantes do *Morro do Mata Gato*, o narrador - e por trás o autor - vai emitindo o seu juízo de valor. Desse feixe dialógico, provocador de ambiguidades, percebe-se a riqueza dos aspectos linguísticos, somados aos elementos culturais presentes. O ambiente típico completa o cenário, propiciando um clima encantado e estimulando a imaginação do leitor.

Logo no início do enredo, percebemos essa interação com os elementos da narração. A voz narrativa, em situação convidativa, conduz o público a acompanhar a trama do início ao fim. Vejamos um exemplo elucidativo, em que ele prepara o leitor para a história que vai contar:

*Apacentábamos la noche como si fuese un rebaño de muchachas, y la conducíamos a los puertos de la aurora con nuestros cayados de aguardiente, nuestros toscos bastones*

*de carcajadas.*

*Y sí no fuera por nosotros, puntuales al crepúsculo, vagabundos caminantes de los prados del claro de luna, ¿cómo iba noche - encendidas sus estrellas, desgajadas sus nubes, negro su manto -, cómo iba la noche, perdida y solitaria a acertar con los caminos tortuosos de esta ciudad de callejones y pendientes? En cada ladera un hechizo, en cada esquina un misterio. En cada corazón nocturno un grito de súplica, una pena de amor, gusto de hambre en las bocas del silencio (...)*<sup>98</sup>

E assim segue o narrador contando sua história, como se ele também fosse uma personagem a vagar pela noite, junto aos desocupados da Bahia. Esses pastores caminham “*sin rumbo y sin calendario, sin reloj y sin meta*”.<sup>99</sup> E sem destino, são conduzidos pela mão dessa voz narrativa, que mergulha no submundo do universo marginalizado, com a sabedoria de quem conviveu com a crueza de suas vidas.

Como cúmplice, a voz que guia a história parece partilhar dos mesmos ideais das personagens, com seus desejos e ambições:

*Cuento lo que sé porque lo he vivido, y no porque lo haya oído contar. Cuento sucesos verdaderos. Quién no quiera oírlos puede irse en buena hora, mi voz es simple y sin pretensiones.*

*Pastoreábamos la noche como si fuese un rabaño de inquietudes virgenes en la edad del hombre.*<sup>100</sup>

Não somente para descrever as proezas dos anti-heróis, mas o narrador também desempenha o papel de criar um julgamento de valor

---

<sup>98</sup> AMADO, 1970, p.9

<sup>99</sup> AMADO, 1970, p. 11

<sup>100</sup> AMADO, 1970, p. 12

moral, como se fizesse parte do seu cotidiano. Exemplo mais claro se dá na repercussão em torno da possibilidade da ex-prostituta Otália casar com o Cabo Martim, fato que não chegou a acontecer, como vimos. O passado dos dois, que sucumbiram a uma vida desregrada, serviu de intrigas entre os moradores da região. Para contar esse episódio, o narrador não poupou os detalhes envolvendo a sua união. Entrou na atmosfera das histórias que corriam de um canto a outro, contadas pelos moradores desocupados e bisbilhoteiros, ávidos por novidades.

Nesse emaranhado de vozes, sentimos, sobretudo, a necessidade que há, no narrador, em abrandar a todo instante a frieza dos acontecimentos que virão. Em meio aos fatos que envolvem corrupção e impunidade, procurou maquiagem essa situação com descrições brandas e pitorescas envolvendo boêmias criaturas. Quanto ao autor Amado, procurou agradar o leitor com os encantos dos episódios corriqueiros, expondo uma realidade composta de sujeitos marginalizados, advindos de um sistema social excludente.

## **8.2 Narrador, Personagens e Leitor: diálogos que se entrecruzam**

Analisar as relações entre as vozes, no romance amadiano, é de grande interesse para este estudo, sob o ponto de vista da teoria bakhtiniana. Mas para o crítico russo a ficção se estrutura tão-somente a partir do olhar do herói. O que se constata no romance *Los Pastores de la Noche*, entretanto, é a mão do narrador que conduz o leitor a cada episódio descrito, com o intuito de facilitar a compreensão da história que conta.

Ao observar as relações entre os elementos que interagem na narrativa, damos conta da onisciência de um autor por trás da cortina

que perfaz o espaço narrativo. Ele firma o compromisso, junto ao leitor, de questionar o mundo multi-facetado, dividido entre os mais fracos (os habitantes do *Morro*) e os fortes (governantes). Partindo dessa premissa, entendemos ser a ficção amadiana construída sob um emaranhado de vozes que dialogam (narrador, personagens, leitor) - fato comum em se tratando de narrativa pós-moderna<sup>101</sup> - mas que vivem sob o olhar tangencial de um autor que, mesmo estando fora do *corpus* narrativo, mantém a coesão com essa relação dialógica.

Para Benjamin, sabemos que o papel do narrador está praticamente em extinção, quando se trata de definir o romance moderno ou pós-moderno. Segundo ele, “a sabedoria - lado épico da verdade - está em extinção”.<sup>102</sup>

Essa convicção de que somente cabe ao narrador, na condição de observador, conhecer e antever os fatos futuros e deles tirar conclusões,

---

<sup>101</sup> São muitos os exemplos para definir os períodos literários brasileiros. Levam-se em consideração critérios estéticos, estilo, critérios de tempo e fatos históricos. O professor Domício Proença Filho, no livro *Língua e Literatura*, (cit. in. Faraco e Moura, *Língua e Literatura*, vol. 3 Ed. Ática, 1987), defende a ideia de que “nas três últimas décadas, a cultura brasileira tem vivido sob o signo da multiplicidade, seja na área política, social ou artística”. Para ele, a cultura pós-moderna apresenta as seguintes características: eliminação entre fronteiras entre a arte erudita e a popular; presença marcante da intertextualidade (diálogo com obras já existentes e presumivelmente conhecidas); mistura de estilos (ecletismo que contenta gostos diversificados), preocupação com o presente, sem projeção ou perspectivas para o futuro. Outra característica é a rapidez de sucessão dos modismos, tendo por objetivo o consumo desenfreado. O ludismo também é outra vertente presente. Está na criação da obra, desembocando frequentemente na paródia ou pastiche. Por exemplo, as sucessivas imitações do famoso poema de Gonçalves Dias, *Canção do Exílio*; A intertextualidade, característica da qual os textos de Drummond, como *A um bruxo com amor* (que retoma a prosa de Machado de Assis) e *Todo Mundo e Ninguém* (que retoma o auto da Lusitânia, de Gil Vicente) são exemplos notórios; A fragmentação textual: “associação de fragmentos de textos colocados em sequência, sem qualquer relacionamento explícito entre a significação de ambos”, que é comum na montagem cinematográfica.

<sup>102</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. São Paulo, 1983, p. 59.

está focada na narrativa de estrutura mais tradicional. Na verdade, nesse caso, a narrativa só poderá ser dita e interpretada pela voz uníssona do narrador, não abrindo espaço para as personagens ganharem autonomia e traçarem seu próprio destino.

Quando se pensa no romance tradicional, o leitor, por sua vez, não teria a faculdade de interpretar, nem ideologicamente expressar sua crença. Segundo assegura o crítico, o surgimento do romance, no início do período moderno, é o primeiro indício da decadência do narrador, que praticamente se dissolve na narrativa por conta da perspectiva do anti-herói. A origem desse trajeto parte da visão de indivíduo isolado, que não é mais subjugado ao narrador. Assim sendo, personagens e o próprio leitor tomam as rédeas da situação, não havendo espaço para a voz guiada de um narrador onipresente. Partindo dessa visão precipitada de Benjamin, entenderíamos que nem o romance moderno nem pós-moderno procedem da tradição oral: não se valem dela, o que faz com que haja um distanciamento do objeto narrado.

No tocante à informação, tanto a modernidade quanto a pós-modernidade nos passam a sensação do fato já narrado, ou deixado à solta, por conta da ausência dessa voz que guia. Essa verdade, a que se refere Benjamin, fica a cargo do leitor, que passa a desempenhar a função de criar sua própria realidade, a partir do que vê e do que imagina ver. Dessa forma, evitam-se maiores explicações sobre o narrador, uma vez que a narrativa tenha a necessidade de abreviar, de nos fornecer labirintos para que se construam novas interpretações e várias verdades, ao invés de apenas uma. Dessa forma passa-se, portanto, a duvidar do enredo, sem narrador.

A herança épica, baseada na moral da história, cede lugar à multiplicidade de interpretações, ou ainda, à dissolução dos elementos narrativos, que se enlaçam e se entrelaçam, em uma fusão de



elementos que dialogam.

Se o narrador não ganha relevo na ficção atual, o autor, por sua vez, está cada vez mais atuante. A intromissão do autor no texto moderno vai de acordo com a teoria do crítico Tadié, que centra sua atenção no romance do século XX. Acredita ele que a literatura desse século torna-se mais verossímil, porque registra os percalços do homem, em face do século XX. A literatura "*impõe a presença maciça do autor, ainda que o narrador se não confunda com o escritor.*"<sup>103</sup>

O crítico elenca uma lista de romances para definir o papel desse elemento discutível na modernidade, evidenciando vários graus na identificação entre autor e narrador, assim como leitor e narrador. Segue uma série de contrapontos entre os dois primeiros elementos, sem omitir, no entanto, o olhar do leitor. Para ele "*A intervenção do Narrador, testemunha e actor central da intriga, explica-se por uma intervenção do autor que não é da ordem da autobiografia, nem do romance pessoal.*"<sup>104</sup>

Citando o exemplo do romance de Proust, Tadié acredita que a primeira pessoa permite o autor utilizar o discurso analítico, além da "*interpretação infinita, a leitura da essência sob as aparências, com uma liberdade que o romance na terceira pessoa não lhe teria dado.*"<sup>105</sup>

Com relação a esse olhar narrativo, para Tadié, quando se está implícito o autor, a narrativa

*(...) é proposta ao leitor como um discurso que ele seria incapaz de proferir até ao momento em que o escritor lhe põe diante dos olhos um texto redigido. Por sua vez, um leitor que*

---

<sup>103</sup> TADIÉ, 1992, p. 13

<sup>104</sup> TADIÉ, 1992, p. 14

<sup>105</sup> TADIÉ, 1992, p. 14

*se identifica, se o quiser – mas poderá evitá-lo? -, com um narrador, olha, interpreta, cria: dupla presença numa só pessoa, a primeira.<sup>106</sup>*

Assim sendo, sentencia o crítico, quando diz que: *A invasão maciça do autor no impede a do leitor, pelo contrário, permite-a.<sup>107</sup>*

Tomando como exemplo, ainda, o romance proustiano, o autor se coloca como intermediário entre a personagem e o narrador, mantendo uma referência abstrata dentro dessa narrativa de cunho mais psicológico.

Embasado nos seus argumentos, situa-se, portanto, a ficção do século XX no espaço em que narrador e romancista se fundem, fato que motivou o aparecimento das autobiografias e das memórias.

Observado o envolvimento do autor Jorge Amado com os problemas sociais da época que o afligiram, e que o fizeram tornar-se militante político nos anos 30, há de se levar em conta sua onisciência em grau elevado. Suas inúmeras personagens, exploradas pelo meio social, revelam essa faceta do autor. A imagem real que, na verdade, comanda os movimentos do narrador, é vista através da experiência pessoal de Amado, como homem que vivenciou o seu tempo. Seu compromisso social e político se deve ao período em que viveu e escreveu sua vasta obra. Ao mesmo tempo em que mostra ao leitor um panorama pitoresco e alegre da cidade da Bahia, desempenha o papel de informá-lo sobre os fatos políticos e as situações que envolvem os dois lados do meio hierarquizante.

Quanto à voz do narrador, para E.M. Forster sua importância vai

---

<sup>106</sup> TADIÉ, 1992, p. 15

<sup>107</sup> TADIÉ, 1992, p. 15

depende da necessidade do tema e do efeito que se irá produzir. Sendo assim, “Um romancista pode mudar seu ponto de vista, desde que obtenha o resultado esperado.”<sup>108</sup> O ponto de vista é fundamental a partir do narrador, que dá margem para ampliar, ou mesmo restringir a percepção que o leitor possa vir a ter acerca da história narrada.

A professora da Universidade de São Paulo Lígia Chiappini Moraes Leite quando afirma que “tanto o narrador como o leitor ao qual ele se dirige são seres ficcionais que se relacionam com os reais, através das convenções narrativas”<sup>109</sup>, está, de fato, defendendo a autonomia dessa figura narrativa. No caso das tipologias usadas por Norman Friedman, podemos considerar não o que ele chama de narrador, mas um autor onisciente intruso, que se coloca como bem desejar e interfere quando quer, adotando várias posições no decorrer da narrativa. Dessa forma, interage com o leitor, ainda que algumas vezes mantenha uma pequena distância necessária para relatar os fatos. Age na terceira pessoa e a caracterização de cada personagem passa por seu crivo, sempre no intuito de explicar o enredo ao público leitor.

É exemplo notório, em *Los Pastores de la Noche*, a figura desse guia, que comanda a história, como se estivesse ao lado das personagens. Mas não deixa de levar ao leitor questionamentos e indagações sobre a sua conduta. Curió e Marialva, por exemplo, viveram sua paixão escondidos de cabo Martim, paixão esta cheia de percalços e incertezas. Durante o transcurso da narrativa, é chegado o momento do contador dessa trama amorosa interferir:

*Marialva le abrió su alma, llena de amargura. Siempre*

---

<sup>108</sup> FORSTER, Edward M. *Aspectos do Romance*. São Paulo: Globo, 1998, 157.

<sup>109</sup> LEITE, Lígia Chiappini M. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática. Série Princípios, 1987, p. 16.

*había sido así, desgraciada. Nada bueno le sucedía, marcada por el destino, perseguida pela desgracia. ¿No era aquel su caso, su amor compartido, la mejor prueba? Quando ella encontraba el amor, quando al fin, tras tantos años de duro sufrimiento, la vida le daba algo bello y bueno, se hallaba ligada por lazos de gratitud y amistad. Y Curió era su amigo íntimo. El destino parecía no permitirle la menor posibilidad de dicha.<sup>110</sup>*

Conhecedor mais do que ninguém das angústias dos seus anti-heróis, ele também se envolve com os sentimentos alheios. E assim continua a intervir na narrativa o experiente narrador:

*Curió sufría al oírlo, crecía su ternura dentro de él. Cogidos de la mano (habían llegado al acuerdo de que este gesto no tenía ningún significado lujurioso, que era apenas una forma de amistad, prueba de alianza espiritual de sus almas nobilísimas) andaban por el muelle y soñaban su dicha si pudieran unir su soledad, sus desilusiones anteriores, sus desgracias, e iniciar juntos una nueva vida. Apoyados uno en otro, sustentándose mutuamente. Pero no podían, entre ellos estaba Martim, el buen Martim, el amigo Martim, el admirable, el que ya una vez probó su lealtad de amigo, el fraternal Martim, Martim hermano de santo, cualidad tan sagrada como la fraternidad de sangre, Martim, ¡ay Martim! ¿Por qué ese hijo de puta de Martim había tenido que mezclarse en la vida de Marialva?<sup>111</sup>*

Por várias vezes, esse narrador se mistura à fala da personagem Martim. São vozes que se entrecruzam, valorizando o caráter polissêmico, comum nos relatos da ficção moderna. Mas que ainda se vê ressoar na memória viva dos antepassados da história oral, como se percebe na passagem abaixo:

*A veces un pensamiento extraño se apoderaba de Martim. ¿Por qué se había metido en aquel lío de Marialva?*

---

<sup>110</sup> AMADO, 1970, p.96

<sup>111</sup> AMADO, 1970, p.97

*Cosas que pasan en la vida, cosas imprevistas. Se crea una situación, un compromiso que se acepta de repente, empiezan los comentarios, vienen luego intereses, y cuando el sujeto se da cuenta, está liado, obligado a seguir la comedia y a representar su papel. No le desagradaba el papel de marido feliz: tenía una mujer bonita, con su lunar negro en el hombro izquierdo, fogosa en la cama como ninguna, buena ama de casa, todo ordenado y bien puesto, en la hora y en la medida justa. ¿Qué más podía desear Martim? Podría incluso decir que se había divertido durante largo tiempo. Ahora, sin embargo, empezaba a hartarse de tanto bienestar, de la casa siempre en orden, de la esposa modélica.<sup>112</sup>*

Junto aos questionamentos e dúvidas com relação ao enredo que conta, este narrador também tem a função didática de caracterizar cada uma das personagens, o que facilita a identificação por parte do leitor. Com o intuito de sistematizar um conceito acerca dos vários tipos de narrador, Friedman, citado no livro de Lígia, levanta questões como: quem conta a história? O narrador está na primeira ou terceira pessoa? Essas são algumas das indagações pertinentes para a interpretação do texto narrativo, o qual oferece uma gama de narradores de vários tipos, como os narradores-protagonistas, os narradores intrusos e os narradores neutros.

Conforme a autora do livro *O foco narrativo*,

*A tipologia do narrador de Friedman vai procurar fornecer elementos para responder a essas questões em cada caso, mas vai basear-se também na distinção de Lubbock e de outros teóricos examinados anteriormente, entre cena e sumário narrativo.<sup>113</sup>*

Na busca por uma definição mais concreta, Lígia traz à tona os

---

<sup>112</sup> AMADO, 1970, p.99

<sup>113</sup> LEITE, 1987, p. 18

conceitos teóricos de Friedman sobre esse elemento narrativo que sofreu variações ao longo do tempo. O crítico brasileiro Silviano Santiago também dá a contribuição sobre esse tema, mais especificamente sobre o narrador pós-moderno, no livro *Nas Malhas das Letras*<sup>114</sup>, afirmando que sua visão vai além dos estudos de Benjamin. Faz questão de frisar sobre o entrecruzamento das vozes, o que estabelece uma reflexão sobre a problemática das identidades culturais.

Dentro da perspectiva contemporânea, conclui que o narrador é definido como aquele que observa os acontecimentos, distanciando-se dos fatos e dando voz ao outro, sobretudo ao marginalizado. Utiliza-se do espaço ficcional para fazer crítica quando lhe é necessário, abrindo, assim, caminho para o leitor criar sua interpretação. Essa crítica pode ser observada, por exemplo, na passagem em que aparece o malandro Jesuíno Galo Doido, em *Los Pastores de la Noche*. Contrariando as normas da sociedade, esse indivíduo representa a crítica ao poder, segundo a descrição ideológica de um autor que, por trás, aponta constantemente para questões ligadas às disparidades entre as diferentes classes.

Em continuação ao raciocínio de Santiago, sobre o papel do narrador na pós-modernidade - e é importante elucidar que, seguindo a trilha da periodização literária brasileira, *Los Pastores de la Noche* se encaixa como romance pós-moderno, por ter sido produzido e publicado nos anos 60 - uma das marcas mais significativas é o dialogismo cultural. Esse intercâmbio de vozes se revela por meio de elementos que aparecem misturados ao tecido ficcional, cabendo ao leitor decodificá-los.

---

<sup>114</sup> SANTIAGO, Santiago. *Nas Malhas das Letras*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1988.

No universo do contemporâneo, transitam, pela narrativa, o passado literário - como a exemplo da referência implícita às cantigas populares brasileiras - e a própria oralidade, como para evidenciar a polifonia das interlocuções culturais. Com isso, não estaria o narrador desaparecido da ficção moderna ou contemporânea. Defendemos, portanto, junto à opinião de Santiago, o descentramento desse narrador, que passa a não ocupar apenas uma via de mão única. Manteria, também, o dialogismo com outras vozes e outros textos, em uma constante mobilidade discursiva, o que reforça a sua presença, mesmo que sub-repticiamente. Partindo desse pressuposto, convém pensar que não se esgotam as possibilidades de leitura de romances como o de Jorge Amado, que tem um narrador - e por trás a posição firme do autor - que se coloca resistente em manter viva a tradição de contar histórias, herdadas da literatura oral.

Para Silviano Santiago, há três tipos de narradores em vários estágios evolutivos. O clássico, para o qual há a necessidade de intercâmbio de experiências; o narrador de romance, que não fala de forma exemplar; e, por fim, o narrador jornalista, que transmite a informação e não narra a própria experiência. E ainda coloca um em outro plano: o narrador pós-moderno. Este, segundo o autor, é que transmite a *sabedoria*, por estabelecer o papel de observar, com afincamento, a história de suas personagens, ao contrário do que aposta Benjamin. A autenticidade, nesse caso, não provém da vivência do ocorrido, mas da verossimilhança, baseada na lógica interna do relato. Esse narrador se aproxima, por exemplo, do papel do jornalista.

Um traço característico do narrador, na percepção tradicionalista de Benjamin, é vê-lo no seu sentido prático, como alguém que dá conselhos e que conduz o leitor do começo ao fim da história. Uma narrativa, enfim, que carrega consigo uma lição de moral de ordem

prática. Com esse raciocínio, ele deduz que, se a arte de narrar está se extinguindo cada vez mais, também se perde a arte de aconselhar, já que não são apontadas respostas, mas apenas uma proposta de como seria a continuação de uma história. Abaixo, segue um trecho de seu pensamento, onde ele destaca a importância indiscutível deste condutor de história:

*Tudo aponta para a relação que isso mantém com qualquer narrativa verdadeira. Clara ou oculta, ela carrega consigo a sua utilidade. Esta pode consistir ora numa lição de moral, ora numa indicação prática, ora num ditado ou norma de vida - em qualquer caso o narrador é um homem que dá conselhos ao ouvinte. (...) O conselho é de fato menos resposta a uma pergunta do que uma proposta que diz respeito à continuidade de uma história que se desenvolve agora. Para recebê-lo seria necessário, primeiro de tudo, saber narrá-la. (Sem levar em conta que uma pessoa só se abre a um conselho na medida em que verbaliza sua situação.) O conselho, entretencido na matéria da vida vivida, é sabedoria.<sup>115</sup>*

Na visão de Benjamin o autor ainda contrasta o fim do romance com o fim da narrativa, sob o argumento de que o *sentido da vida* é o sentido maior do romance, só alcançado com a força do narrador. Contar uma história é uma tentativa de fazer burlar a finitude, já que este ato mantém a tradição viva. Uma história sempre pode dar margem a outras, numa expressão de vida contínua:

*Na realidade não há narrativa alguma em que a pergunta: como continuou? Pudessem perder o seu direito. O romance, ao contrário, não pode alimentar a esperança de dar o mínimo passo além daquele limite em que, convidando o leitor a captar intuitivamente o sentido da vida, convida-o também a escrever um "Finis" embaixo da última página.<sup>116</sup>*

---

<sup>115</sup> BENJAMIN, 1983, p. 59

<sup>116</sup> BENJAMIN, 1983, p. 59



Além de contrastar o fim do romance e o fim da narrativa, Benjamin também faz o contraste entre o leitor do romance e o leitor das histórias narradas, que se assemelham às antigas tradições orais. Por ser solitário, se apodera da matéria do romance ainda mais vorazmente, já que a sua tensão o move e o inquieta até que chegue ao desfecho do enredo. Ouvir uma história é estar na companhia do narrador, o que faz com que se mantenha muito próximo do leitor: *“Quem ouve uma história está na companhia do narrador; mesmo quem lê, participa dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário.”*<sup>117</sup>

Em defesa de Benjamin, percebemos em *Los Pastores de la Noche* uma proximidade nítida entre narrador e leitor, nas várias passagens em que o primeiro comunica ao segundo cada passo de suas personagens, preocupando-se em conduzi-lo e deixá-lo informado sobre cada episódio narrado. A voz do narrador pede passagem, algumas vezes interferindo e intercalando a fala das personagens, com expressões do tipo: *“Como iba contando (...)”*<sup>118</sup>

A grande habilidade do narrador, segundo Benjamin, não é simplesmente saber narrar qualquer história com destreza, mas saber narrar a sua própria vida:

*(...) o narrador entra na categoria dos professores e dos sábios. Ele dá conselho – não como provérbio: para alguns casos – mas como o sábio: para muitos. Pois lhe é dado recorrer a toda uma vida. (Uma vida, aliás, que abarca não só a própria experiência, mas também a dos outros. Aquilo que é mais próprio do narrador acrescenta-se também o que ele aprendeu ouvindo.) Seu talento consiste em saber narrar sua vida; sua dignidade em narrá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a mecha de sua vida consumir-se*

---

<sup>117</sup> BENJAMIN, 1983, p.68

<sup>118</sup> AMADO, 1970, p. 184

*integralmente no fogo brando de sua narrativa.*<sup>119</sup>

Em contraponto com o pensamento benjaminiano, a tese sustentada por Silviano Santiago é a de que a forma pós-moderna de narrar, por exemplo, é encarada com uma perspectiva diferente. É como se o narrador dissesse: “*deixai-me olhar para que você, leitor, também possa ver.*”<sup>120</sup> O olhar, particularmente, ganha destaque na pós-modernidade, porque vai extrapolar os limites do começo, meio e fim da narrativa. Aos poucos, vai-se percebendo a utilidade, uma vez que será o leitor a construir sua própria verdade. Muitas vezes, constrói ele mesmo o significado e dá o destino que lhe convier.

Como ficou claro, a tendência do narrador moderno e pós-moderno é observar para contar o que vê, sem necessariamente dar conselhos. Mas não é o que acontece no romance de Amado, uma vez que essa voz que se manifesta na narrativa interfere na opinião do leitor.<sup>121</sup>

Silviano considera que há essa incomunicabilidade de experiências entre gerações, o que traz a “*impossibilidade da continuidade linear ao processo de aprimoramento do homem e da sociedade*”.<sup>122</sup> Diante dessa realidade, a narrativa se volta para falar da impropriedade da palavra escrita como processo de comunicação, isto é: não existe uma só voz que comanda e rege a história. O estudioso brasileiro acrescenta, ainda, que o olhar é a base para a razão e para dar finalidade à vida, embora

---

<sup>119</sup> BENJAMIN, 1983, p. 74

<sup>120</sup> BENJAMIN, 1983, p. 74

<sup>121</sup> As fontes que confirmam ser o romance de Jorge Amado considerado pós-moderno podem ser vistas nos mais variados livros de crítica literária brasileira, entre as quais podemos citar Massaud Moisés, em *A criação literária*. Prosa II. Cultrix, 1994, e Alfredo BOSI, em *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994, 34 edição.

<sup>122</sup> SANTIAGO, 1988, p. 112

não haja essa evidência explícita no texto. Na verdade, o narrador olha, a personagem é olhada, “*mas ficam como enigma a razão e a finalidade desse olhar*”<sup>123</sup>

Na visão sobre o gênero romance, segundo Benjamin, ação e memória se fundem, porque o narrador pode se apropriar do que conhece da tradição e mesclar esse conhecimento com sua própria experiência. Faz-se valer a bagagem de conhecimentos acerca da vida e a sabedoria suficientes para aconselhar e conduzir a história a seu público.

Pode-se considerar, com isso, duas formas de manifestação desse olhar, com objetivos distintos. Há o sujeito que olha, com o intuito mesmo de conduzir e aconselhar um leitor mais despreparado - é nesse caso particular que entra o narrador de *Los Pastores de la Noche*, que tem como referência os antepassados da cultura oral - e há o sujeito que, ao invés de narrar, é narrado, sob um olhar experiente de um leitor, que co-participa da história. Nesse último caso, entra a ficção pós-moderna<sup>124</sup> - mesmo se encaixando o romance de Jorge Amado neste período - onde narrador e personagens se diluem, cabendo ao leitor decodificá-los para buscar a compreensão da história.

---

<sup>123</sup> SANTIAGO, 1988, p. 112

<sup>124</sup> Para aprofundamento desse conceito de pós-modernismo, vale ressaltar aqui a teoria de Steven Connor, que afirma que o termo pós-modernismo já foi usado nas décadas de 50 e 60, por alguns escritores. No entanto, segundo ele, não se pode assegurar que o conceito de pós-modernismo tenha se cristalizado antes da metade dos anos 70, quando afirmações sobre a existência desse fenômeno social e cultural tão heterogêneo começaram a ganhar força no interior e entre algumas disciplinas acadêmicas e áreas culturais, na filosofia, na arquitetura, nos estudos sobre cinema e em assuntos literários. A legitimidade desse debate foi estabelecida em duas direções, efetuando uma estereoscopia conceitual. Em primeiro lugar, cada disciplina produziu provas mais conclusivas da existência do pós-modernismo em sua própria área de prática cultural, e realmente mais importante, cada disciplina aproveitou progressivamente as descobertas e definições de outras disciplinas. A fonte obtida para esse raciocínio é vista em Steven Connor, *Cultura Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1989. p. 14.

Existem, de fato, em meio a esses olhares, pontos de convergência observáveis. Em ambos existe sempre alguém que olha, com o intuito de narrar ou interpretar os fatos. Há de se levar em conta, em se tratando de pós-modernidade, a mudança do foco do olhar. Devemos observar que, em ambos os casos, há sempre alguém a olhar outro alguém.

Quando o olhar se volta para suas próprias ações oriundas da tradição, surge o narrador clássico e conselheiro, em detrimento do outro, que é observado e narrado. Quando o foco é direcionado para esse *outro* alguém, não há espaço para conselhos.

Como propõe Silviano Santiago, no meio desse trajeto, há o narrador do romance que, solitário, busca não impor um sentido moralizante, mas o sentido maior que guia a vida. Equilibrando-se entre o narrador mais tradicional e o pós-moderno, a narrativa busca destacar elementos pertinentes, que vão desde o sujeito que olha o outro que é olhado, até o objetivo do olhar. Para esse autor, o sujeito que olha é o narrador, enquanto que o *outro* tanto pode ser o próprio narrador - imiscuído na tradição - ou ainda um terceiro, cujo olhar, para ele, seria uma espécie de atualização ou modernização da tradição.

Em suma, são tipos variados de narrador, dentre os quais cabe encaixar, aqui, a primeira opção presente na narrativa de *Los Pastores de la Noche*. Trata-se de um narrador que olha, conduz, orienta e dá conselhos, por conhecer mais do que ninguém a idiossincrasia de cada uma de suas personagens, medidas pelo caráter demasiadamente maculado pelas contingências da vida social.

Para entender um pouco mais de como se dá essa fusão de elementos narrativos, sob efeito de vários olhares, é necessário criarmos alicerces teóricos que nos possibilitem uma melhor compreensão do

gênero romanesco pós-moderno. Críticos como o próprio Jean-Yves Tadié e ainda Roland Bourneuf <sup>125</sup>são apenas alguns, no rol de especialistas sobre o assunto.

O leitor, por sua vez, dentro do universo narrativo múltiplo torna-se participante da história. É convidado a entrar no jogo desafiador e instigante do narrador, no momento em que vai à busca das personagens ou até mesmo do seu criador, o que faz com que o *corpus ficcional* se torne uma teia de elementos emaranhados.

Em conformidade com o conceito que Jean-Yves Tadié faz do romance do século XX, podemos destacar que ele é feito de contrastes. Se nos remontarmos ao romance tradicional brasileiro que se firmou até o século XIX, de construção linear, chegaremos à dedução de que o autor, muitas vezes, se mantém distanciado de suas personagens, o que contribui para uma narrativa disciplinada, sem o envolvimento do criador com sua criação.

A ficção do século XX, era da modernidade, é marcada pela revelação (explícita ou não) do autor, enquanto criador do seu fazer literário. Essa característica põe fim - ainda que haja resistência por parte de alguns autores - na tradição oral, vista nas contações de histórias, onde os inverossímeis episódios heroicos se mantinham

---

<sup>125</sup> Bourneuf e Ouellet, apesar de valorizarem a ficção como constituidora da memória da humanidade, revelam, em seus estudos, um diagnóstico pessimista, a respeito da sobrevivência do romance no século XX, e que, indubitavelmente, ecoa nos princípios do século XXI:

*O romance está moribundo, a sua morte não poderá tardar. Os historiadores da literatura anunciam-no-lo há mais de cem anos! Michel Raimond mostrou como um gênero, tão solidamente firmado no século XIX, foi constantemente posto em causa a seguir ao naturalismo. O cansaço de encontrar os mesmo esteriótipos de um livro para o outro conduziu ao desdém; do desdém passou-se ao processo e à condenação global. Denunciou-se a pretensão do romancista de representar fielmente a realidade; e, aliás, o que é a realidade? Poder-se-á apreender objectivamente?* (BOURNEUF, Roland. OUELLET, Réal. *O Universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976).

distanciados de quem os criou.

A descaracterização dos elementos narrativos - narrador, personagem, narrador, e por trás o autor - traz como consequência a busca contínua da identidade, ou a auto-afirmação do homem, seja em âmbito nacional ou regional, mas se remontando a uma dimensão global. É o caso da universalidade alcançada nos romances psicológicos, que teve seu apogeu no início do século XX, além das memórias e autobiografias, que surgiram como uma necessidade do homem de falar de si próprio.

Na falta de identidade, o autor contemporâneo deixa seu registro por trás das personagens, procurando manter um laço estreito com o narrador e contribuindo para uma homogeneidade interativa com sua própria criação.

A despersonalização, ou a falta de uma identidade que revele o perfil de uma personagem fictícia, advém de uma série de fatores sócio-políticos. Para se entender a época clássica e a moderna, o grande divisor de águas pode ser medido por algumas teorias consistentes, oriundas da sociedade burguesa, entre elas a de Lukács que, como vimos, viu nascer o anti-herói.

A simples ausência de vozes ajusta os ponteiros da pós-modernidade. A polifonia também entra como um ingrediente que ajuda a compor a narrativa contemporânea, de cunho mais desordenado, considerada pelo crítico Steven Connor como a do *declínio*. Tem intenção paliativamente caótica, mas que, na verdade, é consequência dos anseios do homem atual. A busca de valores extraviados, que acarreta na perda de identidade, vai de encontro aos anseios do homem contemporâneo. Trata-se do período mais complexo e confuso, vista, por esse autor, como a substituição do modernismo, se bem que não menos

abrangente:

*A narrativa do declínio ou substituição do modernismo é talvez menos clara, mas não menos abrangente, nos estudos literários. Esse declínio está na proporção inversa da influência alcançada pela literatura e pela crítica literária na academia, podendo haver aqui uma ligação.*<sup>126</sup>

O autor avança em suas descobertas afirmando que, particularmente, a literatura atual está a serviço do mercado, assumindo, hoje, uma feição múltipla, perdendo espaço para outras manifestações artísticas. Arquitetura e pintura, por exemplo, mantêm uma relação mais estreita com os meios acadêmicos do que propriamente a arte literária.

Ainda no que diz respeito à ficção pós-moderna, há de se considerar alguns aspectos particularmente ligados à realidade brasileira, que se manifestaram a partir da década de 60, que é quando o romance *Los Pastores de la Noche* veio à tona. Registradas nos compêndios literários brasileiros como tendências contemporâneas, o termo usado no Brasil tem também a conotação de pós-moderno.<sup>127</sup>

A presença de elementos que caracterizem essa tendência, na sua maioria, lança um olhar sincrônico sobre o mundo em crise, desordenado e caótico. O autor, homem do seu tempo, busca

---

<sup>126</sup> CONNOR, 1989, p. 14

<sup>127</sup> A busca por uma identidade do sujeito-personagem na ficção pós-moderna - que no Brasil, conforme alguns compêndios de literatura, é iniciada com a chamada Geração de 45 - dá margem a uma multiplicidade de vozes narrativas, característica vista como uma das vértebras que compõem essa ficção nos últimos anos. Dentro dessa trajetória temporal, vale saber que, embora de forma cronológica Jorge Amado pertença à segunda fase modernista - portanto correspondente ao romance regional dos anos 30 - sua vasta vocação literária desaguou na era contemporânea. *Los Pastores de la Noche*, escrito em 1964, de certa forma, manteve-se resistente às conquistas mais avançadas da narrativa pós-moderna, como a exemplo da ausência ou diluimento da figura do narrador.

alternativas de enxergar a realidade, nas várias tentativas de recriá-la, valendo-se de dados concretos extraídos de sua vivência real. Lança-se a fazer uso de estratégias inter e extratextuais, a fim de tornar, a seu modo, a literatura mais próxima da realidade. Por essa razão é comum a discussão em torno do próprio fazer literário.

Esse autor está em constante reavaliação dos processos literários que o antecedem. Não se pode construir o presente sem pensar no passado e na posição no indivíduo frente à realidade construída e repensada ao longo de uma trajetória histórica e social. Partindo desse argumento, é comum a ficção contemporânea brasileira parodiar a tradição, de forma crítica, na procura por manter-se livre de qualquer paradigma conceitual que o rotule dentro do quadro literário.

O reaproveitamento de caracteres já existentes na literatura, que antecedem o chamado pós-modernismo, bem como os elementos narrativos, como personagens, narrador, leitor, e até mesmo o autor, se misturam à presença da experiência de novos elementos e de novos recursos dialógicos. Isso faz com que se permita definir a ficção brasileira dos últimos cinquenta anos.<sup>128</sup>

Não é unanimidade, entre os autores que se destacaram no

---

<sup>128</sup> Relevante, aqui, citar um trecho da Dissertação de Mestrado defendida pela autora deste trabalho, na Universidade Federal do Ceará, em fevereiro de 2000, cujo tema é a produção literária dos anos 70, a propósito da Pós-Modernidade na ficção brasileira. O foco do trabalho é o anti-heroísmo no romance *Em Câmara Lenta*, do escritor Renato Tapajós. Ressalta-se, no texto, a ficção dessa época como um reaproveitamento do que já existiu na literatura brasileira, a partir do Modernismo de 1922:

*A produção literária de 70, no Brasil, se realiza pela fusão de períodos literários anteriores. Das vanguardas europeias, a ficção de 70 aproveita os aspectos significantes e renovadores. Do Modernismo de 22, percebemos o rompimento brusco dos moldes tradicionais da narrativa e da composição poética. Do romance regionalista de 30, atribuímos à ficção de 70 o tom de denúncia e crítica da realidade. Da narrativa da geração de 45, a literatura de 70 herda a temática psicológica.*



período que se sucede ao Modernismo de 22, aventurarem-se por novas experiências narrativas. Há os que se mantêm resistentes a qualquer tipo de inovação ou experimento literário, como é o caso de Jorge Amado, que não fez uso dos recursos e técnicas mais ousadas, surgidas logo após a década de 50, com a experiência da poesia concretista.

Essa ficção pós-moderna pode ser definida, entre inúmeros esboços feitos por críticos literários, por apresentar uma confluência de textos costurados, anteriores à produção da mesma, o que resulta na percepção de que não há originalidade absoluta. Para ampliarmos o entendimento sobre essa questão, não nos bastaria olhar apenas para os períodos que se seguem ao Modernismo que, segundo a conceituação histórica do crítico Alfredo Bosi<sup>129</sup>, define o pós-moderno (ou as

---

<sup>129</sup> O crítico literário considera como contemporâneas as produções escritas a partir da década de 30, tendo a Semana de Arte Moderna, de 1922, como um divisor de águas. Como ele mesmo afirma no seu livro *História Concisa da Literatura Brasileira*, “Somos todos contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 1930”. As décadas de 30 e 40 são ilustradas como a era clássica do romance brasileiro, que é quando surgem os regionalistas, entre eles os de Jorge Amado. A consequência dessa produção literária se deveu, como ponto de partida, ao período fecundo que teve a culminância nos movimentos revolucionários da era Vargas. Assim argumenta Bosi:

*O termo contemporâneo é, por natureza, elástico e costuma trair a geração de quemn o emprega. Por isso, é boa praxe dos historiadores justificar as datas com que balizam o tempo, frisando a importância dos eventos que a eas se acham ligadas. 1922, por exemplo, presta-se muito bem à periodização literária: a Semana foi um acontecimento e uma declaração de fé na arte moderna. Já o ano de 1930 evoca menos significados literários prementes por causa do relevo social assumido pela Revolução de outubro. Mas, tendo esse movimento nascido das contradições da República Velha que ele pretendia superar, e, em parte, somam; e tendo suscitado em todo o Brasil uma corrente de esperanças, oposições, programas e desenganos, venceu fundo a nossa literatura lançando-a a um estado culto e moderno perto do qual as palavras de ordem de 22 parecem fogachos de adolescentes*

Mais à frente, o crítico não isenta o Modernismo da abertura lexical que provocou na linguagem dos contemporâneos, e que vai repercutir na literatura do período seguinte, a da década de 30, que é onde se situa o início da vida literária de Amado:

tendências contemporâneas) com o que vem logo após o Modernismo de 22. Teríamos que ir mais à frente, na década de 60 em diante, para concluirmos esse raciocínio.

Cada período literário se circunscreve de uma maneira a romper com os paradigmas do período anterior. Seguindo essa teoria, sabemos que, por exemplo, o romance da década de 30 (época de Jorge Amado) reagiu contra o Modernismo de 22. Enquanto este supervalorizou o aspecto formalizante da linguagem, os romancistas de 30, fazendo o contraponto, deixaram de lado aspectos como o lúdico-formal, o poema-piada e a paródia, em troca de mostrar, sem artificios, o panorama de um Brasil precário e injusto, situado na região Nordeste do país.

Nessa esteira da realidade do Nordeste, ao seu modo, apareceu Jorge Amado, que, ainda preso às inquietações de escritor militante, escreveu *O País do Carnaval*, em 1931, *Cacau*, em 1933, *Suor*, em 1934, *Jubiabá*, em 1935, *Mar Morto*, em 1936 e *Capitães da Areia*, em 1936.

---

Reconhecer o novo sistema cultural posterior a 30 não resulta em cortar as linhas que articulam a sua literatura com o Modernismo. Significa apenas ver novas configurações históricas a exigirem novas experiências artísticas:

*Mas, se desviarmos o foco da atenção da ruptura para as permanências, constataremos o quanto ficou da linguagem ree laborada no decênio de 20.*

(...)

*A prosa de ficção encaminhada para o ‘realismo bruto’ de Jorge Amado, de José Lins do Rego, de esrico Veríssimo e, em parte, de Graciliano Ramos, beneficiou-se amplamente da ‘descida à linguagem oral, aos brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos, que a prosa modernista tinha preparado’.*

Deve-se, portanto, às formas variadas do discurso empregado e na experiência por novos caminhos para delinear o perfil da escrita tida como contemporânea, segundo Bosi:

*Em suma, a melhor posição em face da história cultural é, sempre, a da análise dialética. Não é necessário forçar o sentido das dependências: bastaria um sumário levantamento estilístico para apontá-as profusamente; nem encarecer a extensão e a profundidade das diferenças: estão aí as obras que de 30 a 40 e a 50 mostram à saciedade que novas angústias e novos projetos informavam o artista brasileiro e o obrigavam a definir-se na trama do mundo contemporâneo. (BOSI, Alfredo, 1994, p. 385).*

Vale lembrar que, em pleno período negro da ditadura militar, escreveu o romance para esse estudo, *Los Pastores de la Noche*, em 1964, período considerado fértil para escritores que se valeram de técnicas narrativas mais ousadas, além de fazerem uso de uma linguagem metaforizada, para não sofrerem com a censura. Entre alguns se destacam Sérgio Sant'Anna, Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Renato Tapajós, Assis Brasil, Paulo Francis, para citar apenas esses.

Escritores do mesmo período em que Amado escreveu *Os Pastores* renovaram sua escrita, fazendo do *novo* uma espécie de reajuste com o que já se apregou no passado mais recente da literatura brasileira. O Modernismo de 22, o Romance de 30, a geração de 45 e as vanguardas dos anos 50 e 60 serviram de inspiração. A pesquisa no campo formal e os aspectos estritamente ligados à realidade sócio-política brasileira são uns dos alicerces para se definir essa ficção. A distância estética, também, é um dos fatores que alteram as relações entre texto e leitor. Não há mais o discurso linear e se busca captar a desintegração da vida e suas distorções, isto é: como a vida contemporânea é fragmentada, o romance contemporâneo também o é.

Quanto ao narrador, como não vê a totalidade, participa da História, interagindo com suas personagens. De sujeito solitário, passa a dialogar com os demais elementos presentes dentro e fora do texto (as personagens e o leitor). Por essa razão, a narrativa passa a eliminar a técnica da ilusão, para dar lugar à reflexão. Com essa proximidade que o leitor cria no texto, uma vez que consegue vê-lo em todos os seus aspectos, está livre de qualquer efeito ilusionista, cabendo ao narrador fornecer essa ferramenta. Por ser impossível de se envolver diretamente com o texto, o leitor se torna um crítico e um produtor de significados, produzindo uma leitura estritamente pessoal.

Os conteúdos sociais também são levados em conta na literatura

pós-moderna. Temas como a liberdade (abrangendo a tortura, a repressão e a censura, típicos da época da ditadura militar), a liberação erótica, a transgressão de valores e comportamentos éticos e a violência urbana são temas bastante recorrentes entre os escritores contemporâneos, o que estabelece uma estreita relação entre a arte e o seu tempo. Também é proeminente, nessa ficção, a fragmentação social e estética. O discurso que se apresenta no romance é descontínuo, porque busca captar a fragmentação da vida em sociedade. A História, nos textos contemporâneos, é um componente importante e aparece como pano de fundo de um contexto muitas vezes marcado por acontecimentos cruciais como é o caso dos movimentos políticos de esquerda e suas consequências. Para se compreender o sentido do sujeito e suas relações sociais, há de se passar pelos aspectos históricos. Percebem-se referências implícitas e explícitas aos fatos ocorridos no momento presente da produção do texto.

Quanto ao sujeito dentro da narrativa, é a vez das personagens romanescas se converterem em anti-heróis, por passarem pela perda da individualidade. Elas desenvolvem recursos para resistir aos fenômenos que culminam nesse caráter.<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> Para efeito de ilustração, vale recorrer, aqui, a um trecho da dissertação de mestrado defendida pela autora deste trabalho, que define o comportamento do anti-herói moderno e contemporâneo:

*Na era moderna, percebemos que o herói apreende outros valores, originários da sociedade em que vive. Novas crenças e mitos gerados pelas revoluções do mundo moderno irão contribuir para que o herói clássico caia em descrédito, embora o germen do mito permaneça. No seu lugar, vemos surgir o anti-herói<sup>130</sup> ou o herói problemático, segundo o conceito do crítico Georg Lukács, em sua Teoria do Romance.*

*O nascimento do herói moderno se dá com a instauração no poder da burguesia a partir de 1789, verdadeiro divisor das águas. Na antiguidade clássica, o herói tinha como inimigos superiores externos as próprias divindades. Na modernidade, o herói terá como inimigo comum interno a sociedade opressora. As divergências da sociedade moderna se expressam no gênero romance, na oposição que há entre indivíduo e sociedade.*

Outras características mais ousadas e repletas de plurissignificação também podem ser vistas na ficção pós-moderna, como o uso das colagens, fórmulas cinematográficas, publicitárias e jornalísticas. Além dessas, os diálogos com outros textos literários, valorizando, assim, o aspecto paródico, o que contribui para a remodelação do romance ou da narrativa contemporânea.

Com base em algumas dessas características pertinentes, quando se trata de ficção contemporânea, podemos inferir a presença de dois elementos que sofreram mudanças ao longo do tempo: o narrador e as personagens. De uma forma ou outra, eles comungam com as propostas contidas nos diversos compêndios literários brasileiros. O autor também buscou seu lugar, como um elemento onisciente.

Problematizador e articulador da própria criação, o escritor pós-moderno cabe, largamente, dentro desse espaço amplo e ilimitado, que é o mundo atual. O que, no aspecto construtivo de sua obra literária se mostra como aparente desordem, na verdade, vai responder à realidade caótica do homem, reconstituído de valores e inventor de uma nova era. Assim é Jorge Amado que, ao escrever histórias

---

*Segundo Lukács, o herói romanesco surge em meio à divisão da sociedade, que, na época clássica, era considerada unida, sem os conflitos da era moderna. O crítico vê o aparecimento desse herói a partir de uma consciência de luta de classes, fundamentando-se nas teorias de Marx e Engels.*

*Em sintonia com o mundo do subconsciente, e voltado para seus conflitos interiores, o anti-herói passa a compor, no século XX, as narrativas de teor psicológico. Virginia Woolf, Marcel Proust e James Joyce são alguns dos escritores europeus, que romperam com a tradição romanesca e transpuseram, para a ficção, as angústias da sociedade burguesa.*

*É importante esclarecer que o conceito de anti-herói se alarga. Na Espanha do século XVI, temos em Lazarillo de Tormes, de autor anônimo, um fiel modelo de herói picaresco ou anti-herói. No universo do pícaro, o que se evidencia é a ambição e a ascensão social. O protagonista se vale de meios desonestos como a trapaça e a esperteza, para conseguir o que quer. O caráter paródico de Lazarillo representa o confronto direto com a sociedade da época. Esse herói, portanto, derruba o mito do herói tradicional.*

(NUNES, 2000, p. 17).

envolvendo malandros e detentores do poder, reproduziu um país que precisava melhorar sua estrutura política e social, sem abrir mão de suas qualidades em termos de resgate da cultura popular.

Também o narrador, em Jorge Amado, mesmo dentro de uma concepção mais tradicional, tem autonomia na narrativa. Essa característica tende a reforçar o pensamento crítico de que esse baiano é conhecido por atingir a grande massa de leitores brasileiros - ou mesmo estrangeiros - empregando termos e vocabulários compatíveis com a realidade social das personagens. Por esse motivo, é tarefa difícil para esse narrador-contador de histórias se desprender de suas criações, pois tem ele a incumbência de transitar familiarmente pela narrativa, imiscuindo-se nos dramas e conflitos vividos por elas, a cada episódio contado.

### **8.2.1 A polifonia de Bakhtín no romance amadiano**

Não conheceríamos o perfil dos elementos bakhtinianos, que perfazem a narrativa em *Los Pastores de la Noche*, sem antes entendermos a pós-modernidade como cenário cujo indivíduo vive sua instabilidade e sua crise pessoal. A fragmentação do sujeito, dentro do espaço cultural, diz respeito à identidade nacional, construída a partir da concepção modernista. O resultado desse mundo em crise de valores é o sujeito multifacetado.

No espaço ficcional, a polifonia é o elemento que melhor se ajusta aos moldes de uma narrativa de vozes múltiplas, que se interagem com os vários sujeitos, incluindo-se o narrador. É, na visão de Steven Connor, “*um componente importante no processo de busca da*

*identidade*<sup>131</sup>. Esse processo ajuda na construção de um mundo que se apresenta desordenado. É o que o crítico chama de narrativa de declinação. De intenção paliativamente caótica, é, na verdade, consequência das exigências do homem atual.

Sabemos que, na visão de Bakhtin, o narrador jamais poderá limitar o mundo do herói, considerado um sujeito vivo e atuante dentro do processo de estrutura do texto literário. O gênero romance, que o russo define como polifônico, vê a personagem como o portador de um ponto de vista autônomo, em relação ao olhar observador do autor. Na sua definição entra o leitor, como produtor de significados, esteja ele na condição de assimilador de uma consciência crítica ou na condição de mero expectador.

A reflexão em torno do pensamento bakhtiniano nos serve de sustentáculo para entendermos os fios que se entrelaçam no tecido narrativo do romance de Jorge Amado. É, sem dúvida, um dos alicerces para entendermos o papel social que se firma como resultado do diálogo entre as vozes que se pronunciam. Seguindo o caminho traçado pelo crítico, as personagens se configuram por estabelecer, com os demais elementos, uma relação de diálogo, mas se mantendo no topo do discurso polifônico.

A presença da polifonia é atestada por Bakhtin na obra antológica *Problemas da Poética de Dostoievski*, mas também assimilada a partir de alguns fundamentos marxistas, voltados para a prática teórico-metodológica, como a exemplo de seu outro livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Dentro de sua visão de mundo, ele procurou fazer uma abordagem antropológica e linguística que, epistemologicamente, propicia, para as ciências humanas, um campo maior do estudo

---

<sup>131</sup> CONNOR, 1989, p. 102

semiótico, fundamentado no dialogismo e na alteridade dos discursos.

Com base nessa premissa, são evidenciadas as integrações entre o sujeito e o objeto, que se conectam indissolúvelmente ao contexto sócio-histórico, na interação entre eu e o outro, nos vários discursos produzidos pelas inúmeras vozes sociais. Os múltiplos sentidos de compreensão é o que nos permite enxergar as diferentes vozes ou sujeitos que há no tecido literário, vozes estas que mantêm com o outro a capacidade de dialogar, concordando, discordando ou mesmo persuadindo, como assim assinala a professora e pesquisadora da Universidade de São Paulo Diana Luz Pessoa de Barros<sup>132</sup>. Segundo ela, descentraliza-se o sujeito na interlocução, posicionando-se a pesquisa para o espaço entre eu e o outro.

A significação dos objetos ultrapassa, no campo da linguagem, as suas materialidades, fazendo com que o signo desempenhe uma função social, o que possibilita diversas formas de expressão, em todos os domínios. Compreender as relações entre o sujeito e o outro possibilita a análise das contradições produzidas, segundo interesses de classes distintas.

O diálogo é visto, portanto, como produto da relação de alteridade entre consciências socialmente organizadas e constituídas, uma vez que o auto-reconhecimento do sujeito ocorre em detrimento do outro. Em meio a essa comunicação dialógica, vê-se que *“a língua penetra na vida através de enunciados concretos que a realizam, e é também através de enunciados concretos que a vida penetra na língua”*<sup>133</sup>

Os estudos, segundo os preceitos de Bakhtin, conferem à

---

<sup>132</sup> BARROS, Diana Luz Pessoa de. Org. José Luiz Fiorin. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 3.

<sup>133</sup> BAKHTÍN, 1981, p. 282



linguagem uma natureza social, por atribuir-lhe uma dimensão dialógica, que não pode ser abstraída. Desse modo, toda enunciação, seja procedente de situação oral ou escrita, tem falante e ouvinte ou emissor e receptor, o que lhe concede um caráter obrigatoriamente de reciprocidade.

Argumentar é manter uma relação dialógica com o outro, que ocupa um papel fundamental na constituição dos sentidos no discurso do locutor. O falante nunca encontra a palavra despovoada das vozes do outro, já que não há forma neutra, sem o ponto de vista formado: “*a palavra cada falante recebe da voz de outro e repleta da voz de outro*”.<sup>134</sup>

A exposição das cadeias semióticas existentes no romance é a maior das contribuições de Bakhtin, porque se traduz como um instrumento de diálogo contínuo com o mundo e a sociedade. Seus pensamentos também servem de sustentação para a ficção do século XX, gerada em meio à crise do sujeito, que tem passado por um processo de desindividualização. Esse elemento se torna, portanto, ausente devido às forças desintegradoras que o submergem. Não é à toa que romances que obtiveram êxito na primeira metade do século XX se configuram como modelos de narrativas onde centram a atenção na figura do herói em crise.

Entender os mecanismos que levam ao processo dialógico proposto por Bakhtin, bem como suas engrenagens discursivas entre o eu e o outro, é compreender antes o conceito formado acerca do sujeito maior desse século: o anti-herói. Para tanto, vale citar romances notórios como *O Processo* (1914), de Kafka, *A Náusea* (1938), de Jean-Paul Sartre, *O estrangeiro* (1942), de Albert Camus - para citar apenas estes - como modelos de sujeitos que, para manterem o diálogo, foram

---

<sup>134</sup> BAKHTÍN, 1981, p. 176

construídos à luz do contexto histórico ou ideológico.

Dentro da noção de subjetividade, sob outra perspectiva, há de se levar em conta aspectos ligados ao tempo e ao espaço, na concepção de sujeito dialógico. Para reforçar esse conceito, tomaremos como base o pensamento de Helena H. Nagamine Brandão:

*(...) a noção de história é fundamental, pois, porque marcado espacial e temporariamente, o sujeito é essencialmente histórico. E porque sua fala é produzida a partir de um determinado lugar e de um determinado tempo, à concepção de um sujeito histórico articula-se outra noção fundamental: a de um sujeito ideológico. Sua fala é um recorte das representações de um tempo histórico e de um espaço social. Dessa forma como ser projetado num espaço e num tempo orientado socialmente, o sujeito situa o seu discurso em relação aos discursos do outro. Outro que envolve não só o seu destinatário para quem planeja, ajusta a sua fala (nível intradiscursivo), mas que também envolve outros discursos historicamente já constituídos e que emergem na sua fala (nível interdiscursivo)* <sup>135</sup>

Desse modo, entendemos que está o sujeito descentralizado do seu eu, uma vez que, segundo o linguista Benveniste, na sua fala estão contidas também outras falas. A teoria formulada sobre a enunciação, defendida por ele, estabelece que a língua seja entendida como instrumento de comunicação coletiva, por isso o caráter heterogêneo: *“(...) somente a língua torna possível a sociedade. A língua constitui o que mantém juntos os homens, o fundamento de todas as relações que por seu turno fundamentam a sociedade.* <sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. São Paulo: Unicamp, 2004, p. 65.

<sup>136</sup> Benveniste, ainda em seus estudos sobre a enunciação, se preocupava com a significação acerca do sujeito. A subjetividade é entendida por ele como *“a capacidade do locutor para se propor como sujeito*. Essa proposição como sujeito tem como condição a linguagem. *“(...) é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade,*

Também cabe reinterar aqui o olhar de Bakhtin, quando analisou a questão da reciprocidade, havendo, na relação eu-tu a consciência de si mesmo, experimentada por contraste. Essa condição de diálogo favorece o aparecimento do anti-herói na ficção moderna e pós-moderna, que assumiu o papel de oposição na relação com o outro.

Com toda a bagagem de artifícios da pós-modernidade, como a ambiguidade ou o tempo e o espaço alineares, a problemática em torno da personagem se esbarra no duelo entre ela e narrador e entre narrador e autor. A voz das personagens não afasta o narrador nem mesmo o autor de seu ofício. Pelo contrário, dialoga com eles em condição quase de igualdade. É o que se consegue captar durante a leitura de *Los Pastores de la Noche*, quando percebemos a interferência do autor na trama que criou, dando altivez à voz do narrador.

Mesmo distante da realidade dos que estão à margem da sociedade, o autor Amado enxerga de perto o cotidiano de suas criações. A falta de oportunidades, as condições econômicas desfavoráveis e a reflexão em torno da condição do homem ao meio são algumas das convicções amadianas, que podem ser observadas no espaço narrativo.

Ao esboçar traços de personagens ligados à prática da malandragem, e também da marginalidade, está Amado estreitando os laços com a minoria, ainda que sua atuação como escritor popular seja considerada, por alguns críticos mais academicistas, como panfletária. Sua percepção crítica se deu, como aqui comentamos, pelo compromisso que assumiu como político e cidadão consciente, e isso ressoa dentro da narrativa, ao tratar de temas que envolvem disparidades sociais, optando por criar personagens extraídas da baixa

---

na sua realidade que é a do ser, o conceito de ego". (p.288). (BENVENISTE, Esmile. Da subjetividade na linguagem. In: *Problemas de Linguística Geral*. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1988. p. 284-293).

classe da população brasileira.

É perceptível o diálogo que mantém esse autor com o público, em defesa de seus heróis, com uma voz que traz para o interior de seu discurso outras vozes de mesmo valor sócio-político. Por essa razão, entendemos que todos os elementos narrativos, conduzidos pelo autor, se integram em comunhão, sem que se oponham ou entrem em divergência.

Sob a perspectiva bakhtiniana, é válido dizer que não cabe nas suas teorias analisar as oposições existentes entre as diversas vozes narrativas, nem tão pouco lidar com os possíveis conflitos dicotômicos existentes. Trata-se de buscar a unidade feita dos contrários, alicerçada por uma síntese dialética.

Bakhtin ressalta a constância e o entrelaçamento de sua concepção de linguagem, enfatizando, acima de tudo, a relação linguística-dialógica como destaque ao longo de suas pesquisas. Para ele, todo discurso não é considerado uma obra fechada e acabada de apenas um indivíduo, mas um processo heterogêneo, baseado na junção de discursos entre o eu e o outro. Desse modo, compreende-se que a relação dialógica não acontece somente entre discursos interpessoais, mas apoiada na diversidade das práticas discursivas de maneira mais ampla e mais aberta.

Em sua vasta pesquisa acerca da linguagem e do dialogismo, Bakhtin ainda destaca, na obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*<sup>137</sup>, a comunicação concebida como um processo interativo, de dimensões amplas, do que propriamente vista como mera transmissão de informações. Para ele a linguagem é interação social. O sujeito, ao

---

<sup>137</sup> BAKHTIN, Michael. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 6 ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

expressar-se falando ou escrevendo, deixa um rastro do meio em que foi gerado, comprometido que está com a sociedade em que vive, com o seu núcleo familiar e com suas experiências de vida. Partindo desse pressuposto, é inegável que esse sujeito esteja configurado em um contexto social que acaba por interferir na sua conduta ou no seu comportamento.

Dessa interferência, podemos inferir que há uma relação de interdependência - e não adição - feita entre os variados discursos. Eles são constituídos pela relação dialógica entre, pelo menos, duas consciências sociais, que se inserem num determinado momento histórico. A relação, portanto, se faz entre o eu e o outro, em um sentido mais amplo. O segundo elemento se destaca por manter seu importante papel de interlocutor: saber ouvir. Nesse sentido, o discurso não é voltado exclusivamente para o eu, senão para o *outro* ou *outros*, tendo o falante a “*repleta voz de outro*”.<sup>138</sup>

Na concepção dialógica da linguagem, torna-se imprescindível a presença do elemento verbal. Toda palavra relaciona-se com outra, mantendo uma comunicação que busca concordar ou discordar com um determinado contexto histórico-cultural vivenciado por sujeitos sócio-individuais. Essa filosofia da linguagem bakhtiniana, sustentáculo de seus estudos, nos é dada como um alicerce para entender as relações dialógicas de um romance com características heterogêneas, como assim é *Los Pastores de la Noche*. A palavra como função pluriacentuada se entrelaça com outras formas de discurso, tecendo, assim, um caminho de fios dialógicos vivos. Assim profere o crítico russo:

*Um enunciado vivo, significativamente surgido em um momento histórico e em um meio social determinados, não*

---

<sup>138</sup> BAKHTIN, 1992, p. 176

*pode deixar de tocar em milhares de fios ideológicos vivos, tecidos pela consciência socioideológica em torno do objeto de tal enunciado e de participar ativamente do diálogo social. De resto, é dele que o enunciado saiu: ele é como sua continuação, sua réplica.*<sup>139</sup>

Esse diálogo faz com que os elementos, intertextualmente, se comuniquem, funcionando não ao lado, mas no interior do próprio discurso. Desse entrelaçamento, sai o cruzamento de várias vozes que, com outras vozes, complementam, concorrem, se contradizem, mas não se anulam e tampouco se excluem. Bakhtin assim complementa sobre a força da palavra no discurso polifônico:

*Na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém como pelo fato de que se dirige a alguém (...). A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor: A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor.*<sup>140</sup>

A palavra, portanto, exerce grande peso em torno da interrelação entre o contexto e o sujeito e, por sua vez, entre o sujeito e o narrador. Na transmissão da informação passada do emissor ao destinatário, toda orientação requer uma relação bilateral, cujo código terá que ser decifrado. Ainda complementando a teoria bakhtiniana, Helena H. Nagamine Brandão reforça que

*Ao anunciar, o locutor instaura um diálogo com o discurso do receptor na medida em que o concebe não como um mero decodificador, mas como um elemento ativo, atribuindo-lhe, emprestando-lhe a imagem de um contra-*

---

<sup>139</sup> BAKHTIN, 1992, p. 100

<sup>140</sup> BAKHTIN, 1992, p. 113

*discurso.*<sup>141</sup>

Da leitura que Authier-Revuz faz de Bakhtin, considerando como pressuposto a heterogeneidade constitutiva da linguagem, se constata que o sujeito não é autônomo e não lidera sozinho o poder da palavra, mas articula e dialoga com outras vozes dentro ou fora do *corpus* ficcional. Para se construir o discurso, é importante saber que

*(...) o conceito de subjetividade não pode estar centrado num ego enquanto entidade única e fonte toda-poderosa de sua palavra, mas num sujeito que se cinde porque é átomo, partícula de um corpo histórico-social, no qual interage com outros discursos de que se apossa ou diante dos quais se posiciona (ou é posicionado) para construir a fala.*<sup>142</sup>

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas, nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato fisiológico de sua produção. Mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui, assim, a realidade fundamental da língua, movida pela prática social. Assim, esclarece Helena H.Nagamine Brandão que Bakhtin: “*Sempre de uma perspectiva dialógica, concebe que práticas linguajares socialmente diversificadas e contraditórias se inscrevem historicamente no interior de uma mesma língua*”.<sup>143</sup>

No movimento de interação social os sujeitos constituem os seus discursos por meio das palavras alheias de outros sujeitos (e não da língua, isto é, já ideologizadas), as quais ganham significação no

---

<sup>141</sup> BRANDÃO, 2004, p. 65

<sup>142</sup> BRANDÃO, 2004, p. 65

<sup>143</sup> BRANDÃO, 2004, p. 63

discurso interior e, ao mesmo tempo, geram as réplicas no dizer do *outro*. Este, por sua vez, irá mobilizar o discurso de *outro*, e assim por diante.

A noção de interação verbal - via discurso - é gerada pelo efeito de sentidos originado pela sequência verbal, pela situação, pelo contexto histórico social, pelas condições de produção e também pelos papéis sociais desempenhados pelos interlocutores. Ou seja, além dos aspectos linguísticos as condições de produção do discurso são definitivas para compô-lo; e isso não se aplica somente à interação. É dialógico porque se concebe num espaço de interação com o outro e se constrói por meio dessa mesma interação, de acordo com os interesses do locutor e das imagens que este faz do interlocutor, ou supõe que este faz dele. É uma relação polifônica porque, apesar de proferido por um sujeito específico, é perpassado por outras vozes e outras visões de mundo.

É essencial sabermos que em Bakhtin<sup>144</sup> todo diálogo pressupõe um canal com o interlocutor, que busca construir em cima do outro uma construção de conhecimentos. É papel, também, do emissor estabelecer a interação entre elementos que se comunicam. Nesse processo de dialogia, os sujeitos se alteram numa cadeia constante de enunciados ou atos. O sujeito é participativo na própria interpelação.

O romance polifônico pode ser entendido como aquele que possui uma gama de personagens, portadores de posições ideológicas independentes, mas que acabam expressando uma ideologia dominante, ou mesmo a que há por trás da narrativa, assumida pelo autor. O próprio narrador já vai conduzindo essas pistas ideológicas. Assim sendo, cada personagem, juntamente com os elementos que perfazem a narrativa, contribuem com uma cosmovisão múltipla.

---

<sup>144</sup> BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.



Exprimem, portanto, autonomia e uma concepção subjetiva da vida, mesmo que possa existir uma voz dissonante, que assuma uma situação contrária à do autor.

Manter essa autonomia é não haver, obrigatoriamente, um pacto entre a visão dos elementos internos na narrativa e a ideologia do autor da obra. Isso significa dizer que condutas de caráter não aceitas ou mesmo repudiadas pela sociedade - como a exemplo do que se vê em *Los Pastores de la Noche*: corrupção, aliciamento de menores e estelionato - podem servir de modelos a serem expostos de uma realidade da qual não se pode fugir, mas pode ser transformada, segundo a crença do autor. Paira sobre ele sentimentos de indignação, quando o que deseja, de fato, é uma reforma política para o país. Seus anseios vão de encontro ao modelo de situação ou de conduta assumidos pelas suas criações. São visíveis as disparidades sociais existentes na trama que criou, na fusão entre os mais diversos segmentos de classes sociais: poderosos donos de terras, grandes comerciantes, altos escalões do governo, pobres, desocupados, boêmios, delinquentes, marginalizados, entre tantos outros.

No universo de seu romance, a polifonia se manifesta quando cada personagem expressa sua voz, mostrando o pensamento individual. Em meio à diversidade de elementos que se estruturam na narrativa, existirão forças e posturas ideológicas as quais o autor pode, intrinsecamente, se manifestar contra ou a favor. Nesse diálogo todas as vozes podem ser ouvidas particularmente.

Sobre o embate das várias vozes ocultadas ou reveladas no texto, Diana Luz Pessoa de Barros comenta que:

*Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou alguma delas deixam-se*

*escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir. Portanto, o dialogismo constitui a linguagem e os textos, embora existam textos nos quais a diversidade de diálogos se mostra, enquanto que em outros, os monofônicos, ela se disfarça. É possível constatar que, mesmo os conceitos sendo próximos, há diferenças sensíveis entre dialogismo e polifonia. Todavia o que os relaciona é a concepção sociointeracionista da linguagem.<sup>145</sup>*

De fato, na estrutura romanesca do século XX, percebe-se que há uma intencionalidade do autor, por trás do discurso do narrador ou de algumas das personagens, mesmo que camufladas. Dentro de uma perspectiva dialógica da linguagem, a fusão de vozes que, muitas vezes, culmina em uma interpretação textual múltipla, não altera a individualidade de cada um dos elementos, embora não sejam autossuficientes. Isso nos leva a entender que cada um deles não se mantém indiferente ao longo da trama, o que faz com que exista uma relação de interdependência de um com o outro.

No nível do enunciado, cada palavra isolada, ou mesmo oração isolada, pode se dirigir a algum sujeito. Mas mesmo permitindo essa interação, elementos textuais e discursos não sobrevivem em sua unidade isoladamente. É o que se pode depreender, a título de exemplo, de uma indagação do narrador em *Los Pastores*, a propósito da possibilidade de cabo Martim levar a jovem Otália embora para longe, casando com ela, fato que não ocorreu, uma vez que ele preferiu fugir. O narrador, nesse momento, parece não estar sozinho: dirige-se a uma voz que vem de fora, que é a do leitor:

*Ella estaba segura de que Martim la largaría, con toda certeza, que dejaría a aquel mamarracho de costureira y vendría a buscarla. ¿Que por qué lo sabía? Que no se lo preguntase. Son cosas sin explicaciones. Hay tantas en la*

---

<sup>145</sup> BARROS, 2000, p. 6

*vida, é no?*<sup>146</sup>

De fato, na ficção de Jorge Amado, há um narrador que busca envolver e dialogar com o leitor em vários momentos, se misturando às próprias personagens, até o ponto em que é difícil não pensar em sua preexistência dentro do texto. Sua intromissão não põe obstáculo nem interfere na leitura por parte o leitor, mas ambos necessitam um do outro para seguirem adiante.

Na visão do crítico Anatol Rosenfeld<sup>147</sup>, a intervenção do autor, em meio aos outros elementos narrativos, se dá como testemunha das suas experiências e histórias e pode significar uma referência abstrata da vida e dos pensamentos dos heróis. Logo, funciona como se fosse uma espécie de confissão que se esconde por detrás do discurso questionador das personagens que cria.

Mesmo estando fora do *corpus* ficcional, o discurso do autor se deixa transparecer através da pele do narrador ou das personagens, em um plurilinguismo inconfundível. Roland Barthes, em *El susurro de la lengua*, adverte que uma vez distante o autor, a pretensão de *decifrar* o texto resulta inútil. Segundo o crítico, para que se tenha uma compreensão múltipla do texto, o autor não poderia se fechar em seu casulo. Explicar a obra é entender que seu sentido se perde, sendo tarefa do leitor, figura-chave na ficção moderna, desvelar o contexto. Esse caráter, assegura Barthes, deve predominar em detrimento do autor. Crê ele que “*el nacimiento del lector debe pagarse con la muerte*

---

<sup>146</sup> AMADO, 1970, p. 118

<sup>147</sup> ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o Romance Moderno. In: *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

*del autor*<sup>148</sup> e que a unidade do texto está no seu destino e não, como se via antes, em sua origem.

A favor de uma nova perspectiva literária, o crítico, pensando no futuro, vê que é necessário inverter o conceito de mito que a crítica tanto determinou: a de subestimar o autor, esquecendo-se de outros componentes intrinsecamente ligados à obra.

Ainda com relação ao autor, muito se tem discutido sobre o seu desaparecimento ou a sua dissolução na narrativa moderna, frente ao destaque dos anti-heróis. No caso, aqui, do romance em estudo, não se pode questionar a presença maciça do autor Jorge Amado, tão pouco do papel de um narrador-contador de histórias, assim como de se incutir uma ideia falsa no leitor.<sup>149</sup> A voz intrusa do autor, os juízos e as opiniões mascaradas, através da presença do narrador, instigam a curiosidade do leitor, principalmente quando o texto tem o compromisso de levantar questões políticas e sociais em evidência fora da ficção.

Entre a relação personagem e leitor, em Bakhtin o problema da autonomia que o herói exerce na narrativa não diminui o papel do público, que vê o texto como zonas intermináveis de interpretação e assimilação, sempre abertas e transparentes às mais diversas leituras. A personagem revela uma atitude ideológica sobre si mesma, produzindo com isso uma coerência indiscutível sobre sua trajetória, fato que desperta a atenção do público. Mas o discurso do herói, portador de sua própria voz, não é única evidência na obra amadiana, como já foi aqui mencionado. Tem a onipresença de um narrador

---

<sup>148</sup> BARTHES, Roland. La muerte del autor. In: *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 1994, 70.

<sup>149</sup> Jorge Amado, em uma de suas entrevistas, afirmou que a partir de certo momento de seu processo criativo, as personagens passavam a ter vida própria, tirando delas parte do controle sobre seus destinos. URIBE, Guillermo González. Entrevista a Jorge Amado. Disponível no sítio [www.bmjim.cu/librinsula](http://www.bmjim.cu/librinsula)

intruso, além de um autor que se mostra com a veia ideológica. As criações são, efetivamente, reflexos de suas vivências e crenças, embora seus heróis não estejam sustentados por um discurso único e solitário. Pelo contrário, mantêm uma constante polifonia.

Em comunhão com o pensamento das personagens, o narrador faz, também, o papel de personagem. Vejamos um entre tantos trechos do romance que comprova essa imiscuição narrativa, como a exemplo do início da terceira parte, que é a *La Invasión del Morro de Mata Gato o Los Amigos del Pueblo*:

*No los vamos a classificar em héroes y villanos, ¿quién somos nosotros, sospechosos vagabundos de la rampa del Mercado, para decidir sobre asuntos tan trascendentales? La discusión está en las gacetas, se acusan entre sí los del gobierno y los de la oposición, se vilipendian, se elogian, cada cual quiere sacar el mejor provecho de la invasión de las tierras del Mata Gato, más allá de Amaralina, por trás de Pituba. Por lo visto hubo desde el principio, y hasta incluso antes de iniciarse la invasión, una completa y total solidaridad para con los invasores.*<sup>150</sup>

Temos, um pouco mais adiante, um narrador que se anuncia sob a pele de um dos invasores, quando diz: “*Incluso nosotros, noctívagos empedernidos, precisamos de cuando en cuando reposar la cabeza e ir a casa. Vivir sin casa es imposible (...)*”.<sup>151</sup>

Nesse percurso analítico, o que tem lugar na obra de Jorge Amado e, particularmente, em *Los Pastores de la Noche*, é o olhar de um narrador que conhece muito bem a realidade de suas personagens, vindo a se comprometer como um observador de onisciência complexa. Por essa razão, o enredo toma a forma de relato, ora criticando ora

---

<sup>150</sup> AMADO, 1970, p. 207

<sup>151</sup> AMADO, 1970, p 210

ironizando, mas sempre conduzindo o enredo ao seu público, para que não lhe falte nenhum detalhe.

No momento da invasão ao *Morro*, o narrador toma à frente, por vezes recuando, por vezes avançando na história, no intuito de ninguém perder o fio da meada dos seus relatos que têm consistência bastante naturalista:

*Habían construído sus chabolas, eran obstinados, permanecían a pesar de todas las amenazas. Iban tirando. Matar nadie se mataba, a no ser la negra Genoveva, que se empapó de gasolina y se puso fuego, pero era explicable: fue amor. El mulato Ciriaco, tocador de bandurria, la dejó por otra. Lo importante era ir viviendo, no dejarse abrumar por la tristeza, no entregarse a ella. Reían y cantaban.*

(...)

*También aquel Jacinto, mozo pretencioso de quien hemos hablado ya - ¿recuerdan?- hizo una barraca em Mata Gato y allí se estableció com Maria José, una medio pendenga que luego había de traer problemas.<sup>152</sup>*

Indubitavelmente, o narrador ganha relevo neste romance, ainda que todas as personagens tenham brilho próprio, como é o caso de Otália, uma figura emblemática. O narrador vai dosando aos poucos sua aparição, desnudando-a ao longo do episódio, até chegar o instante de sua morte. Chega ao ponto de compartilhar com o leitor, como se fosse ele também um morador do *Morro*, convivendo com as constantes ameaças da polícia, que sequer respeitava o momento do enterro da jovem: “¿Por qué entonces aquel despliegue de policías la tarde do entierro de Otalia?”<sup>153</sup>

Recorrendo novamente à pesquisadora Lígia Chiappini Moraes

---

<sup>152</sup> AMADO, 1970, p.297

<sup>153</sup> AMADO, 1970, p.307

Leite <sup>154</sup>, ela defende que, na moderna narratologia, podemos encontrar até três tipos distintos de narradores: onisciente, cujo conhecimento é maior que seus próprios personagens; equisciente, quando o narrador possui uma soma de conhecimentos igual à de seus personagens, e deficiente, que é quando têm menos informações que eles. O primeiro é o mais evidente na narrativa de Jorge Amado, posto que se encontra no topo de tudo o que ocorre na trama.

Quando começa a falar da personagem Jesuino Galo Doido, por exemplo, o narrador faz uma interrupção com a intenção de despertar, no leitor, uma curiosidade: “*No hay cosa peor que contar una historia atropelladamente, a la carrera, a trompicones y precipitado, sin definir cada suceso.*”<sup>155</sup> Assim segue, até o final da história, essa onisciência, na constante busca por estar inteirado com tudo o que se passa entre os moradores.

A presença desse narrador onisciente, segundo O. Tacca, em *Las voces de La novela*, teve seu apogeu no século XIX, começando a entrar em crise no século XX. O romance moderno, de fato, vê no narrador um manipulador da história, exercendo plenos poderes sobre as personagens. Algumas considerações sobre seu papel, juntamente com o do autor e do leitor, podemos extrair do fragmento abaixo:

*Entre el autor y el lector (siempre virtual) se sitúan el narrador y su silenciosos, nunca se destinatário (o lector ideal). Estos dos, absolutamente dóciles y exhiben, cada cual obediente a su misión: contar, enterarse. Si el silencio se quebra, y aparecen, dejan de ser lo que son y adquieren outra entidad.*<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> LEITE, 1987, p. 21

<sup>155</sup> AMADO, 1970, p. 39

<sup>156</sup> TACCA, Oscar. *Las voces de la novela*. 2 ed. Madrid: Editorial Gredos, 1978, p.67.

Segundo ainda Tacca, não é o romancista ou o próprio autor que faz o texto, senão o próprio texto que se faz só. O romancista, em certo sentido, é visto como um instrumento de sua vinda ao mundo. Da relação autor e narrador, ele afirma que *“El autor solo habla a través del narrador, el narrador “disimula” juicios y opiniones del autor. Pero basta que el narrador ceda un poco para que la cuerda se distienda y aparezca la fláccida voz del autor”*.<sup>157</sup>

Assim sendo, o autor, pouco a pouco, se reduz dentro da teia narrativa, até desaparecer. O alvo a que se destina é o grau muito diverso da subjetividade. Quanto às personagens, para ele, há dois tipos: a que existe como tema, ou seja, como interesse central do mundo que se explora; e a personagem como técnica, que é vista como instrumento fundamental para a visão ou exploração do mundo. O primeiro está ligado ao que conta, e o segundo, como se conta.

Por trás dessa polifonia de vozes, muito se discute sobre o desaparecimento ou a dissolução do autor, frente à relevância do narrador, ou até mesmo das personagens. Já no caso de *Los Pastores de la Noche*, o autor assume uma posição horizontal, estando lado a lado, e pondo em cheque, mesmo que sub-repticiamente, as condições de ordem social e política por que passam seus anti-heróis. Mas compreende Tacca que, por trás do que conta, o autor cumpre seu papel de julgar, uma vez que *“Ninguna duda sobre la distinción entre la palabra de un personaje (1ª línea) y la del narrador (2ª). Más extraña resulta (en la 3ª) la de alguien que no habla, que no cuenta, sino que juzga: el autor.”*<sup>158</sup>

Especificamente sobre a relação entre autor e narrador - e

---

<sup>157</sup> TACCA, 1978, p. 38

<sup>158</sup> TACCA, 1978, p. 35



tomaremos como exemplo o narrador onisciente, presente em *Los Pastores* - Tacca dá seu parecer:

*Hay, pues, entre eutor y narrador una tensión difícil de resolver. Por estar aquél siempre presente, resulta árduo tenerlo callado. Si la vez del narrador aparece como legítima, la del autor parece “intrusa”. Y si el narrador siempre acierta, cuando habla y cuando calla, el autor solo acierta cuando calla.<sup>159</sup>*

Hoje, o que vemos é uma dissolução dessa estrutura narrativa em função de um maior relevo da personagem como figura central, em uma busca insaciável por construir a identidade. Essa é uma das características evidentes, por exemplo, no romance psicológico do final do século XIX, como também do *Novo Romance Francês*, nos anos 20. Em Jorge Amado, o que vimos é um narrador que vai deixando pistas para que o leitor se dê conta da miserável condição social a que se sujeitam as personagens.

Quando o narrador questiona algo acerca delas, se situa em um plano superior, mais próximo do autor, daí a proximidade com o relato. Somente um narrador comprometido e onisciente mantém essa relação de convivência. Isso se percebe na segunda parte de *Los Pastores de la Noche*, no momento em que cabo Martim, foragido, não encontra outra ocupação que não sejam os jogos de baralho, por não crer em uma política social de incentivo à produção:

*Sabia defenderse como el mejor, no se dejaba ver por los lugares habituales, no aparecía por el Mercado, por las Sete Portas, por Agua dos Meninos. ¿Mas cómo ganarse decentemente la vida si la policía, si el Gobierno, no se lo permitían?<sup>160</sup>*

---

<sup>159</sup> TACCA, 1978, p. 37

<sup>160</sup> AMADO, 1970, p. 242

A interferência da figura do narrador toma uma dimensão maior quando ele assume o comando das próprias personagens, que são os invasores do *Morro do Mata Gato*. Mais do que isso: parece tomar partido dos problemas sociais circundantes:

*(...) todo eso barullo, toda esa enmarañada controversia, las amenazas de conflicto con sangre a punto de correr, ¿no tendrían por objetivo esconder los pasos de los negociantes, sofocar sus voces? No seremos nosotros, apartados de conversaciones y contactos por nuestra falta de categoría política e importância social, quienes denunciemos esa trama de paz y sosiego, al fin y al cabo grata a todos sin excepción.*<sup>161</sup>

Assume, em determinados momentos, o lugar delas, tão envolvendo está com a história. Em diversas ocasiões se imiscui, compartilhando e sofrendo junto com os marginados que, como ele mesmo assegura

*(...) era gente obstinada. No se dejaban liquidar fácilmente. Su capacidad de resistencia al hambre, a la miseria, a las enfermedades, venía de lejos, había nacido en los navíos negreros, se había afirmado en la esclavitud. Tenían el cuerpo curado, duros de ver.*

*Y no contentos con vivir, aún encima vivían alegremente. Cuanto más difíciles las cosas, más reían, y los sones de violines y acordeones, la música y la letra de las canciones, nacían y se elevaban en el Morro de Mata Gato, y en la Estrada da Liberdade, en el retiro, y en todos los barrios pobres de Bahía. Se enfrentaban alegremente con la miseria, se burlaban de la pobreza, seguían viviendo. Los niños, si no se convertían muy pronto em angelitos del cielo, elegidos por Dios y por la verminoses, el hambre y la falta de cuidados, se educaban em aquella dura y alegre escuela de la vida, heredaban de los padres la resistência y la capacidade para reír y vivir. No se entregaban, no se doblegaban ante el*

---

<sup>161</sup> AMADO, 1970, p. 287

*destino, humillados y vencidos. Nada de eso. Lo resistían todo, se enfrentaban con la vida y no la vivían desnuda y friamente. La vestían de risas y de música, de calor humano, de gentileza, de aquella civilidade del Pueblo baiano.*<sup>162</sup>

Enfatiza o narrador que esta gente, com toda sua situação de miséria, deposita em sua luta uma alegria ímpar, que somente nesse país é possível. E segue, definindo a identidade do povo desta região, representante de toda a nação: “*Así esa gente vulgar, dura de roer, así como nosotros, el pueblo, alegres y obstinados.*”<sup>163</sup>

O diálogo entre o narrador e o leitor se faz presente em várias ocasiões do enredo, como, por exemplo, na primeira parte, que é onde tem lugar a melhor descrição de Cabo Martim. O narrador, ao contar suas façanhas e aventuras, procura não perder o fio da meada, para não deixá-lo confuso, orientando-o a cada novo detalhe do vai-e-vem da história. Cabe a ele, sob o olhar de um autor que brinca com o fazer literário, conduzir o leitor à compreensão da história. Em algumas ocasiões, procura fazer com que ele foque o assunto que está sendo narrado, embora de vez em quando crie teias de histórias paralelas:

*Ahora bien, la historia de la navaja nada tiene que ver con el casamiento del cabo. Ocurrió tiempo atrás y ni siquiera hubiera sido necesario contársela a Otalia. Pero así ocurre: la gente empieza a contar un suceso y, si no se anda con tiento, se van ensartando las historias, entrando por atajos, y cuando se dan cuenta están ya hablando de lo que no se quiere ni desea, lejos del tema, perdidos sin comienzo ni fin.*<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> AMADO, 1970, p. 295

<sup>163</sup> AMADO, 1970, p. 295

<sup>164</sup> AMADO, 1970, p. 38

Preocupar-se com o leitor é tarefa constante, ao longo de toda a atuação do narrador. Isso se vê, a título de outro exemplo, quando mais de uma vez este tenta antecipar o final trágico de Jesuino:

*Como le dijo Jesuino, su actitud havia sido un error cuyas consecuencias se verán más adelante. Pero nada de apresuramientos, vamos avanzando por los pasos contados, tenemos tiempo para todo y los alambiques siguen trabajando, preparando para nosotros cada vez más aguardiente...*<sup>165</sup>

Segundo O. Tacca, percebemos a voz do autor por cima do ombro do narrador. Com efeito, Jorge Amado está intrinsecamente ligado à história que conta, através de seu olhar oblíquo. Sente-se comprometido com o contexto que circunda a trajetória de seus heróis, para além da ficção. Assim cremos em uma onisciência também por parte do autor Amado, que não por acaso deu vida às personagens anti-heróicas.

Segundo ainda os fundamentos teóricos de Lígia Chiappini, há alguns conceitos para definir o papel de um autor que se esconde por trás do narrador. Ela menciona a abordagem de Wayne Booth, em sua *Retórica da Ficção*, segundo a qual o autor não desaparece, mas se mascara constantemente. A isso chamamos autor implícito, cuja função é o de um jogador, frente ao leitor. Esta atribuição é mais uma vez vista em Jorge Amado, que conta, ao longo de cada episódio, com a sua cumplicidade.

Pertencendo ao período modernista, Jorge Amado tornou-se um eloquente narrador, supervalorizando a cultura brasileira regional e solidificando a tradição oral, que teve um papel fundamental na construção da nacionalidade. Sua intromissão nas histórias que conta

---

<sup>165</sup> AMADO, 1970, p. 262

se dá através do enunciado, de uma voz que ressoa, e que serve de porta-voz dos seus anti-heróis.

Nesse feixe dialógico com a linguagem, escritura e leitura, emissor e receptor se complementam e se afinam. Mas o autor nunca esboçou grandes pretensões estéticas para compor sua narrativa, como sempre retificou nas inúmeras entrevistas que deu. O interesse principal é definir uma identidade brasileira a partir do retrato da Bahia, cuja cultura se manifesta por meio da mestiçagem das personagens, muito mais do que por seu caráter. É a forma que encontrou para eliminar as fronteiras que separam as classes sociais. Para ele, mostrar essa faceta de personagem é não se esquivar-se ante a força sustentada pelas mãos opressivas dos poderosos.

O autor, quando cria um universo fictício, pressupõe um leitor modelo, com competência necessária para decodificar os significados de um texto. Autor e leitor, ao cooperarem entre si, acabam desempenhando seus respectivos papéis no processo da construção textual. O leitor cumpre a missão de desvelar o texto, antes codificado. Para isso, lhe compete um conhecimento extratextual prévio, com o fim de poder apreender suas formas discursivas.

Em *Los Pastores de la Noche*, o narrador, pouco a pouco, vai aprisionando o leitor, que no início da história vive uma áurea de quase inocência, principalmente quando ele resolve contar sobre o casamento do cabo Martim e Marialva. Assim, narrador e leitor vão-se adentrando na atmosfera da história, sob o consentimento do autor, que não lhes priva de nenhuma liberdade.

Em particular, as personagens desse romance são afirmações de um autor que buscou exaltar os valores humanos, mesmo que façam o caminho contrário. Como argumenta Ricardo Ramos, em seu *Os*

*Pastores de Amado*, elas “*avultam no meio adverso, muitas vezes distorcidos ou inconscientes, alheios à própria inflexão positiva que representam*”.<sup>166</sup>. Esse especialista da obra amadiana reforça a figura de um autor que se sobressai às demais vozes existentes na narrativa. É dada a ele a autonomia de provocar, no leitor, sua visão extratextual, como construidor dos elementos que cria, inclusive o próprio narrador.

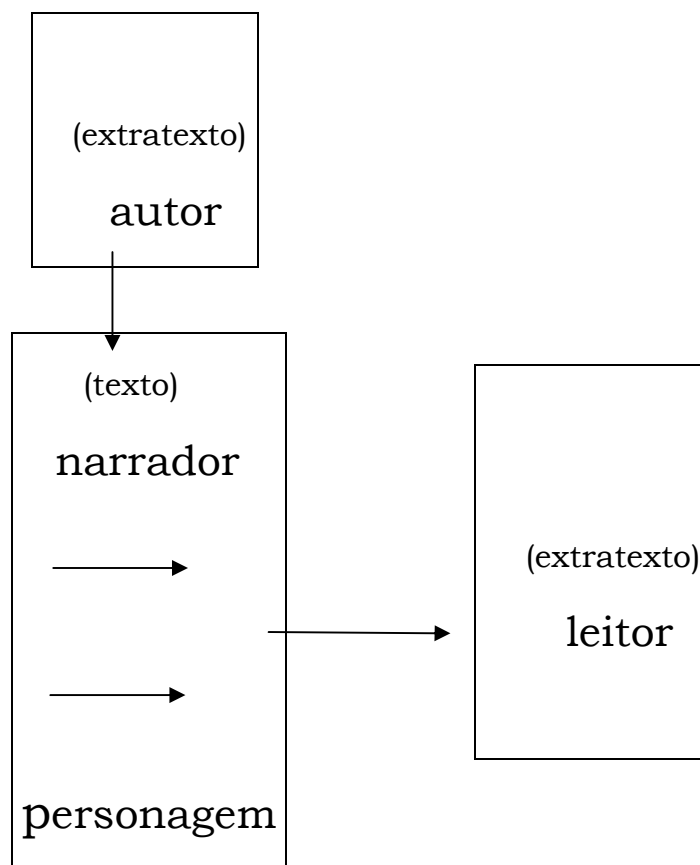
Tomando como referência a relação entre os sujeitos da história - de um lado o marginalizado, de outro o governo opressor - na ficção de Amado, definimos, aqui, um modelo de indivíduo com características de malandro nacional, pela ausência de atitude e por encontrar na esperteza e na trapaça o seu lugar. De forma mais abrangente, enxergamos nesse perfil o anti-herói lukacsiano, que vê o indivíduo como vítima da sociedade excludente, que não lhe proporciona uma vida digna. Mas representa a resistência a toda e qualquer forma de dominação.

Ao se constatar, neste romance, a força dos sujeitos que compõem a narrativa, em diálogo uns com outros, elementos estes que se entrelaçam e se confundem, podemos inferir a presença de uma relação que se mantém de cima para baixo (autor → narrador), de dentro para fora (narrador → leitor), ou ainda ocupando caminhos paralelos (narrador ↔ personagens). Desse feixe, estão em uma situação extratextual o autor e o leitor, enquanto narrador e personagens estão imbricados na composição do texto, mesmo que se mantenham interligados e rompam seus limites de vez em quando.

Fixemos, pois, a atenção no esboço abaixo, para entendermos melhor o emaranhado narrativo presente no romance:

---

<sup>166</sup> RAMOS, Ricardo, 1974, p. 68



A investigação que se faz em torno da identidade do sujeito-personagem que, por sua vez, implica na multiplicidade de vozes narrativas, é vista como uma das vértebras que compõem *Los Pastores de la Noche*. O leitor, como co-participante, é convidado a entrar no jogo instigante do autor, razão pela qual o *corpus* ficcional se faz inextricável.

Os elementos narrativos que integram a ficção mantêm um grau de dialogicidade considerável, que projeta uma razão ética por parte de um autor implícito. Dentro do cenário carnalizado do romance, existe um laço sólido e homogêneo entre seus diversos componentes que, segundo Bakhtín, “*tiene una posición seriamente plateada y sostenidamente realizada de dialogismo, que defenda independencia, la*

*libertad interior, el carácter inconcluso y falta de solución el héroe.*"<sup>167</sup>

Para entendermos essa relação polifônica, é importante, também, que se enxergue a linguagem em uma visão eminentemente social. No discurso apresentado pelas personagens, há uma proximidade direta com as camadas sociais mais populares, percebida por meio de vocabulário negligente, no que tange à obediência às convenções da língua. São personagens oriundas das ruas, que adotam o discurso corrente das pessoas sem escolaridade e sem consciência política. Juntamente com a oratória do narrador, diluem-se as falas, como para mostrar a quebra de uma homogeneidade linguística.

Conforme pressupostos aqui mencionados em capítulo anterior, a literatura brasileira, a partir do Modernismo de 1922, valorizou as rupturas da língua e não se furtou em mostrar o linguajar das pessoas excluídas, principalmente das moradoras da zona rural.

A preocupação da modernidade, em sua primeira fase, é a de mostrar a riqueza da variedade linguística, como pertencente ao acervo imaginário popular, enfatizando a riqueza herdada da cultura local. *Macunaíma*, de Mário de Andrade é um típico exemplo na prosa, assim como os poemas inventivos de Oswald de Andrade. Os traços linguísticos, presentes no início do movimento, irão se somar a outros dos períodos literários seguintes.

A oralidade como efeito da força expressiva é um dos pontos fortes da história do romance amadiano. Faz parte do processo dialógico, que envolve todos os componentes narrativos. Os relatos das personagens conservam a graça quase espontânea da tradição da narrativa oral. Há uma espécie de complicidade com o leitor, como se quem escrevesse

---

<sup>167</sup> BAJTIN, Michael. *Problemas de la Poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 93.



estivesse falando mediante a presença de um coro de ouvintes.

Como parte integrante do desenvolvimento narrativo, vê-se o uso corrente de palavras e expressões típicas da região da Bahia. Muitas são conhecidas pelos falantes do Nordeste brasileiro. A televisão brasileira, através de telerromances de sucessos, ajudou a difundir a linguagem típica dessa região. Tanto pela voz de alguma personagem, como pela própria voz do narrador - espelho do autor - a linguagem lança um efeito bastante peculiar, no que se refere à realidade cotidiana de uma região, mas apontando para uma dimensão maior, que é a variante típica predominante no país.

Por meio da linguagem, percebemos um autor envolvido com o cotidiano de sua gente da Bahia. Os ditos populares e as gírias são exemplos vivos desse contato familiar. A título de exemplo, na segunda parte do romance, no momento em que o padre Gomes batiza o suposto filho de Massu, não toma conhecimento de que uma entidade do *candomblé* entraria em sua igreja. Suspeita de que o nome Antonio de *Ogúm* esteja ligado ao misticismo, condenado pela igreja católica. Imaginemos o narrador contando esse episódio com um tom meio cantado, típico do povo baiano: “*El padre tuvo la corazonada de que allí había gato encerrado, que algo ocurría, indefinido e impreciso. El nombre del padrino le recordaba algo distante en su memoria, algo que no conseguía localizar*”.<sup>168</sup>

Palavras e expressões como *gato encerrado*<sup>169</sup>, *pelagatos*<sup>170</sup>, *bamboleo de la vida*<sup>171</sup>, *Albuquerque era un zoquete*<sup>172</sup>, *coger el*

---

<sup>168</sup> AMADO, 1970, p. 186

<sup>169</sup> AMADO, 1970, p. 186 / 280

<sup>170</sup> AMADO, 1970, p. 283

<sup>171</sup> AMADO, 1970, p. 285

*petate*<sup>173</sup>, *volvió con um vestido floreado, sobado ya*<sup>174</sup>, entre tantas, são familiares a quem as cultiva e domina. Muitas vezes não são fáceis de interpretá-las, a não ser que haja uma convivência diária com os habitantes.

No texto de Cavalcanti Proença, por exemplo, há considerações a respeito do emprego de certos termos que se remontam à influência africana, mesclados a outros tipicamente brasileiros. Ele descreve que “*Ternura e música estão nos nomes africanos, ternura nas combinações vernáculas, melodia no vocabulário negro: mãe-pequena, Oxumaré, filha-de-santo, Nanan, Burocô, Mãe-Doninha, Ojuaruá*”.<sup>175</sup>

Sabemos que a linguagem brasileira é composta de variadas expressões idiomáticas, que diferem de região para região, e cada uma delas - Norte, Sul, Nordeste, Sudeste e Centro-Sul - apresenta uma riqueza de costumes e culturas, experimentando uma forma de falar repleta de vocábulos característicos. Em contato com cada região, se percebe tratar de um país de única língua única, mas múltipla de variações linguísticas e expressões idiomáticas.

A ficção brasileira, especialmente a do Nordeste, é vista como um grande celeiro de expressões regionais, e nela se inclui a escrita de Jorge Amado. Esta, particularmente, se revela como um retrato fiel de uma realidade multicolor, repleta de figuras exóticas, que carregam consigo uma linguagem rica e peculiar. É o caso das expressões presentes no *Leva-e-traz* das informações rotineiras, nas subidas e descidas das ladeiras de Salvador. São as gentes atuantes na trama amadiana, com seus usos diferenciados da língua-mãe, de forte tempero

---

<sup>172</sup> AMADO, 1970, p. 251

<sup>173</sup> AMADO, 1970, p. 26

<sup>174</sup> AMADO, 1970, p. 54

<sup>175</sup> PROENÇA, M. Cavalcanti et al, 1987, p. 189

oriundo da cultura afro.

No âmbito geral do Nordeste brasileiro, elementos como a fome e a escassez de recursos, nas áreas castigadas pela seca no sertão, são um dos elementos que coadunam com a linguagem, rica em dizeres e falares, sustentadas e mantidas como memória viva do povo até hoje. Mesmo em se tratando de uma região desprestigiada do ponto de vista econômico, é elevada no que se refere à expressão máxima de uma cultura arraigada a seus antepassados, à linguagem do chamado caipira, do peão, do homem da roça, do matuto. Por ter mostrado o seu valor, não teme rebaixar-se diante da presença maciça de uma literatura produzida por escritores renomados no eixo Rio-São Paulo, de cenários estritamente urbanos, cujos personagens, muitas vezes, são burgueses. É nesse panorama regionalista que se encontra a narrativa de Jorge Amado, que nunca fez questão de preconizar a linguística apurada dos meios acadêmicos elitistas.

A linguagem do povo, como expressão máxima de sua cultura, é um elemento propiciador do processo dialógico, visto em Bakhtin. Através dela, percebemos a possibilidade de se firmar um elo entre o narrador e as personagens. A presença da linguagem busca realçar o conceito bakhtiniano. E contribui, sobremaneira, para se compor um entendimento de como funciona a engrenagem narrativa presente em *Los Pastores de la Noche*.

A literatura brasileira foi pródiga, a partir do século XX, em criar laços estreitos entre os elementos que perfazem a narrativa. Numa situação onde o autor assume o papel de porta-voz do seu povo, elementos como narrador, personagens e o próprio leitor -mesmo este estando do lado de fora do texto- ganham maior força quando se comunicam e se entrecruzam, por meio da força da linguagem. Seja essa relação interna ou externa, a intenção é a de mostrar, sem

máscaras, o lado positivo -o da alegria e da expansividade- e o negativo -o dos que abusam do poder, como painel de um país abundante de contradições.

Não há como fazer uma apreciação das personagens de *Los Pastores* sem que não se leve a pensar no romance como um todo, que sobrepuja os limites estéticos, servindo-nos de reflexão acerca da problemática social do país. Época de consolidação de questões políticas, os anos 60 suscitaram a busca pela afirmação de uma identidade nacional, inspirada ainda nos moldes do malandro clássico, já distante de tempos atuais.

9.

***LOS PASTORES DE LA NOCHE***

**E O EFEITO DA CARNAVALIZAÇÃO**

O carnaval, que teve grande importância na Idade Média e durante o Renascimento, se contrapõe à imposição do sistema, representado pela igreja e pelo governo, manipuladores dos princípios cívicos e morais. Sob efeito simbólico, é susceptível de transposição para a linguagem literária. É com o fenômeno da carnavalização que a literatura se revela ambígua, dotada de plurissignificação. Junto a esse elemento, surgem outros - como é o caso da paródia e do riso - que se convertem em uma tradição do gênero literário. Bakhtin reforça esses fundamentos, quando afirma que o carnaval

*criou uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como linguagem) uma cosmovisão carnavalesca, uma (porém complexa), que lhe penetra todas as formas.*<sup>1</sup>

Tomando como ponto de partida essa definição, extraída das manifestações populares de caráter festivo na Idade Média e na era renascentista, e ainda ocupando o espaço na vida dos povos da Antiguidade grega e romana, percebemos ser o carnaval um fenômeno agregador, mas também provocador da ambiguidade. Essa percepção se dá no âmbito de imagens como o destronamento e o desmascaramento.

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*<sup>2</sup>, ao falar da transposição do conceito de carnavalização para a literatura, que se deu a partir da segunda metade do século VII, Bakhtin destaca, na ficção narrativa, a presença do carnaval, que é onde o indivíduo interage e se transforma:

---

<sup>1</sup> BAKHTIN, 2010, p. 139.

<sup>2</sup> Nos estudos sobre a carnavalização, presentes também na obra antológica *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, segundo sua percepção, os elementos vão se aglomerando e criando um novo significado.

*No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele e vive-se conforme as suas leis, enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada de sua ordem habitual, em certo sentido uma vida 'às avessas', um 'mundo invertido' ("monde à l'envers").*<sup>3</sup>

A praça pública é o lugar de celebração e do desnudamento do indivíduo, como assim dá a entender:

*O principal palco das ações carnavalescas é a praça pública e as ruas contíguas. É verdade que o carnaval entrava também nas casas, limitava-se essencialmente no tempo, e não no espaço. O carnaval ignora a arena cênica e a ribalta. (...) A praça era o símbolo da universalidade pública. A praça pública carnavalesca – praça das ações carnavalizadas – adquiriu um novo matiz simbólico que a ampliou e aprofundou. Na literatura carnavalizada, a praça pública, como lugar de ação do enredo, torna-se bipolar e ambivalente: é como se através da praça pública real transparecesse a praça pública carnavalesca do livre contato familiar e das cenas de coroação e destronamentos públicos.*<sup>4</sup>

O tema despertou o interesse de Javier Huerta Calvo, em cujo estudo, contido no livro *Formas Carnavalescas en el arte y en la literatura*, busca reforçar esse elemento como sendo de grande importância para a ficção, tendo à frente o papel da crítica especializada. Acredita o autor que cabe à crítica fazer do tema em questão um objeto de estudo sério, mesmo que se revele cômico. Em sua análise, com base nos pressupostos bakhtinianos, tudo se concebe a partir do diálogo, indispensável a qualquer entendimento da obra literária:

---

<sup>3</sup> BAKHTIN, 2010, p. 140.

<sup>4</sup> BAKHTIN, 2010, p. 147.

*La vida se entiende entonces como un diálogo. Vivir significa participar en un diálogo, interrogar, escuchar, responder, assentir, dissentir, etc. las manifiestaciones culturales han de ir orientadas a reflejar esa actitud dialógica que constituye la esencia de la vida.<sup>5</sup>*

Calcado no dialogismo, no polifônico e no carnavalesco, o estudo aponta para a necessidade do compromisso social do escritor, para além do estético. Esse aspecto ganha uma conotação estritamente local, quando se trata da ficção brasileira. É o caso da análise crítica do brasileiro Afonso Romano de Sant'Anna, no trecho de seu livro *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, em capítulo que trata também do assunto. O autor vê, no carnaval, um elemento polarizador, não somente na literatura, mas em toda manifestação artística. Para ele o fenômeno rompe as barreiras do literário, assumindo também um aspecto social. Além disso, também

*realiza o exercício de sentimentos mágicos, primitivos e lúdicos da comunidade. Através da máscara, do disfarce, da liberação dos instintos nivelam-se as classes sociais e raças, e a música aliada à dança atinge sua função primordial que é a aglutinação do grupo e a expressão dos sentimentos.<sup>6</sup>*

A linguagem ocupa destaque quando se trata do universo ficcional, como assim sempre defendeu Bakhtin. O leitor dá conta da transfiguração da vida comum para vida desviada de seu curso normal, por meio de inúmeras facetas de personagens e suas ações mascaradas.

---

<sup>5</sup>CALVO, Javier Huerta, ESTÉVEZ, Manuel Gutiérrez, ESTRADA, Francisco López et all. *Formas carnavalescas en el arte y en la literatura*. Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Edición al cuidado de Javier Huerta Calvo. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones del Serbal, 1ª ed. P.7-31. Marzo de 1987, 1989.

<sup>6</sup>SANT'ANNA. Afonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. São Paulo: Editora Landmark, 2004, 2 ed, p. 206.



Tudo, enfim, comunga para fazer do espetáculo da máscara o cenário perfeito para o que ele chama de uma vida ao revés ou um mundo ao revés:

*As leis, proibições e restrições, que determinam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval; revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta etc, tudo o que é determinado pela desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. Esse é o momento muito importante da cosmovisão carnavalesca. Os homens, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca. Através dessa categoria do contato familiar, determina-se também o caráter especial da organização das ações de massas, determinando-se igualmente a livre gesticulação carnavalesca e o franco discurso carnavalesco.<sup>7</sup>*

Na busca por aglomerar, dissolvendo-se as diferenças identitárias, “o carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado como o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo etc”<sup>8</sup>

Bakhtin ainda reforça que

*O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova. Assim se pode expressar a ideia fundamental do carnaval. Contudo, salientemos mais uma vez: aqui não se trata de uma ideia abstrata, mas de uma cosmovisão viva, expressa nas formas concreto-sensoriais vivenciáveis e representáveis de ação ritual.<sup>9</sup>*

No romance *Los Pastores de la Noche*, o rito da troca de papéis,

---

<sup>7</sup> BAKHTIN, 2010, p. 140.

<sup>8</sup> BAKHTIN, 2010, p. 141.

<sup>9</sup> BAKHTIN, 2010, p. 142.

exercido por quem detém o poder (o governo) e por quem é contra (o chefe de polícia honesto), reforça o que Bakhtin chama de *coroação burlesca* e *destronamento*, pondo em evidência a patética situação de superioridade por que passam as autoridades, em cumplicidade com o público, que é a plateia alienada. Para isso, o ato de coroação-destronamento é definido como *um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica)*.<sup>10</sup>

A exposição ao ridículo a que se submete o chefe de polícia, doutor Albuquerque, faz da cena final do romance amadiano um espetáculo burlesco, cujo “*cerimonial do rito de destronamento se opõe ao rito da coroação; o destronamento despojado de suas vestes reais, da coroa e de outros símbolos de poder, ridicularizado e surrado*”.<sup>11</sup>

Para Bakhtin, tanto o ritual de coroamento quanto o de descoroamento perdem o sentido se vistos de maneira isolada. Ambos ganham um conceito biunívoco, marcados pela excentricidade, uma vez que aparenta a vida deslocada de seu curso habitual.

A presença das manifestações carnavalescas, em todos os seus aspectos - aqui entra o riso como forma de resistência à postura exigente do sistema - mostrou ao homem a visão dualista do mundo. Ele soube dar uma nova dimensão à sua época, trocando o cenário em que viveu, de rígidos padrões clássicos, por um modelo de mundo em que se sobressaem o grotesco e o burlesco, entre outros cânones artísticos. A propósito do riso, perfazendo a leitura bergsoniana, DaMatta, em publicação para a revista *Tempo Brasileiro*, explica que

---

<sup>10</sup> BAKHTIN, 2010, p. 142.

<sup>11</sup> BAKHTIN, 2010, p. 143.

*Há uma verdadeira guerra entre a casa, a rua, e o outro mundo, cada um querendo englobar a força o outro. Mas na festa, esses domínios se relacionam de modo melódico, sem estar em jogo a sua dominância, antes pelo contrário, o que a festividade sugere é a possibilidade de serem complementares e necessários para o todo.<sup>12</sup>*

A ficção moderna e contemporânea, por apresentar uma estrutura mais elástica, permite que haja um entrecruzamento de vozes e estilos que, seguramente, procurou romper com a hierarquia existente nos gêneros puros de épocas remotas. Com isso, os conceitos bakhtinianos se mostram fecundos nas investigações recentes, além de serem extensivamente utilizados para reinterpretações de certos textos de conotação carnavalesca. Por essa razão o fenômeno também se dá em outras práticas culturais, que estabelecem diálogos umas com as outras. Assim são os espetáculos teatrais, as pinturas, as colagens, algumas manifestações artísticas de rua e os ritos populares. A título de exemplo, podemos destacar o *candomblé* da Bahia, que agrega elementos africanos que, por sua vez, se fundem com os adeptos de outras crenças.

Todo e qualquer ato de provocação do riso, incluindo os elementos intrinsecamente ligados a ele (como a paródia e a ironia), representam a relativização da verdade e do poder dominante, constituindo um dos sentidos profundos do carnaval. A confusão ou a dissolução da identidade não é exclusividade do mundo artístico, podendo se expandir ao mundo aparentemente real.

Várias foram as manifestações expressas em praças públicas, como forma de representação popular da cultura, como se vê na França

---

<sup>12</sup> DAMATTA, Roberto. *Revista Tempo Brasileiro, Jorge Amado, Km 70*, número 74, julho a setembro de 1983, p. 11.

de *Rabelais*. Contribuindo para o riso popular, a paródia, na Idade Média, integra essa concepção medieval de renovação sócio-cultural. Os povos se habituaram a ler seus próprios textos, parodiando as leis impostas, sobretudo as que foram sagradas. A intenção era causar o cômico, sem que desagradasse a igreja, soberana e controladora dos bens materiais e até espirituais.

Para Bakhtin, o riso simbolizou, na Idade Média, a vitória sobre o medo. Mesmo que tenha sido manifestado nas festas populares, era visto como uma autoconsciência de um novo mundo. Para ele, o homem medieval tinha duas vidas:

*Uma oficial, monoliticamente séria e sombria, subordinada à rigorosa ordem hierárquica, impregnada de medo, dogmatismo, devoção e piedade, e outra público-carnavalesca, livre, cheia de riso ambivalente, profanações de tudo o que é sagrado, descidas e indecências do contato familiar com tudo e com todos. E essas duas vidas eram legítimas, porém separadas por rigorosos limites temporais.<sup>13</sup>*

Fundamentada nessas teorias, há de se afirmar que não somente a carnavalização, mas “o próprio riso carnavalesco é profundamente ambivalente”<sup>14</sup>

A constante seriedade, amparada pelo Cristianismo na Idade Média, provocava reações contrárias, cultivadas desde os tempos primitivos. Nesse contexto de conservadorismo fechado, não há melhor exemplo que as festividades populares. A partir do século XVII seu caráter universal foi desaparecendo e encontrando espaço na literatura.

Fora da ficção, essa forma de expressão sempre esteve presente na

---

<sup>13</sup> BAKHTIN, 2010, p. 148.

<sup>14</sup> BAKHTIN, 2010, p. 82.

sociedade, explicitamente arraigada à cultura de um povo. A prática do humor com intenção de contestar a toda e qualquer imposição da vida social, recriando uma nova maneira de pensar e atuar, é uma ferramenta viva no mundo contemporâneo. Na reinterpretação da história, esse fenômeno não pode ser deixado de fora, pois, ao final, segundo Bakhtin, *“Ignorar ou subestimar o riso popular na Idade Média deforma também o quadro evolutivo histórico da cultura europeia nos próximos séculos”*.<sup>15</sup>

O riso representa a dissolução dos problemas e uma resposta para um mundo de aparências. Quanto mais difícil e séria a vida, mas o homem pode tomá-la de maneira cômica ou irônica. A literatura é o espaço propício para a exploração desse tema, sob a veia da ironia e da paródia, principalmente quando se trata de questionar a sociedade de classes. A título de exemplo, esse foi o trajeto que a personagem amadiana Quincas Berro D’água encontrou, ao transpor, ironicamente, o que é convencional ao que é rechaçado e rebaixado, que é a opção pela vida nas ruas. O lado cômico pareceu estar latente, até o momento em que largou tudo o que havia construído (família, trabalho), e foi à procura da vida marginal, que é o espaço do riso, contrapondo-se ao mundo abandonado do lar.

No entender de Bergson, *“Causará risa toda imagen que nos sugere la idea de una sociedad que se disfrazo, la idea de una máscara social”*

<sup>16</sup> O lado cerimonioso da vida se rompe a partir do choque que ele pode provocar, no entrecruzamento do mundo real com o mundo ideal. O que provoca o riso, esse elemento que dessacraliza a ordem estabelecida, não é a mudança brusca de atitude, *“sino lo que esse cambio tiene de*

---

<sup>15</sup> BAKHTIN, 2010, p. 96.

<sup>16</sup> BERGON, Henri. *La Risa*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976, p.45.

*involuntário; lo que hace reír es la torpeza del que cae*<sup>17</sup>

Com relação ao impacto que o riso pode provocar na sociedade - e tomaremos como exemplo elucidativo a alegria geral, que contaminou toda a população do *Morro do Mata Gato*, no romance de Amado - ele não se manifesta, até o momento em que vem à tona, segundo constatação de Bergson: “*Sin duda, el lado cerimonioso de la vida social encierra lo cómico em estado latente, esperando la ocasión para salir a la luz*”.<sup>18</sup>

No romance, o estado eufórico dos malandros ganha um efeito moralizante às avessas, uma vez que desafia as normas estabelecidas. Ildázio Tavares, em um ensaio que escreveu sobre o autor Amado, assinala que o riso tem a capacidade de incitar a inversão dos valores tidos como tradicionais. Segundo a categoria apregoada por Bergson, o riso, constante na narrativa amadiana, “*é uma arma eficaz que desnuda o absurdo de uma sociedade doente*”<sup>19</sup>. Tavares continua seu raciocínio:

*Ao inverter os valores sociais estratificados, dessacralizando-os pelo ridículo, ao passo em que sacraliza e exalta valores oficialmente reconhecidos como imorais e vulgares, o autor desmitifica que a faz morta, enquanto tece um hino à vida, ao amor e à liberdade.*<sup>20</sup>

Esse estudioso toma como exemplo a personagem Quincas Berro D'água, que abandona a condição de indivíduo respeitado pela sociedade, para alcançar uma espécie de santidade, perfazendo o caminho oposto do pícaro, que opta pelo cinismo e pela contravenção.

---

<sup>17</sup> BERGON, 1976, p. 21

<sup>18</sup> BERGON, 1976, 46

<sup>19</sup>TAVARES, Ildázio. Quincas Berro D'água, o Santo Picaresco. In: *Jorge Amado. Ensaíos sobre o escritor*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1981, p. 88.

<sup>20</sup> TAVARES, 1981, p. 88

Na personagem, a opção pela vida marginal torna-o descomprometido e liberto da camisa-de-força imposta pelo meio em que viveu anteriormente. Quincas encontra, no riso, o alívio para uma vida bem-comportada, inclusive ri da própria morte, que ganha um efeito fantástico na história, por não subjugar às convenções da vida social. Esse caráter, exemplifica ainda Tavares, é visto na morte de personagens como Vadinho, de *Dona Flor e seus Dois Maridos*, e no próprio Jesuíno Galo Doido, de *Los Pastores de la Noche*, transformado em entidade do *candomblé* da Bahia.

Tavares reforça, também, que há por trás da criação de personagens como essas o desejo implícito de Jorge Amado, que é o de recriar a vida, a partir de dois mundos paralelos. No caso de Quincas, ela representa a própria aversão ao picaresco tradicional, como dá a entender no trecho abaixo:

*Aí está a inversão que nega o herói picaresco típico. Virando a sociedade de cabeça para baixo, Jorge Amado a exhibe em sua desmascarada hipocrisia, e no seu topo assenta-se, bem humorado, Quincas, o antipicaro, a encarnação dos valores vivos do amor e da liberdade, o santo picaresco.*<sup>21</sup>

Ao fazermos uma análise do que o riso simbolizou, no final triunfal das personagens malandras do *Morro do Mato Gato*, em *Los Pastores de la Noche*, poderíamos pensar em uma aproximação do efeito cômico com o efeito trágico. Em uma dimensão maior do que a manifestação do riso pôde causar a esses anti-heróis, vimos que o sentido que paira no desfecho da história de Amado comunga com o trágico da vida humana, repleto de valores degradados, como a honestidade, o respeito alheio e a igualdade de direitos.

---

<sup>21</sup> TAVARES, 1981, p. 89

O riso pode representar, em contrapartida, uma forma de protesto em relação à cultura ou qualquer norma oficial. Bakhtín afirmou que “O riso foi sempre uma arma de liberação nas mãos do povo.”<sup>22</sup> As festas carnavalescas, divididas em várias categorias, são exemplos amplamente citados em suas obras. Para ele as festividades equivalem tanto para os rituais do espetáculo representados em praças públicas, como para as obras cômicas verbais (no caso, a paródia). Também as que envolve uma diversidade de vocábulos, que refletem uma heterogeneidade textual, podendo, inclusive, combinarem-se entre si. É durante esse tipo de manifestação de efeito catártico que se aniquila a possibilidade de distância entre as pessoas, de forma que se estabelece uma relação livre e familiar. Para Bakhtín essas pessoas “*hierárquicas insaciáveis, entram em contato livre e familiar na praça do carnaval.*”<sup>23</sup>

Hoje, o que está vinculado como fenômeno estritamente literário é a ironia. Esse elemento foi bastante explorado pelo Realismo brasileiro, em fins do século XIX, tendo à frente um dos escritores que mais enfatizou a problemática humana e o conflito entre a essência e a aparência: Machado de Assis. Sua temática é considerada atual, posto que retrata a hipocrisia do homem diante da vida social aparente. Como autor acima de seu tempo, Machado buscou descascar a realidade, criando, entre outros tipos, personagens dissimuladas e desleais. À luz das correntes filosóficas que cercaram o mundo ocidental – sobretudo o Humanismo - em vez de buscar respostas, preferiu seguir o caminho existencial da dúvida e da vivência hipócrita do homem, instigando o leitor a acompanhar o mesmo instinto que ele. São características evidentes em romances do porte de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1880, *O Alienista*, de 1882 e *Dom Casmurro*, de 1899.

---

<sup>22</sup> BAKHTIN, 2010, p. 96

<sup>23</sup> BAKHTIN, 2010, p. 97



Em Jorge Amado, riso e ironia são componentes fundamentais em *Los Pastores de la Noche* e representam o próprio espírito carnavalesco do povo baiano. Eles são vivenciados em meio a temas que envolvem a luta pelo poder. A vitória da impunidade caminha junto a questões que também remetem ao grotesco. Ambos caracterizam a natureza não oficial, configurando, como disse Bakhtin, uma segunda vida do indivíduo. Junto a esses elementos, se soma o rito simbólico da coroação e do destronamento.

Na ficção amadiana, o doutor Albuquerque, única personagem honesta, representa o melhor modelo de subversão ao poder regrado pela lei tida como oficial, que é a imposta pelo governador. Sua função é a de provocar o sistema (sendo ele o próprio representante desse sistema), enquanto os outros riam da sua posição, razão pela qual foi ridicularizado. Rir, portanto, é pôr em crise o poder instituído. É desestabilizar o que está aparentemente estabilizado, ainda que imerso em um sistema corruptível. Rir do que é considerado correto simboliza a cumplicidade do povo, que é maioria na história, o que favorece a construção de uma sociedade movida pela aparente harmonia, mas que se consolida à base de uma estrutura decadente, paternalista e cada vez mais hierárquica.

Esse chefe de polícia se sobressaía a outros moradores do *Morro* porque era visto como homem intelectual e mantinha uma aparência séria. Para ele, subverter a ordem pública e combater o comunismo - prática política que abominava - eram uma forma de manter a decência e abolir os desocupados e os vagabundos do meio social.

Faz-se necessário pontuar, aqui, que o próprio narrador desse romance assume sua veia irônica, no momento em que conta que a invasão podia incitar uma revolução populista. Foi dessa maneira que o espanhol Pepe Oitocentos, o verdadeiro proprietário das terras

abandonadas, preferiu de imediato tomar uma atitude, pois, como diz o narrador intruso:

*Lo mejor sería parcelar todas aquellas tierras, venderas, librarse de ellas. Nadie podía sentirse seguro en tiempos como los que vivimos, tempos de huelgas, manifestaciones, comicios, estudiantes izquierdistas, hasta sus nietos, imagínese, semejantes absurdo.*<sup>24</sup>

A anarquia e a desordem são provocadores do carnaval. A interação de um interlocutor sustenta o diálogo estritamente irônico, marcado pelo sarcasmo. O autor implícito também comunga com esse discurso coletivo, como forma de provocar o leitor. Sua voz estimula a consciência de viver em uma sociedade desigual, dividida por classes.

Roberto DaMatta, autor amplamente mencionado neste trabalho, que também publicou um ensaio sobre a ficção de Jorge Amado, publicado na revista *Tempo Brasileiro*, cita dois romances em que há diálogo entre os elementos narrativos, fato que reforça o fenômeno da carnavalização: *Velhos Marinheiros*, de 1961, e o próprio *Los Pastores de la Noche*, de 1964. Essa literatura dialógica, onde o contador de histórias fala com o leitor e com suas próprias personagens, fato comum no gênero picaresco, faz da leitura um produto aberto, não acabado. Trata-se de uma ficção considerada

*(...) igualmente carnavalesca, já que ela deseja como todo carnaval, o envolvimento de autores, atores e espectadores ao ponto da mais completa confusão; espera que sua estrutura dramática reproduzirá a própria vida e opere por meio de uma recuperação onipotente do Autor que a cada capítulo tem que recontar parte da história para obter continuidade dramática.*<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> AMADO, 1970, p. 254

<sup>25</sup> DAMATTA, 1983, p. 128

Através da voz do narrador, crê DaMatta que o escritor Amado é presença constante dentro e fora da própria ficção, realizando importantes mediações que interferem sobremaneira na forma estética da obra.

Como inversão da ordem, além da figura ridiculizada do doutor Albuquerque, outros elementos surgem, acompanhando o exemplo das personagens bufonescas, que aparecem para contraporem aos padrões aceitos pela sociedade.

Na segunda parte do romance, durante o batismo do filho de Negro Massu, presenciamos elementos que invertem a ordem social, sustentada pelos dogmas da igreja católica. A multidão colorida abarrotava a igreja, para presenciar de perto o ritual. No templo, em meio aos convidados, tipos jocosos e excêntricos se misturavam, provocando o riso e o ridículo. Cenas balofas se faziam presentes, como a que se vê a seguir, que mais pareciam inspiradas nas personagens carnavalizadas de Rabelais:

*Tranvía tan colorista y animado como aquel llegado de la banda de Cabula a eso de las seis y pico de la mañana, jamás corrió sobre raíles en las ciudad de Salvador de Bahía de Todos los Santos. Se dirigia a la Baixa do Sapateiro, abarrotado de hijas-de-santo con sus sayas abigarradas, sus enaguas almidonadas, sus corpiños, collares y pulseras. Como si fuesen a una fiesta de candomblé.*

*En medio de ellas un sujeto turbulento, inquieto, con pinta de borracho, que quería bailar encima del banco. Una mujerona gorda intentaba controlar al impulsivo y divertido bohemio. Los transeuntes la reconocían: la madre-de-santo Doninha.<sup>26</sup>*

---

<sup>26</sup> AMADO, 1970, p. 198

A representação do corpo, que Bakhtin chama de realismo grotesco, está centrada nas imagens deformadas ou exageradas, aonde as partes são exportadas ao ridículo, simbolizando o contrário das formas convencionais. Tanto as imperfeições do corpo como do próprio caráter favorecem uma realidade ambivalente, porque fazem parte de uma vida desviada de seu curso normal, quer dizer, “*a vida ao avesso*” ou “*o mundo ao avesso*”.<sup>27</sup>

Na visão bakhtiniana, essas personagens representam uma das categorias carnavalescas - que é a excentricidade - porque violam o que é aparentemente visto como normal e desviam a vida de seu curso habitual. Esse elemento faz com que os aspectos sublimes da natureza humana se manifestem e se expressem de forma sensorial e concreta. Tudo o que se manteve longe da visão hierarquizada, comum na vida cotidiana normal, entra em contato com o aspecto carnavalesco, porque sua função é unir, comprometer o alto com o baixo, o grande com o miserável, o sábio com o estúpido e, como se vê na obra de Amado, o sagrado com o profano.

Em *Los Pastores de la Noche* pode-se evidenciar o riso como um de seus maiores traços. As personagens celebram o carnaval de rua, palco do burlesco e da irreverência, no momento consagrado à vitória pela conquista da ocupação do *Morro*. Suas ações são carregadas de humor, vistas como um mecanismo que destrona as regras estabelecidas por quem pertence ao sistema. Subvertem a ordem, que passa a ser consagrada como norma.

Há de se considerar, também, algumas personagens que fazem parte da natureza cômica - como Curió, Ipsilon e Jesuíno Galo Doido - ambos com uma inclinação à prática do crime, mas mantendo uma

---

<sup>27</sup> BAKHTIN, 2010, p. 98

esperteza similar ao pícaro espanhol, que não chega a ser um usurpador da lei, mas luta por sobreviver ao meio hostil.

É importante assinalar que o processo pelo qual se instaura o fenômeno da carnavalização se dá tanto através do grotesco, através de figuras rechaçadas pela sociedade aparentemente séria - a exemplo do próprio doutor Albuquerque, e dos que invadiram o templo, durante o batizado do filho do negro Massu. Também se dá por meio da apropriação de uma suposta ordem, que atua como negação da lei oficial institucionalizada - se incluem, aqui, os próprios invasores do *Morro*, além dos farsantes políticos envolvidos.

Corrupção no serviço público, uso do poder opressor, exploração, ganância e ambição são alguns dos assuntos abordados, que tomam a forma carnavalesca. Esses componentes se somam ainda à preguiça, à ociosidade e à astúcia dos indivíduos marginalizados.

No episódio sobre a invasão do *Morro*, tudo parece desnudar-se, como se a máscara fosse indumentária indispensável para a festa da impunidade. Esse caráter pode ser comprovado até mesmo por parte do narrador, que faz questão de mostrar para o leitor que, por trás dos interesses dos malandros, que se sentiam injustiçados ante a falta de moradia digna, havia o interesse político: “*todo cuanto se refiere a la invasión del Morro de Mata Gato pasó a tomar un aire de farsa*”<sup>28</sup>

Tomando como exemplo o problema da proibição dos jogos do bicho, damos conta de que essa contravenção é uma forma de perpetuação da ordem social estabelecida. São os proprietários infratores da lei institucional. É o caso do todo-poderoso Otávio Lima, que chegou a destinar parte do dinheiro, considerado sujo, a instituições de caridade, ainda que a maior porcentagem acabasse nas

---

<sup>28</sup> AMADO, 1970, p. 280

mãos da polícia corrupta. Como o próprio narrador faz questão de frisar, “(...) *a escondidas comían del porcentaje delegados, comisarios, diputados, secretarios de estado, guardias, policías, la mitad da población.*”<sup>29</sup>

Malandro profissional, Otávio Lima começou sua vida enriquecendo aos poucos, até montar uma grande casa de jogos proibidos. Seu patrimônio inclui fábricas, casas, edificios de apartamentos, entre outras aquisições adquiridas de maneira ilícita.

Conivente com a política mascarada, o governador, por sua vez, é o exemplo máximo de abuso de poder, principalmente quando teve que destituir de suas funções o imbatível chefe de polícia doutor Albuquerque. É assim que o narrador deixa transparecer a desonestidade do governo, aos olhos do leitor: “*También el gobernador estaba harto ya de aquel carnaval del juego y estaba a la espera del menor pretexto para destituir al jefe de Policía y firmar luego el acuerdo con los bicheros.*”<sup>30</sup>

O poder judiciário, também, compactuava com o clima de farsa que predominava no *Morro*. Tirava proveito da situação, ordenando que a polícia expulsasse os habitantes, todos inúteis à sociedade. Em troca, ganhava do governo um bom dinheiro com a causa. Vejamos o tom irônico do narrador, que conta o episódio, sem se esquivar de observar a passagem do tempo: “*Se murmuraba que la sentencia había costado cincuenta contos de reis, en aquel tiempo una millonada, no como hoy, que con cincuenta contos no hay ni para comprar medio testigo, cuanto*

---

<sup>29</sup> AMADO, 1970, p. 279

<sup>30</sup> AMADO, 1970, p. 252

*más a un juez íntegro y recto*".<sup>31</sup>

A farsa também estava presente na figura de Madame Beatriz, não pior que a do governador, mas que também surgiu na história com o intuito de enganar o povo. Sob o pretexto de ficar um mês sem comer nem beber, colocada em um ataúde e enterrada viva, a amante de Curió, com essa atitude inusitada, ganhava a vida trabalhando no circo. Adulterava a numeração dos dias, para assim poder sobreviver sem muito esforço. Empanturrava-se de comida às escondidas, até o dia em que foi desmascarada pelo público que assistia a esse espetáculo grotesco. A surra que Curió deu à amante foi por demais impactante, mas não diminuiu os sentimentos por ela:

*Curió paró de darle y se sento enredado en un beso infinito. Al fin una mujer, y qué mujer, se apasionaba por él. Y se le entregaba rendida, deshecha de amor. Le solto el pelo y, rápido y brutal, le desgarró el vestido de tul rojo imitando un sari hindú, y allí mismo, en la caja de muerto se cobro el prolongado ayuno, hasta quedar harto. Con ganas y desesperación, hambre antigua y dolores en la espalda, se lanzó sobre ella, y el cajón no resistió. Estaba hecho para muertos, no para soportar el bamboleo de la vida y se deshizo en un montón de tablas.*<sup>32</sup>

No final do episódio, os amantes apaixonados se entregam um ao outro, tomados pela paixão desenfreada. O ato lascivo se consolida, e o casal, sob a tenda acidentalmente incendiada, morre de amor, para delírio da plateia:

*Rodaran los dos amantes por el suelo de la tienda incendiada de Abdalá, se rompió el vidrio en mil pedazos, ellos nada oían ni veían. Sobre las cenizas, la madera, el vidrio, mataron su hambre, bebieron alegres, rieron de tanto loco engano y volvieron a quemarse el uno en el otro, dos*

---

<sup>31</sup> AMADO, 1970, p. 278

<sup>32</sup> AMADO, 1970, p. 285

*hogueras encendidas.*<sup>33</sup>

Diante desses agravantes sociais, a miséria toma grandes proporções, mesmo maquiada sob a atmosfera de festa e de farsa institucionalizada:

*Era una gente necesitada, los más pobres entre los pobres, un pueblo que no tenía donde caerse muerto, viviendo de chapuzas y de pesados trabajos, pero ni aún así no se dejaban vencer por la pobreza. Se imponían a su miseria, no se entregaban a la desesperación, no eran tristes y sin esperanza. Al contrario, superaban su miseria condición y sabían reírse y divertirse. (...) La vida se animaba, intensa y apasionada. El bateo de la samba gemía en las noches de tambores. Los atabaques llamaban para la fiesta de los orixás, los birimbaos para las danzas angolanas, las luchas de la capoeira.*<sup>34</sup>

Com base nessas constatações, podemos elevar a obra *Los Pastores de la Noche* em uma ou várias categorias bakhtianas, todas ligadas ao cômico, ainda que, como vimos, a história nos remete a assuntos sérios do ponto de vista sócio-político. A vitória final, obtida pelos moradores do *Morro de Mata Gato*, e que também representou a vitória do poder opressor, é a consagração do carnaval, composto simbolicamente de adereços, enfeites e máscaras.

O desfecho, que se verá no trecho abaixo, parece perpetuar a máxima de que, no país, *tudo acaba em samba*. Essa mentalidade comunga com os princípios levianos de determinadas classes de políticos, bem como da população considerada alienada. O espetáculo do carnaval assume a postura da desordem e do alheamento, como assim se mostra a festa vitoriosa desses invasores do *Mata Gato*:

---

<sup>33</sup> AMADO, 1970, p. 285

<sup>34</sup> AMADO, 1970, p. 223



*El pueblo del Morro estaba ahora reunido en rededor al aparato de radio. Hicieran el empalme y rodó la música de una samba colina abajo, animando a la gente. Dejando a un lado a sus chiquilos menores, Filó salió a bailar. Los otros acompañaban.*<sup>35</sup>

Os malandros, vendo o mundo ao revés, constróem o próprio destino, marcado pela injustiça e pela conivência com os que detêm o poder. Esse ato de destronamento, proposto por Bahktín, em que se põe abaixo o sério e o provocador do riso - no caso, o doutor Albuquerque - em troca da coroação do que se entende como risível - o governador - estreita as relações herárquicas e mostra que a sociedade é ambivalente.

Quando o teórico afirma que a cerimônia do rito de destronamento se contrapõe ao de coroação, chega-se à constatação de que é durante o carnaval que tudo se aniquila e se renova, em uma inversão de valores e poderes, como se pode ver a seguir:

*Los moradores debían prepararse para una grande manifestación de regocijo al que estaba siendo convocada toda la población a través de los diarios y emisoras; manifestaciones de aplauso al gobierno, grande concentración popular frente al Palacio del gobernador.*<sup>36</sup>

Feito isso, mais à frente o povo começava a se mobilizar para a grande festa da vitória:

*Las gentes del Morro se preparaban. Pancartas, baderas, unos cartelones de saludo al gobernador. Los chiquillos seguían yendo y viniendo por la senda del barrizal em busca de noticias. La policía había cercado también aquel lado del Morro, había apostado allí sus ametralladoras. Pero los*

---

<sup>35</sup> AMADO, 1970, p. 266

<sup>36</sup> AMADO, 1970, p. 322

*“capitanes de la arena”* *atravesaban entre los arbustos, agachados com pies de gato, y cuando los guardiãs se daban cuenta, ya estaban lejos, saltando a la trasera de los camiones.*<sup>37</sup>

Assim descreve o narrador, com sua voz irônica: *“con la manifestación prolongándose en fiesta animada, de baile y trago, acabó la historia de la invasión del Morro de Mata Gato”*<sup>38</sup> E, por fim, a concentração do grande carnaval se sucedeu em praça pública, aclamada por todos.

A conclusão dessa história, que teve um final feliz para os moradores, corrobora para uma constatação de que a improbidade administrativa reinou, em um ritual marcado pela ambiguidade, assim como eram as antigas festividades carnavalescas. Nesse contexto, em que há um destronamento ou um deslocamento de posições, se por um lado é mostrada a deficiência do sistema governamental, por outro lado há uma diminuição dos extremos que separam as classes sociais.

Com base na inversão de valores, os malandros encontram, no carnaval, a purgação necessária para sair do cotidiano habitual. Nela tudo se mistura e se subverte, caracterizando o espetáculo verdadeiramente popular.

Dentro ou fora da ficção, o carnaval no Brasil sempre teve uma conotação específica. Seu passado se consagrou ainda na época da colonização, no século XVIII, herdado pelos portugueses, embora fossem os negros os que exerceram um papel preponderante quando se tratava de ridicularizar os seus senhores, trocando de posição durante as festividades. Mas as festas se expandiram somente no início do século

---

<sup>37</sup> AMADO, 1970, p. 323

<sup>38</sup> AMADO, 1970, p. 329

XX, tanto nas ruas quanto em ambientes fechados.<sup>39</sup>

Há uma identificação narcisística por parte de quem usa a fantasia (ou máscara), uma vez que assume uma personalidade que não condiz com o cotidiano fora da época dos festejos carnavalescos. A máscara ou a fantasia são artificios utilizados para o folião desaparecer no anonimato, escapando da vivência diária enfadonha, marcada pelos extremos sociais. Particularmente, na literatura, o carnaval se converte na possibilidade de várias posições sociais, em uma fragmentação dos esquemas dominantes, como o Estado, a igreja ou a família. Há, portanto, uma inversão de valores, que só é possível durante esse período. Seu princípio social é aplicado de modo consistente.

Através da análise desse fenômeno, assim como da malandragem, presente no romance *Los Pastores de la Noche*, há de se investigar a intencionalidade de um autor real, que assume o compromisso de mostrar uma brasilidade, que é a marca principal do povo brasileiro. Com a proposta utópica de homogeneidade entre as diversas classes sociais, dividida entre a ala dominante e a dos marginalizados, Jorge Amado busca formar uma espécie de hibridismo institucionalizado no país. Há dois extremos presenciados no romance. O da aparente seriedade das leis e o do espaço da anarquia e da brincadeira. O carnaval se faz presente quando a sociedade se descentraliza e vai ao encontro do povo.

A festa da vitória, que se manifesta explicitamente no romance, é vista como um rito coletivo, ou ainda, um rito às avessas, onde brincalhões, fantasiados e mascarados se transformam em *outro*,

---

<sup>39</sup> É importante assinalar que festas brasileiras como essas ocupam quatro dias do ano, ou mais, como é caso dos Estados de Pernambuco e Bahia. Para maiores informações sobre as manifestações carnavalescas, vale consultar o Almanaque do carnaval. (DINIZ, André. *Almanaque do carnaval*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011).

provocando o efeito catártico, regulador do equilíbrio social. Em uma visão nietzschiana, podemos aferir que o carnaval é visto como uma trégua e um alívio da hipocrisia social.

A percepção carnavalesca do mundo, nas mais variadas categorias e nuances, como é o caso do riso carnavalesco, do simbolismo em torno das ações de coroação e destronamento, das trocas e disfarces e da ambivalência do discurso penetraram, sobremaneira, na literatura mundial. Em particular, no romance amadiano são visíveis esses elementos, pois procura mostrar uma vida paralela à estabelecida pela sociedade, o que possibilita a recriação de outros sujeitos, além do indivíduo comum.

Um aspecto que resulta bastante interessante na obra *Los Pastores de la Noche* é que a carnavalização transmite um efeito de caráter festivo, com a ressurreição e a renovação como parte de outra existência humana. Mas há de se levar em conta o processo de ordem social e política que determina ser a obra amadiana carnavalesca. Nela, o fenômeno se converte na forma de rompimento do curso normal da vida, ao propor um sentido humanitário, quando se aparenta viver sob o equilíbrio, mesmo na evidência de classes sociais distintas. Por trás dessas disparidades está a figura do autor, que invade conscientemente o reino utópico da universalidade, da liberdade e da igualdade.

**10.**

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Para este estudo, compreendemos ser o romance *Los Pastores de la Noche* um gênero narrativo que traz em seu bojo personagens com características de malandros. Essa realidade se configura no imaginário coletivo da cultura brasileira, que os define como produtos de uma identidade nacional. Em contraponto com o autoritarismo, imposto pelos os que detêm o poder, no uso arbitrário da força - vale lembrar a máxima *Sabe com quem está falando?*, do antropólogo Roberto DaMatta - o malandro é o sujeito que encontra alternativas para sair das amarras do sistema social.

Fez-se necessário, aqui, o conhecimento do trajeto histórico, político e cultural do país, para entendermos os processos que culminam no aparecimento desse tipo de anti-herói. Para tanto, tornou-se importante destacar o tema da malandragem em várias situações da realidade brasileira, em detrimento do papel de outros elementos como o marginal e o marginalizado. Alguns estudos foram pertinentes, ao longo do trabalho, com o propósito de buscarmos algumas respostas a respeito da formação desse sujeito tão complexo e contraditório, a exemplo de autores como o próprio DaMatta, Sérgio Buarque de Hollanda e Gilberto Freyre.

Apesar destes e de outros pesquisadores contribuírem para um entendimento do papel que o malandro desempenha nos vários segmentos sociais, não encerraremos aqui este estudo com apenas um conceito para defini-lo. Longe de aparentar um modelo único. Sua natureza é simbolizar a resistência e a transgressão às normas e etiquetas sociais, mas é um sujeito múltiplo, visto como um reflexo de uma sociedade também múltipla e feita de polaridades.

O caráter malandro, arraigado à cultura do país desde os primórdios da colonização, penetrou em várias categorias sociais e culturais. Transitou pela veia artística, emoldurando-se em diferentes

épocas, mas tendo sua imagem consolidada como mito, gerado na consciência do povo. Sua presença, nos dias atuais, é combatida com veemência, uma vez que tomou outras acepções mais próximas da marginalidade - e da criminalidade, em última instância.

Em meio ao percurso histórico e político do país, foram analisadas, aqui, personagens da vida real e da ficção, cada uma com os traços que marcam a personalidade brasileira. Algumas composições musicais, além dos textos de ficção, dos mais diversos e de diferentes épocas, também buscam conceituar o tema da malandragem, sob diferentes enfoques.

Dentro da perspectiva da ficção amadiana, elementos serviram de base para a construção de um entendimento acerca do caráter do povo brasileiro. Alguns deles, à luz de conceitos teóricos, são a prática do *jeitinho brasileiro* (ilustrado no livro de Livia Barbosa), a ambivalência entre o que está institucionalizado ou não na sociedade (teorias de DaMatta), além das considerações que dizem respeito ao processo que desencadeia na carnavalização, com a presença da ironia e do grotesco (visão de Bakhtín). Ambos os ingredientes interferem, de forma contundente, na relação entre os elementos que perfazem a narrativa, que conta com a interação de vozes e diálogos heterogêneos, em um mundo aonde muito se aparenta, mas pouco se revela.

Há, em *Los Pastores de la Noche*, como fruto de uma sociedade hierárquica, dois universos separados que se fundem para fazer o carnaval: um marcado pelos moradores miseráveis e malandros - os invasores do *Morro do Mata Gato* - outro marcado pelos políticos sem escrúpulos, que se aproveitam da autonomia do poder para ludibriar os de classe social inferior.

Com a vitória triunfante dos invasores, percebemos a troca de

posições, o que culminou na festa da impunidade e da injustiça. Todos os episódios do romance, enfim, contribuem para o ritual carnavalesco, uma vez que a celebração assume um ar totalmente de farsa.

O carnaval, com base no entendimento baktiniano da cultura da Idade Média e do Renascimento, toma uma dimensão de cunho nacional, quando se percebe, no conjunto da obra amadiana, a pluralidade de formas e rupturas de padrões estabelecidos. Esse rompimento se dá com a construção de personagens que estão à margem da sociedade. São boêmios, desocupados, biscateiros e vagabundos, que chegam para contrabalancear o que é visto como regra. Dentro da construção da ambiguidade, o texto literário amadiano, utilizando-se de elementos como a ironia, adquire um tom diferente, por ser irreverente e contar com a conivência do autor.

Não se podem omitir os elementos que resultam dessa heterogeneidade narrativa. Com a crise do herói moderno, Amado registra a vivência problemática de suas personagens, em meio ao ambiente hostil, oriundo de uma prática política desonesta.

No século XX, esse herói se nega a viver segundo os padrões impostos, pondo em confronto seu universo sem fronteiras. Como figura que vive à margem da sociedade, usa o inconformismo para esquivar-se do modo de viver habitual. Ou como um pícaro- malandro, crê em um mundo cotidiano repleto de enganos, como assim se revelam as personagens de *Los Pastores de la Noche*. Vários são os caminhos em que elas transitam, em torno dos quais aceitam ou rechaçam o mundo das aparências, ou ainda assumem uma *persona*, como componente vital para sobrevivência.

Personagens malandros, narrador onisciente e um autor comprometido com causas políticas fazem do carnaval amadiano um



mundo sem polaridades, em que os extremos estão dialeticamente relacionados. Mas o país do carnaval não seria para Amado o lugar somente da seriedade e das leis rígidas, tampouco da anarquia e da festa. Mais do que isso, cremos que está o autor sugerindo uma sociedade livre, com a mistura das classes sociais, em um hibridismo que vai além da esfera cultural. Acreditamos que o autor pretendeu um hibridismo social, tomado por valores globalizantes de igualdade e fraternidade entre os povos. Talvez por essa razão esteja, esse grande fabulador, entre os escritores literários mais divulgados, dentro e fora do país.

Com o uso do vocabulário popular, sem preocupação com a crítica acadêmica, seu objetivo foi aproximar-se de um número maior de leitores, fato que se consumou. As personagens marginalizadas, que estão abaixo do nível da pobreza, são grandes motivações para sua crescente popularidade. Não se pode deixar de mencionar que o país conta com uma considerável fatia de analfabetos e com um extenso setor da população tendo pouco acesso à leitura, devido às suas limitadas possibilidades de cultura e ócio.

A morte anunciada do escritor, em 2001, há muito caminha em direção à *ressuscitação* literária, no sentido acadêmico do termo, canonizada pelo público. É como se toda a crítica brasileira estivesse esperando sua morte para que, finalmente, pudesse renascer e ser cada vez mais valorizado como romancista e como homem que sonhava com o socialismo para o país.

No artigo intitulado *El espíritu de um pueblo*<sup>1</sup>, o professor de literatura Santos Sanz Villanueva, da Universidade de Madri, reforça o legado que Amado deixou, por ser um dos maiores contadores de

---

<sup>1</sup> Artigo disponível no sítio <http://www.elmundo.es>

histórias que o país já teve, mas que foi pouco prestigiado pelo meio acadêmico. Duas razões podem explicar essa visão oblíqua da crítica especializada: a primeira, por ter sido comprometido com a militância política de esquerda, na época de fervorosa ditadura militar, o que fez com que seus romances não fossem bem aceitos pela ala mais conservadora. A outra se deveu a sua imensurável popularidade, tendo vendido milhões de exemplares de seus livros pelo Brasil e Europa, o que já causaria um impacto significativo para o público letrado mais refinado e exigente.

Defende Villanueva que o fato de ter aceitação popular não credita a Amado ter sido um romancista de fatos corriqueiros e banais, consagrado pelos apelos consumistas. Diz mais além:

*La popularidad de Amado resulta del arrastre comunicativo de sus fábulas, de las palpitantes emociones que habiten en ellas, de los dolores que las aspiran. De que habla con verdad de seres humanos que despiertan simpatía, solidaridad. Y que son retratados con penetración psicologista y en un medio bien definido, con emoción y plasticidad. Si ello se tiene por una forma rezagada del realismo decimonónico, pues Bueno. Porque bien está el realismo si está bien. Aparte de que Amado tiene también su veta humorística, y una como debilidad por el lirismo, y un gusto no disimulado por la fantasía.<sup>2</sup>*

Ainda complementa o professor, reconhecendo o valor de Jorge Amado para gerações futuras, ao afirmar que *“Digase lo que quiera, el comprometido, vitalista y emotivo Jorge Amado es uno de los grandes narradores del siglo XX, de los que hablan al alma, despiertan los mejores sentimientos y no aburren”*.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Disponível no sítio <http://www.elmundo.es>

<sup>3</sup> Disponível no sítio <http://www.elmundo.es>.

O que pretendeu Jorge Amado com a obra *Los Pastores de la Noche* não foi outro intuito, senão desempenhar o papel de escritor ideológico, que encontrou na carnavalização um espaço aberto para que suas criações, os malandros, pudessem vivificar os valores humanos como verdadeiros e saudáveis, sem farsas ou máscaras.

Sob a intencionalidade elíptica do autor, há de se considerar a importância do leitor. Tem o romance de Amado, de certo modo, a função de invocar a participação popular, quando se trata de apontar os problemas de natureza sócio-política. Além disso, procura revelar modelos de conduta típicos de um país, cujo sistema de governo beneficia os que detêm o poder. Cabe ao leitor - e por que não dizer cidadão brasileiro - o papel de enxergar o maniqueísmo evidente na história, assumindo uma tomada de consciência e um olhar crítico, que possibilitem uma reflexão aprofundada e a reavaliação de seus valores.

Acreditamos que o autor Amado, além do propósito de divertir e de fazer o público leitor conhecer de perto os aspectos ligados à cultura do povo baiano - dividido entre os extremos da benevolência e da malandragem - está o compromisso de fazer da sua obra um instrumento de transformação social.

Ao se compreender, por exemplo, a problemática do *jeitinho* brasileiro, explícito em seu romance, é preciso desmistificar conceitos reducionistas acerca de sua definição, apontando para uma visão histórica de análise. Partindo dessa premissa, percebemos assim que o *jeitinho* encontra suas raízes no cerne da construção da identidade nacional sendo, portanto, um fenômeno cultural que abarca uma formação social híbrida.

Há quem defenda, nos estudos que colhemos aqui, que o intuito de Jorge Amado não era enfatizar as polaridades sociais evidentes no

Brasil - como se dá a perceber, através das suas histórias, tanto pela aplicação de leis rígidas e sérias, mesmo que nem sempre cumpridas, quanto pelo sentimento instaurado de anarquia generalizada. Vê-se, no romancista, a aspiração por um modelo de mundo justo, onde se permite unir as crenças e os valores individuais.

No livro *Retrato incompleto*, o autor Itazil Benício dos Santos explora a veia social de Amado, defendendo que o papel de escritor e ser político se confundem, uma vez que não são dissociados. Assim sintetiza o estudioso, que viu nesse fabulador um homem que crê em um país sem desigualdades, ao defender uma espécie de hibridismo institucionalizado:

*Seja o escritor, o romancista, com o discurso político ou sem ele, através do engajamento nos movimentos políticos ou não, como militante ativo do Partido Comunista ou não, mas, sobretudo, com as ilimitadas possibilidades de sua arte, luta com as armas de que dispõe – pela liberdade do homem, contra a opressão, pelo desenvolvimento econômico-social que lhe proporcione melhor qualidade de vida, pela suficiência de recursos materiais, contra a penúria e a fome; pela alegria, contra a tristeza, pelo otimismo, e a confiança nesse futuro, com que se deve sonhar, mais digno que o presente. Liberdade de pensar, agir, proceder, de cada qual construir sua vida, e dar-lhe, ele próprio, o seu destino.<sup>4</sup>*

Acima de tudo, os anseios de Amado escritor comungam com os de um cidadão que clama pela liberdade do homem, em uma concepção mais ampla. Independente dos juízos apregoados pelo sistema social, que o rege conforme as leis civis e religiosas, seu sonho, mesmo utópico, era de um país sem exploradores e explorados.

Conforme ainda se pode depreender, nas pesquisas feitas por Itazil, entre elas *Conversations avec Alice Raillard*, o romancista se

---

<sup>4</sup> SANTOS, 1993, p. 200

mostrou um pouco desacreditado nessa total liberdade. Em entrevista mais recente, concedida à escritora Alice Raillard, Amado sustentou que “*Não há mais lugar, neste mundo para os pastores da noite. Infelizmente. E o mundo perderá muito de sua poesia.*”<sup>5</sup> E continuou seu discurso, sonhando com um socialismo pleno, sem as máculas da injustiça e da opressão:

*no mundo socialista, não há lugar para os vagabundos, para uma certa forma de alegria. Quem sabe se dentro de duzentos anos, dentro de não sei quantos anos, teremos um socialismo democrático, em que haverá lugar para a poesia, para essa liberdade total do homem, que lhe permita ser até um vagabundo - se assim tiver vontade?*<sup>6</sup>

Indagado se o mundo capitalista teria salvação, foi categórico em dizer: “*Não há saída. Não é possível que persista o capitalismo, com essa violência, essa agressividade, e a miséria e as desgraças que traz consigo.*”<sup>7</sup> Por trás desse temperamento desanimador, um fio de esperança, quando afirmou, em entrevista à TV Educativa que “*O futuro será mais belo do que o presente, quando não houver fome, miséria e tristeza.*”<sup>8</sup>

Por fim, tomemos como exemplo elucidativo um trecho do mesmo livro de Itazil, o qual este autor poetiza sobre a escrita amadiana. Ao se referir ao romance *Los Pastores de la Noche*, mesmo sem encobrir as proezas dos anti-heróis malandros, deu vazão ao desejo do romancista de priorizar, acima de tudo, o bem-estar social da humanidade. Mostrou

---

<sup>5</sup> SANTOS, 1993, p. 200

<sup>6</sup> SANTOS, 1993, p. 202

<sup>7</sup> SANTOS, 1993, p. 202

<sup>8</sup> Mais detalhes acerca da entrevista concedida à Alice Raillard podem ser conferidos no seu livro *Conversando com Jorge Amado*. (RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. São Paulo: Record, 1991).

que isso é possível, mesmo que vivendo sob as rédeas de um universo polarizante, no caso o Brasil:

*A paz, a tranquilidade, a harmonia, a confiança e a liberdade, ideadas e planejadas em sonho milenar, quem sabe terão seu tempo no mundo de amanhã, tal qual se reflete nesta paisagem simbólica de doçura que coube presenciar aos pastores da noite.<sup>9</sup>*

Lançamos, portanto, não uma, mas duas respostas para possíveis indagações sobre o interesse de Amado em retratar, em seus romances, personagens oriundos de classes sociais menos abastadas. Em primeiro lugar, suas criações refletem o cenário histórico-cultural da Bahia ou, em sentido amplo, de um Brasil composto, em sua maioria, por indivíduos que não perdem o entusiasmo pela vida, embora conviva com as diversidades.

Apesar da condição de miséria, o povo consegue extrair dela o melhor da vida e fazer o carnaval. É desse cenário que emergem os tipos amadianos, cheios de sabedoria, sensualidade, força e malandragem para enfrentar os desafios que estão por vir.

Em segundo lugar, ao retratar um pedaço da Bahia, terra natal do romancista, está o autor na tentativa de romper com as amarras impostas pelas regras sociais, que serviram como pano de fundo para personagens tradicionais, construídas em torno de um modelo real dominante.

O sociólogo e entusiasta de sua vasta obra, Roberto DaMatta, aponta para a construção de dois *brasis*, em que se mesclam realidade e ficção. Um construído à base de seu envolvimento com as questões

---

<sup>9</sup> SANTOS, 1993, p. 204

sociais, e outro inspirado no contexto social em que viveu:

*(...) gostaria de inicialmente afirmar que em ambas as dimensões - a vida e a literatura; o plano pessoal da existência e os valores da sociedade filtrados pela sua ficção - na haveria uma oposição (ou distancia), exceto para revelar que ambas são regidas pelo Brasil como sociedade e pelo Brasil vestido de Estado-nacional moderno - país aspirante ao lugar de coletividade 'desenvolvida' e 'civilizada' no chamado 'concerto das nações'. Jorge Amado é daqueles raros autores que fala do Brasil em dissimular - de modo aberto e direto. Sua obra descreve e mediuniza o Brasil, exprimindo-o por meio de muitas vozes, enredos, personagens, planos, situações e assuntos, deixando ver em sua tessitura densa ou ingênua, larga ou curta, inovadora ou estereotipada, um panorama amplo e claro dos nossos valores, instituições e dilemas.<sup>10</sup>*

Mesmo em se tratando de um romancista que se manifestou a favor dos oprimidos e dos marginalizados, não se privou de mostrar o colorido da Bahia, com seus festejos, cultos e crenças de influência africanas. Antes de pensar em criar tipos marcados pelas adversidades ao meio hostil, pensou a Bahia, pensou o Brasil, razão pela qual não poderia deixar de evidenciar os vários *brasis*.

---

<sup>10</sup> DAMATTA, Roberto. Do País do Carnaval à Carnavalização: O escritor e Seus Dois Brasis. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, 1997, p. 121.

**11.**

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**



Almanaque da telenovela brasileira. XAVIER, Nilson (2007) 1 ed.  
*Almanaque da telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Panda Books.

AGOSTINI, João Carlos (1998). *Brasileiro, sim senhor! Uma reflexão sobre nossa identidade*. São Paulo: Moderna, p. 34.

ALMEIDA, Alberto Carlos (2006) *Por que Lula? O contexto e as estratégias políticas que explicam a eleição e a crise*. São Paulo: Record.

\_\_\_\_\_, Alfredo Wagner Berno de (1979) *Jorge Amado: Política e Literatura*. Rio de Janeiro, editora Campus.

\_\_\_\_\_, Manuel Antônio de (1997) *Memórias de um sargento de milícias*. 27. São Paulo: Editora São Paulo: Ática.

ALVES, Castro (1993) *Poesias completas. Espumas flutuantes, Os escravos (Navio Negreiro), A Cachoeira de Paulo Afonso*. Editora Tecnoprint. Ediouro.

AMADO, Jorge (1996) *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água*. Rio de Janeiro: Record.

\_\_\_\_\_, (1976) *Cacau*. 31 ed. Rio de Janeiro: Record.

\_\_\_\_\_, (1996) *Capitães de Areia*. Rio de Janeiro: Record, 83 ed.

\_\_\_\_\_, (1997) *Dona Flor e Seus Dois Maridos*. Rio de Janeiro: Record, 48 ed.

\_\_\_\_\_, (1959) *Gabriela, Cravo e Canela*. São Paulo: Martins Editora.

\_\_\_\_\_, (1998) *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record.

\_\_\_\_\_, 1970) *Los Pastores da Noche*. Traducção de Basilio Osada. Barcelona: Luis de Caralt.

\_\_\_\_\_, (2006) *Mar Morto*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.

- \_\_\_\_\_, (1984) *O País do Carnaval*. Rio de Janeiro: Record.
- \_\_\_\_\_, (1987) *Os Velhos Marinheiros*. São Paulo: Editora Círculo do Livro.
- \_\_\_\_\_, (1994) *Suor*. Rio de Janeiro: Record.
- \_\_\_\_\_, (1972) *Tereza Batista Cansada de Guerra*. São Paulo: Martins.
- \_\_\_\_\_, (2001) *Tieta do Agreste*. São Paulo: Record.
- \_\_\_\_\_, (1988) *Terras do sem fim*. São Paulo: Mercado Aberto.
- ANDRADE, Mário de (1972) *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3 ed. São Paulo: Vila Rica, Brasília.
- \_\_\_\_\_, (1981) *Macunaíma: O herói Sem Nenhum Caráter*. São Paulo: Itatiaia.
- \_\_\_\_\_, (1997) *Poesia Pau-Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Globo.
- ANTONIO, João (1987). *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Ática.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda (2001) O pensamento mítico. In: *Temas de filosofia*. São Paulo: Editora Moderna.
- ASSIS, Machado de (1990) *Dom Casmurro*. São Paulo: FTD.
- \_\_\_\_\_, (1995) *Memórias póstuma de Brás Cubas*. São Paulo: Ática. Série Bom Livro.
- \_\_\_\_\_, (1997) *O Alienista*. São Paulo: Ática, 26 ed.
- BAGNO, Marcos (1991) *Erro sobre erro*. Revista discutindo língua portuguesa. São Paulo: Editora Escala (edição especial).
- \_\_\_\_\_, (1999) *Preconceito Linguístico. O que é, como se faz*. São Paulo: Loyola.
- BAJTÍN, Mikhail (1987) *La Cultura Popular na Edad Media y en Renacimiento*. Madrid: Alianza Universidad Editorial.
- BAKHTIN, Mikhail (1992) *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins

Fontes.

\_\_\_\_\_, (1992) *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 6 ed. São Paulo: Hucitec.

\_\_\_\_\_, (2010) *Problemas da poética de Dostoievski*. 5 ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, tradução de Paulo Bezerra.

BARBOSA, João Alexandre (1982) *A modernidade do romance*. In: O livro do Seminário. 1ª Bienal Nestlé de Literatura. São Paulo: L. R. Editores.

BARBOSA, Livia (1992) *O jeitinho Brasileiro*. A arte de ser mais igual que os outros. Rio de Janeiro: Campus.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Org. José Luiz Fiorin (2000) Dialogismo, polifonia e enunciação. In: *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtín*. São Paulo: Edusp.

BARTHOLLO, Roberto (1994) Mística e Política no seguimento ao profeta do Islã. In: BINGEMER, Maria Clara; BARTHOLLO, Roberto. *Mística e política*. São Paulo: Loyola.

BARTHES, Roland (1994) La muerte del autor. In: *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.

\_\_\_\_\_, (1988) *O Rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense.

BENVENISTE, Esmile (1988) Da subjetividade na linguagem. In: *Problemas de Linguística Geral*. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp.

BENJAMIN, Walter (1983) O narrador. In: *Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política* (Ensaio sobre literatura e história da cultura). Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

BERGON, Henri (1973) *La Risa*. Madrid: espasa-Calpe.

- BOSI, Alfredo (1994) *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 34 ed.
- \_\_\_\_\_, (2003) *Céu, Inferno*. São Paulo: Editora 34 e Livraria Duas Cidades, p.191
- BOURNEUF, Roland, OUELLET, Réal (1976) *O Universo do Romance*. Coimbra: Livraria Almedina. Tradução de José Carlos Seabra Pereira.
- BRAGA-PINTO, César (2006) *Os Desvios de Gilberto Freyre*. *Novos Estudos- CEBRAP* (76). São Paulo.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine (2004) *Introdução à análise do discurso*. São Paulo: Unicamp.
- BUENO, Galeano. *Cinco Séculos de um país em Construção*. Rio de Janeiro: Editora Leya, 2010.
- CALLADO. Antônio (1971) *Bar Don Juan*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CALVO, Javier Huerta, ESTÉVEZ, Manuel Gutiérrez, ESTRADA, Francisco López et all (1987- 1989) *Formas carnavalescas en el arte y en la literatura*. Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Edición al cuidado de Javier Huerta Calvo. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones del Serbal, 1ª ed.
- CAMPOS, Augusto de (2005). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva.
- CANDIDO, Antonio *apud*. Ana Paula Palamarctchuk. In: Chalhoub, Sidney e Pereira, Leonardo Affonso de M (Org.) (1998) *Jorge Amado: um escritor de Putas e vagabundos? A História Contada - Capítulos da História Social da Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CANDIDO, Antonio (1970) *Dialética da malandragem* (Caracterização

das memórias de um Sargento de Milícias). Revista do Instituto de estudos Brasileiros da Universidade São Paulo, n. 8.

\_\_\_\_\_, (1965) *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

\_\_\_\_\_, - ROSENFELD, Anatol. PRADO, Descio de A (1991) *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva.

CARDOSO, Marcos Antônio. ELZELINA, Doris dos Santos, FERREIRA, Edineia Lopes (2003) *Contando a história do samba*. Belo Horizonte: Maza edições.

CASCUDO, Câmara (1984) *Literatura oral no Brasil*. B.H.: Itatiaia São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

CASTRO, João Cezar (2004) *Dialética da Marginalidade*. In: Folha de São Paulo. Caderno Mais!, número 04, São Paulo, 29 de fevereiro.

CASTRO, Ruy (2001) *A onda que se ergueu no mar. Novos mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras.

CAVALCANTI, Luiz Otávio (2006) *Como a corrupção abalou o governo Lula. Por que o presidente perdeu a razão e o poder*. Rio de Janeiro: Ediouro.

CHALHOUB, Sidney (2008) *Trabalho, Lar e Botequim*. Rio de Janeiro: Unicamp.

CHAUÍ, Marilena (1984) *O que é ideologia*. São Paulo: Abril cultural/Brasiliense.

Coleção Folha (2004) *Você já foi à Bahia?* Raízes da Música Popular Brasileira.

CONNOR, Steven (1989) *Cultura Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola.

COSTA, Flávio Moreira da (1996) *O equilibrista do arame farpado*. São Paulo: Record.

- COUTINHO, Afrânio (1955) *A literatura no Brasil. Era romântica*. Co-direção: Eduardo de Faria Coutinho. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A.
- DA MATTA, Roberto. (1993) *Carnavais, Malandros e Heróis* Rio de Janeiro: Zahar.
- \_\_\_\_\_, (1997) Do País do Carnaval à Carnavalização: O escritor e Seus Dois Brasis. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*.
- \_\_\_\_\_, (1984). *O que faz o brasil, Brasil*. Rio de Janeiro, Rocco.
- \_\_\_\_\_, (1983) Jorge Amado, Km 70. In: *Dona Flor e Seus Dois Maridos: Um Romance Relacional*. Rio de Janeiro: Revista tempo Brasileiro.
- \_\_\_\_\_, (1983) *Revista Tempo brasileiro, Jorge Amado, Km 70*, número 74, julho a setembro de 1983.
- DANTAS FILHO, José, DORATIO, Francisco F. Monteoliva (1991). *A República Bossa Nova*. Série História em Documentos. São Paulo: Atual Editora.
- DIAS, Luiz Sérgio (2004) *O linguajar do submundo no Rio antigo*. In: *Rio de Janeiro. Panorama sociocultural*. Rio de Janeiro: Universidade Estácio de Sá. Editora Rio.
- DINIZ, André (2011) *Almanaque do carnaval*. Rio de Janeiro: Zahar.
- DUARTE, Eduardo de Assis (1997) *Classe, gênero, etnia: povo e público na ficção de Jorge Amado* In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Sales, número 3, março de 1997.
- \_\_\_\_\_, (1995) *Jorge Amado: Romance em tempo de utopia*. Natal: Ed. UFRN.
- \_\_\_\_\_, (2002) *Morte e Vida de Jorge Amado*. In: *Revista Brasil de Literatura*. Universidade Federal Fluminense, 2002, ano IV.
- FAORO, Raymundo (1998) *Os Donos do poder*. v.1e 2. São Paulo: Globo,

vol 1 e 2.

FÁVERO, Leonor L. *et al* (2000). São Paulo: Cortez. *A Influência da Oralidade sobre a escrita*. Monografia Inédita.

FERNANDEZ, Florestan (1984) *O que é revolução?* São Paulo: Brasiliense.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (1986) *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

FERREIRA, Marieta de Moraes (2005) Getúlio Vargas e as comemorações. In: *Reflexões sobre a era Vargas*. Organizadores: Gunter Axt, Omar L. de Barros Filho, Ricardo Vaz Seeling, Sylvia Bojunga. Coleção Sujeito & Perspectiva. v.2, Ministério Público do Estado do Rio Grande do Sul.

FERRONI, Janete Terezinha (2008) *Cidade de Deus: do malandro ao marginal*. In: *Tessituras, interações, convergências*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 13 a 17 de julho de 2008.

FIGUEIREDO, Marcelo (2000) *Probidade Administrativa*. São Paulo: Malheiros.

FONSECA, Maria Augusta (2008) *Oswald de Andrade. Biografia*. Editora Globo.

FORSTER, Edward M (1998) *Aspectos do Romance*. São Paulo: Globo.

FREYRE, Gilberto (2000) *Novo mundo nos trópicos*. Rio de Janeiro, Topbooks.

\_\_\_\_\_, (1996) *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio.

GABEIRA, Fernando (1979) *O que é isso, companheiro?* 8. ed. Rio de Janeiro: Codecri.

GOLDMAN, Lucien (1990) *A Sociologia do romance*. 3. ed. São Paulo: Paz e terra.

- GOLDSTEIN, Llana Seltzer (2002) *Uma Leitura Antropológica de Jorge Amado: Dinâmicas e Representações da Identidade Nacional*. Universidad de Aarhus, Diálogos Latinoaméricos.
- GOMES, Álvaro Cardoso (1998) *Roteiro de Leitura: Capitães de Areia de Jorge Amado*. São Paulo: Ática.
- GONÇALVES, Alexandre Augusto (1996) *Moreira da Silva: O Último dos malandros*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GONZÁLEZ, Mário M (1994) *A Saga do Anti-Herói*. São Paulo: Nova Alexandria. Embajada de España. Consejería de Educación.
- GOTTO, Roberto (1988) *A Malandragem Revisitada*. São Paulo: Pontes Editores. GRAMSCI, Antônio (2000) *Cadernos do cárcere 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- HABERT, Nadine (1992). *A Década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática (Série Princípios).
- HALL, Stuart (1999) *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A editora.
- HOLLANDA, Aurélio Buarque de (2001) *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira
- HOLLANDA, Sergio Buarque de (2000). *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- HOUAISS, Antônio (2001) *Mini-dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva.
- KIEFER, Bruno (1986) *Villa-Lobos e o Modernismo na música brasileira*. 2 ed. Porto Alegre: Movimento; Brasília; INL. Fundação Nacional Pró-Memória.
- KOCH, I. G.V (1997) Interferência da oralidade na aquisição da escrita. In: *Trabalhos em Linguística aplicada*. Departamento de Linguística



Aplicada do Instituto de estudos da Linguagem da UMICAMP, 30,  
Campinas: Editora da UMICAMP, 1997.

KOTHE, R. Flávio (1987) *O Herói*. São Paulo: Ática.

HUTCHEON, Linda (1985) *Uma teoria da Paródia*. Portugal: Editora 70.

KOWARICK, Lúcio (1994). *Trabalho e Vadiagem. A origem do trabalho livre no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, p.16.

JAKOBSON, Roman (2005) *Linguística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix.

JÁCOME, Benito Varela (1967) *Renovación de la novela en el siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino-Barcelona.

JB Serra e Gurgel (2009) *Dicionário de gíria: modismo linguístico, o equipamento falado do brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora João Bosco Serra Gurgel.

LEITÃO, Cláudio (2001) *Literatura Oral, Cordel, Folclore*. In: *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Editora Vozes.

LEITE, Lígia Chiappini M (1987) *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática. Série Princípios.

LEITE, Sidney Ferreira (2005) *Cinema brasileiro. Das origens à retomada*. São Paulo: Editora Fundação Persu Abramo.

LIMA, Hilbebrando de, BARROSO, Gustavo (1949) *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. [Inteiramente revista e aumentada por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira]. 7 ed. São Paulo: Civilização Brasileira.

LAZARILHO DE TORMES (1992) Edição bilingue. Tradução de Pedro Câncio da Silva. São Paulo: Página Aberta. Consejería de Educación da Embajadade España.

LEITE, Lígia Chiappini M (1987) *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática.

Série Princípios.

- LIMA, Hilbebrando de, BARROSO, Gustavo (1949) *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. [Inteiramente revista e aumentada por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira]. 7 ed. São Paulo: Civilização Brasileira.
- LIMA, Marisa Alvarez (2002) *Marginália, arte e cultura na idade da pedrada*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- LINHARES, Temístocles (1987) *História crítica do romance brasileiro*. Volume 2. Editora Itatiaia, USP: São Paulo.
- LINS, Paulo (2002) *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LITERATURA COMENTADA (1981) *Entrevista com Jorge Amado*. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- LOBATO, Monteiro (1982) *Urupês*. 26ª edição. São Paulo: Brasiliense.
- LUCAS, Fábio (1997) *A contribuição amadiana ao romance social*. In: Cadernos de Literatura Brasileira. Instituto Moreira Sales, número 3, março de 1997.
- LUCAS, Fábio (1985) *O Caráter social da ficção no Brasil*. São Paulo: Ática.
- LUKÁCS, Georg (s/d) *A Teoria do romance*. Trad. de Alfredo Margarido, Lisboa.
- MACHADO, Irene (2005). *Gêneros Discursivos*. In: Beth Brait (Org.). Bakhtin: conceitos-chave. 1 ed. São Paulo: Contexto.
- MARCUSCHI, L. A (2001) *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez.
- MARQUES, Márcia Cristina Roque Corrêa (2007) *Revista Seções Livres*. PPG-LET-UFRGS, Porto Alegre, Volume 3, número 01, jan/jun 2007. *O malandro carioca e o maloqueiro paulista em diálogo*

*através da canção.*

- MARX, Karl (1986) *Manuscritos Económico-Filosóficos*. Tradução de Artur Morão. Editora Edições 70. Lisboa, Portugal.
- MASSAUD, Moisés (1997) *A literatura brasileira através dos textos*. 18 edição. São Paulo: Cultrix.
- MATOS, Claudia (1982) *Acertei no milhar*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- MEDAGLIA, Júlio (2003) *Música Impopular*. 2 ed. São Paulo: Global Editora.
- MELLO, Zuza Homem (2003) *A era dos festivais. Uma parábola*. Editora 34, Grupo Pão de Açúcar.
- MOISÉS, Massaud (1994) *A criação literária*. Prosa II. Cultrix.
- \_\_\_\_\_, (1991) *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix.
- MONTEIRO, João (1986) Os compadres corcundas. In: CASCUDO, Luis da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: USP.
- MOREL, Mário (2006) *Lula: o início. 25 anos depois, o livro-reportagem que mostra como tudo começou*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MÜLLER, Lutz (1987) *O Herói: todos nós nascemos para ser heróis*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix.
- NETO, João E (2009) *Genealogia da malandragem*. In: Revista Filosofia, ano IV, número 37.
- NIETZSCHE, Friedrich (1993) *Além do bem e do mal*. Tradutor Paulo César de Souza. Coleção Companhia de bolso. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.
- NOLL, João Gilberto (1991) *O Quietos Animal da Esquina*. Rio de Janeiro: Rocco.

- NORONHA, Luiz (2003) *Malandros. Notícias de um submundo distante*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- NUNES, Lucimeire Viana (2000) *O Discurso anti-heroico no romance Em Câmara Lenta*. Dissertação de Mestrado defendida na Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará.
- \_\_\_\_\_, (1997) *O caráter Neopicaresco em Galvez, Imperador do Acre*. Monografia apresentada como conclusão da disciplina de Mestrado, intitulada Literatura e História: O Novo Romance Latino-americano. Fortaleza, Ceará.
- OLIVEIRA, Francisco de (2003) *O elo perdido. Classe e identidade de classe na Bahia*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- PALLARES-BURKE, Maria Lúcia (2005) *Gilberto Freyre: Um Vitoriano nos Trópicos*. São Paulo: Editora UNESP.
- PARANHOS, Adalberto (2008) *Mares de morros: a Bossa Nova nas Gerais*. Anais do XIX Encontro Regional de História: poder, violência e exclusão. ANPUH/SP, USP. São Paulo: 08 a 12 de setembro de 2008. O autor é professor do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós- Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais.
- PARK, Robert E. Apud Anibal Obregón Quijano (1978) *Notas sobre o conceito de marginalidade social*. In: Luiz Pereira. Populações marginais. São Paulo: Duas Cidades.
- PINTO, Rolando Morel (1965) *Estudos de Romance*. São Paulo: Conselho estadual de Cultura.
- PRADO Júnior, Caio (1976) *Formação Econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense.
- \_\_\_\_\_, (1981) *Retrato do Brasil*. 2 ed. São Paulo: IBRASA, INL.
- PRETI, Dino (2004) *Oralidade e escrita: perspectivas para o ensino de*

*língua materna*. Rio de Janeiro: Lucerna.

PROENÇA FILHO, Domicio (1987) *Língua e Literatura*. São Paulo: Ática.

PROENÇA, M. Cavalcanti et all (1987) *Jorge Amado. Povo e Terra. 40 anos de Literatura*. In: Os Pastores de Jorge Amado. Ricardo Ramos. Ensaaios. São Paulo: Ed Martins.

RAMOS, Graciliano (1995) *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record.

REGO, Lourenço Stelio (2001) *Dando um jeito no jeitinho. Como ser ético sem deixar de ser brasileiro*. Editora Mundo Cristão.

Revista Civilização Brasileira (1991) Otto Maria Carpeaux, sete de maio de 1991.

Revista Cult. Revista Brasileira de Literatura (2001) *Verdade Tropical de Jorge Amado*. n. 50, setembro de 2001.

RAMOS, Ricardo (1972) *Jorge Amado, Povo e Terra. 40 Anos de Literatura*. São Paulo: Record.

\_\_\_\_\_, (1974) *Os Pastores de Amado*. São Paulo: Record.

RIBEIRO, Darcy (1995) *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras.

RIBEIRO, Helecion (1994) *A Identidade do Brasileiro*. Rio de Janeiro: Petrópolis.

RISÉRIO, Antônio (2004) *História da cidade da Bahia*. São Paulo: Versal editores.

RODRIGUES, Selma Casans (1984). *A Narrativa e sua Problemática*. In: *Narrativa Ontem e Hoje*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

ROEDEL, Hiran (2004) Uma cidade de muitos lugares. In: *Rio de Janeiro. Panorama sociocultural*. Rio de Janeiro, Editora Rio. Universidade Estácio de Sá.

- ROSA, Guimarães (1993) *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- ROSENFELD, Anatol (1969) Reflexões sobre o Romance Moderno. In: *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva.
- SADER, Emir (1999). *Que Brasil é este? Dilemas Nacionais no Século XXI*. São Paulo: Atual Editora.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de (1983) *De como e porque Jorge Amado em A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água é um autor carnavalizador, mesmo sem nunca ter-se preocupado com isto*. In: Jorge Amado, Km 70. Rio de Janeiro: Revista Tempo Brasileiro.
- SANTOS, Itazil Benício dos (1993) *Jorge Amado. Retrato Incompleto*. Rio de Janeiro: Record.
- \_\_\_\_\_, - Wanderley Guilherme dos (1993) *Razões da desordem*. Rio de Janeiro, Rocco, p. 105.
- SEVERIANO, Jairo. MELO, Zuza Homem de (1997) *A canção no tempo. 85 anos de música brasileira*. v.1. São Paulo: Editora 34.
- SCHNEIDER, Leda (1987) *Marginalidade e delinquência juvenil*. 2 ed. São Paulo: Editora Cortez.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1986) *Teoria da literatura*. 7 ed. Coimbra: Livraria Almedina.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de (2004) *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. São Paulo: Editora Landmark.
- SANTIAGO, Silviano (1994) *Em liberdade*. 1982. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- \_\_\_\_\_, (1988) *Nas Malhas das Letras*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e (1986) *Teoria da literatura*. 7 ed. Coimbra: Livraria Almedina.

- SOUZA, Jessé (2000) *A modernização seletiva: uma reinterpretação do dilema brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- \_\_\_\_\_, Márcio (1976) *Galvez, O Imperador do Acre*. São Paulo: Círculo do Livro.
- \_\_\_\_\_, Tárík de (2003) *Tem mais samba. Das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34.
- SULLA, Enric (1996) *A palavra no romance*. In: Teoria da Romance. Antologia de Textos do Século XX. Barcelona: Nova Grafik, Grijalbo Mondadori.
- TACCA, Oscar (1978) *Las voces de la novela*. 2 ed. Madrid: Editorial Gredos.
- TADIÉ, Jean-Yves (1992) *O Romance do século XX*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- TAPAJÓS, Renato (1977) *Em Câmara Lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega.
- TAVARES, Ildázio (1981) *Quincas Berro D'água, o Santo Picaresco*. In: *Jorge Amado. Ensaios sobre o escritor*. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- TORERO, José Roberto (1996) *Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes, O Chalaça*. São Paulo: Companhia das Letras.
- TORRES, Antônio (1997) *O cachorro e o lobo*. Rio de Janeiro: Record.
- \_\_\_\_\_, (1991) *Um táxi para Viena D'Áustria*. São Paulo: Companhia das Letras.
- WERNEK, Humberto (1995) *Chico Buarque. Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_, (1990) *Chico Buarque, Letra e Música*. São Paulo: Companhia das Letras.

VASSALO, Lígia (1984). *A Narrativa Ontem e Hoje*. São Paulo: Tempo Brasileiro. VELHO, Gilberto (1981) *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. 4 ed. Rio de Janeiro: Zahar.

ZANLORENZI, Elisete (1998) *O mito da preguiça baiana*. Tese de doutorado defendida na Universidade de São Paulo.

### **BIBLIOGRAFIA SOBRE JORGE AMADO**

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de (1979) *Jorge Amado: Política e Literatura*. Um estudo sobre a Trouxetória Intelectual de Jorge Amado. Rio de Janeiro: Ed. Campus.

DAMATTA, Roberto (1997) Do País do Carnaval à Carnavalização: O escritor e Seus Dois Brasis. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*..

\_\_\_\_\_, (1983) Jorge Amado, Km 70. In: *Dona Flor e Seus Dois Maridos: Um Romance Relacional*. Rio de Janeiro: Revista tempo Brasileiro.

\_\_\_\_\_, (1983) *Revista Tempo brasileiro, Jorge Amado, Km 70*, número 74, julho a setembro de 1983.

DUARTE, Eduardo de Assis (1997) *Classe, gênero, etnia: povo e público na ficção de Jorge Amado* In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Sales, número 3, março de 1997.

\_\_\_\_\_, (1995) *Jorge Amado: Romance em tempo de utopia*. Natal: Ed. UFRN.

\_\_\_\_\_, (2002) *Morte e Vida de Jorge Amado*. In: *Revista Brasil de Literatura*. Universidade Federal Fluminense, 2002, ano IV.

GOLDSTEIN, Llana Seltzer (2002) *Uma Leitura Antropológica de Jorge Amado: Dinâmicas e Representações da Identidade Nacional*. Universidad de Aarhus, Diálogos Latinoaméricos.

GOMES, Álvaro Cardoso (1998) *Roteiro de Leitura: Capitães de Areia de*



*Jorge Amado*. São Paulo: Ática.

GROSSMANN, Judith et all (1993) A Ficcionalização do espaço Geográfico em *Suor*, de Jorge Amado. In: *O espaço Geográfico no Romance Brasileiro*. FUNDAÇÃO CASA DE JORGE AMADO.

Literatura Comentada (1981) *Entrevista com Jorge Amado*. São Paulo: Abril Educação.

LUCAS, Fábio (1997) *A contribuição amadiana ao romance social*. In: Cadernos de Literatura Brasileira. Instituto Moreira Sales, número 3, março de 1997.

PROENÇA, M. Cavalcanti et all (1987) *Jorge Amado. Povo e Terra. 40 anos de Literatura*. In: Os pastores de Jorge Amado. Ricardo Ramos. Ensaio. São Paulo: Ed Martins.

RAILLARD, Alice (1991) *Conversando com Jorge Amado*. São Paulo: Record.

RAMOS, Ricardo (1972) *Jorge Amado. Povo e Terra. 40 Anos de Literatura*. São Paulo: Record.

RAMOS, Ricardo (1974) *Os Pastores de Amado*. Sao Paulo: Record.

Revista Cult. Revista Brasileira de Literatura (2001) *Verdade Tropical de Jorge Amado*. n. 50. setembro de 2001.

Revista Língua (2010). *O ataque de Noel Rosa*, por João Jonas Veiga Sobral. Ano 5, Número 59, Setembro de 2010.

Revista Tempo Brasileiro (set de 1983). *Jorge Amado, Km 70*. Número 74, p. 3 a 33, 45 a 65.

SANT'ANNA, Afonso Romano de (1983) *De como e porque Jorge Amado em A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água é um autor carnalizador, mesmo sem nunca ter-se preocupado com isto*. In: *Jorge Amado, Km 70*. Rio de Janeiro: Revista Tempo Brasileiro.

SANTOS, Itazil Benício dos (1993) *Jorge Amado. Retrato Incompleto*. Rio de Janeiro: Record.

TAVARES, Ildázio (1981) *Quincas Berro D'água, o Santo Picaresco*. In: *Jorge Amado. Ensaaios sobre o escritor*. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

## **BIBLIOGRAFIA DE JORGE AMADO**

### **Romances:**

JORGE, Amado. (1931) *O País do Carnaval*. Rio de Janeiro: Record.

\_\_\_\_\_. (1933) *Cacau*. Rio de Janeiro, Record.

\_\_\_\_\_. (1934) *Suor*. Rio de Janeiro: Ariel Editora.

\_\_\_\_\_. (1935) *Jubiabá*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.

\_\_\_\_\_. (1936) *Mar Morto*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.

\_\_\_\_\_. (1937) *Capitães da Areia*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.

\_\_\_\_\_. (1943) *Terras do Sem Fim*. São Paulo: Martins Editora.

\_\_\_\_\_. (1944) *São Jorge dos Ilhéus*. São Paulo: Martins Editora.

\_\_\_\_\_. (1946) *Seara Vermelha*. São Paulo: Martins Editora.

\_\_\_\_\_. (1953) *Gabriela, Cravo e Canela: crônica de uma cidade do interior*. São Paulo: Martins Editora.

\_\_\_\_\_. (1954) *Os Subterrâneos da Liberdade* (3 volumes). São Paulo: Martins Editora.

\_\_\_\_\_. (1964) *Os Pastores da Noite*. São Paulo: Martins Editora.

\_\_\_\_\_. (1966) *Dona Flor e Seus Dois Maridos*. São Paulo: Martins Editora.

- \_\_\_\_\_. (1969) *Tenda dos Milagres*. São Paulo: Martins Editora.
- \_\_\_\_\_. (1972) *Teresa Batista Cansada da Guerra*. São Paulo: Martins Editora.
- \_\_\_\_\_. (1977) *Tieta do Agreste*. Rio de Janeiro: Record.
- \_\_\_\_\_. (1979) *Farda Fardão Camisola de Dormir: fábula para acender uma esperança*. Rio de Janeiro: Record.
- \_\_\_\_\_. (1984) *Tocaia Grande: a face obscura*. Rio de Janeiro: Record.
- \_\_\_\_\_. (1988) *O Sumiço da Santa: uma história de feitiçaria*. Rio de Janeiro: Record.
- \_\_\_\_\_. (1994) *A Descoberta da América pelos Turcos*. Rio de Janeiro: Record.
- \_\_\_\_\_. (1997) *O milagre dos pássaros (Fábula)*. Rio de Janeiro: Record.

**Novelas:**

- \_\_\_\_\_. (1961) *A Morte e a Morte de Quincas Berro Dágua*. São Paulo: Martins Editora. (publicada juntamente com *Os Velhos Marinheiros*).

**Literatura Infanto-Juvenil:**

- \_\_\_\_\_. (1976) *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá: uma história de amor*. Rio de Janeiro: Record.
- \_\_\_\_\_. (1984) *A Bola e o Goleiro*. Rio de Janeiro: Record.

**Teatro:**

- \_\_\_\_\_. (1944) *O Amor do Soldado*. Salvador: Editora do Povo.

**Contos:**

- \_\_\_\_\_. (1931) *Sentimentalismo*. São Paulo: Martins Editora.
- \_\_\_\_\_. (1931) *O homem da mulher e a mulher do homem*. São Paulo: Martins Editora.
- \_\_\_\_\_. (1945) *História do carnaval*. São Paulo: Martins Editora.
- \_\_\_\_\_. (1965) *As mortes e o triunfo de Rosalinda*. São Paulo: Martins Editora.
- \_\_\_\_\_. (1979) *Do recente milagre dos pássaros acontecido em terras de Alagoas, nas ribanceiras do rio São Francisco*. São Paulo: Martins Editora.
- \_\_\_\_\_. (1982) *O episódio de Siroca*. São Paulo: Martins Editora.
- \_\_\_\_\_. (1989) *De como o mulato Porciúncula descarregou o seu defunto*. São Paulo: Martins Editora.

**Relatos autobiográficos:**

- \_\_\_\_\_. (1981) *O menino grapiúna*. Rio de Janeiro: Edição especial, MPM Propaganda S/A e MPM - Casabranca Propaganda Ltda., em co-edição com a Editora Record.
- \_\_\_\_\_. (1992). *Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. Rio de Janeiro, Record.

**Textos autobiográficos:**

- \_\_\_\_\_. (1941) *ABC de Castro Alves*. São Paulo: Martins Editora.
- \_\_\_\_\_. (1945) *O cavaleiro da esperança*. São Paulo: Martins Editora.

### **Guias e Viagens:**

\_\_\_\_\_. (1944) *Bahia de todos os santos*: guia de ruas e de mistérios. São Paulo: Martins Editora.

\_\_\_\_\_. (1951) *O mundo da paz* (viagens). Rio de Janeiro: Editorial Vitória.

\_\_\_\_\_. - *Bahia boa terra Bahia*, 1967.

\_\_\_\_\_. (1984) *Terra Mágica da Bahia*. Rio de Janeiro: Banco Francês Brasileiro Editora.

### **Em parceria:**

- *Lenita* (novela), com Edison Carneiro e Dias da Costa. (1929).
- *Descoberta do mundo* (literatura infantil), com Matilde Garcia Rosa (1933).
- *Brandão entre o mar e o amor*, com José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Aníbal Machado e Rachel de Queiroz. (1942).
- *O mistério de MMM*, com Viriato Corrêa, Dinah Silveira de Queiroz, Lúcio Cardoso, Herberto Sales, Rachel de Queiroz, José Condes, Guimarães Rosa, Antônio Callado e Orígenes Lessa. (1962)

### **CONSULTA NOS MEIOS ELETRÔNICOS:**

- *A Carta*, de Pero Vaz de Caminha:

Disponível em <http://www.cav-templarios.hpg.ig.com.br/>

- Dados do IBGE:

Disponível em [http://www.ibge.gov.br/home/mapa\\_sítio/mapa\\_sítio.php#populacao](http://www.ibge.gov.br/home/mapa_sítio/mapa_sítio.php#populacao)

- Estatuto da Criança e do Adolescente e Estatuto do Idoso:

Disponível no sítio <http://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/>

- Instituto chileno Latinobarômetro:

Disponível em <http://www.brazil-brasil.com>

- Movimento Ficha Limpa:

Disponível em <http://www.fichalimpa.org.br>

- Sobre a década de 90:

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/livros/osal/osal9/sader.pdf>

- Sobre capoeira:

Disponível em <http://abrapso.org.br/sitioprincipal/images/Anais>

- Sobre Chico Buarque de Hollanda:

Disponível em <http://www.urutagua.uem.br/007/07kogawa>

- Sobre Gilberto Freyre e obra:

Disponível em

[http://www.interney.net/blogs/lll/2008/10/06/gilberto\\_freyre](http://www.interney.net/blogs/lll/2008/10/06/gilberto_freyre)

<http://www.1folha.uol.com.br/folha/brasil>

- Sobre historiografia e misticismo:

Disponível em

[http://www.historia.uff.br/tempo/artigos\\_dossie/artg8-1.pdf](http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg8-1.pdf)

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/helioschwartzman>

<http://www.espacoacademico.com.br>

<http://www.scielo.br/scielo>

<http://www.correiodabahia>

<http://www.comshalom.org/blog/>

<http://bocc.ubi.pt/pag/cardoso-claudio-raizes-antena-Brasil.html>

- Sobre Jorge Amado:

Disponível em

<http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno11-03.html>

<http://www.jstor.org/stable/341972>.

<http://www.bmjn.cu/librinsula>

<http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel02.html>

<http://members.tripod.com/~lfilipe/jorgeamado.html>

<http://www.uesc.br/projetos/literatura/ljamado.htm>

[http://www.paralerepensar.com.br/j\\_amado.htm](http://www.paralerepensar.com.br/j_amado.htm)

[http://www.releituras.com/jorgeamado\\_bio.asp](http://www.releituras.com/jorgeamado_bio.asp)

- Sobre Literatura oral:

Disponível em <http://www.uel.br/revistas/boitata/Boitata>

- Sobre Luís Inácio Lula da Silva:

Disponível em

<http://noticias.terra.com.br/brasil/noticias>

<http://rotapolicialfsa.blogspot.com>

<http://www.fafich.ufmg.br/compolitica/anais2007>

<http://www.mhariolincoln.jor.br/index>

<http://www.fafich.ufmg.br/compolitica/anais2007/sc>

- Sobre música brasileira:

Disponível em

<http://www.paixaoeromance.com/10decada/pelotelefone>

<http://www.suapesquisa.com/samba>

<http://www.suapesquisa.com/samba>

<http://www.samba-choro.com.br/artistas/moreiradasilva>

<http://www.samba-choro.com.br/artistas/moreiradasilva>

<http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/sambacancao>

[http://www.febf.uerj.br/tropicalia/tropicalia\\_oitica.html](http://www.febf.uerj.br/tropicalia/tropicalia_oitica.html)

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Bezerra\\_da\\_Silva](http://pt.wikipedia.org/wiki/Bezerra_da_Silva)

[http://www.vermelho.org.br/diario/2003/0704/especial\\_0704](http://www.vermelho.org.br/diario/2003/0704/especial_0704)

<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/joao-gilberto>

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Festival\\_de\\_M%C3%BAsica\\_Popular\\_Brasileira](http://pt.wikipedia.org/wiki/Festival_de_M%C3%BAsica_Popular_Brasileira)



- Sobre o malandro e a marginalidade:

Disponível em

<http://www.filologia.org.br/vicnlf/anais/caderno04-02.html>

<http://www.brasilwiki.com.br/noticia>

<http://www.brasileirinho.mus.br/artigos>

<http://www.midiaindependente.org>

<http://congressoemfoco.ig.com.br>

- Sobre o malandro na literatura:

Disponível em <http://cvc.cervantes.é/obref/aih/pdf>

- Sobre os malandros da vida real:

Disponível em <http://pt.wikipedia.org>

<http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/port/did/chalaca/chalaca.htm>

[http://www.pajosedabahia.com.br/index\\_ficheiros/zepelintra.htm](http://www.pajosedabahia.com.br/index_ficheiros/zepelintra.htm)

<http://aumbandacomoelae.blogspot.com/2009/08/historia-de-zepelintra.html>

- Sobre o sujeito latino-americano:

Disponível em <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras>

- Sobre os presidentes do Brasil:

Disponível em

<http://www.presidencia.gov.br/presidente>

<http://divulgacao.tse.gov.br>

- Sobre política brasileira:

Disponível em

<http://www.blogdojeffersão.com>

<http://educaterra.terra.com.br>

<http://www.jstor.org/stable/3786299>

<http://www.brasilwiki.com.br/noticia>

<http://blogdofasoaes.blogspot.com>

<http://www.senado.gov.br>

## **DISCOGRAFIA**

Arnaldo Antunes. *Inclassificáveis*, Arnaldo Antunes. [compositor] In: O Silêncio. Rio de Janeiro, BMG, 1996. 1 cd

Ataulfo Alves. *É negócio casar*. Ataulfo Alves [compositor].

Barroso, Ary. *Aquarela do Brasil*. Ary Barroso. Ary Barroso [compositor] In: Raízes do Samba. Rio de Janeiro: Emi Brasil, 2000. 1 cd.

Bezerra da Silva, *Malandro é malandro, mané é mané*, Nequinho da Beija-Flor [compositor]. In: Bezerra da Silva. Rio de Janeiro: Atração, 2000. 1 cd.

Cazuza. *Brasil*, 1988. Cazuza, George Israel, Nilo Romero

- [compositores]. In: Ideologia. Rio de Janeiro: Polygram, 1996. 1 cd.
- Chico Buarque de Hollanda. *A Volta do Malandro*. Chico Buarque de Hollanda [compositor]. In: Malandro. Rio de Janeiro, Barclay/Polygram, 1985. 1 cd.
- Chico Buarque de Hollanda, *Com açúcar, com afeto*, Chico Buarque de Hollanda [compositor]. In: Chico Buarque de Hollanda, Vol. 2. Rio de Janeiro, RGE, 1967. 1 cd.
- Chico Buarque de Hollanda, *Cotidiano*, Chico Buarque de Hollanda [compositor]. In: Chico ao Vivo. Rio de Janeiro, BMG, 1999. 1 cd.
- Chico Buarque de Hollanda, *Homenagem ao Malandro*, Chico Buarque de Hollanda [compositor]. In: Chico Buarque. Rio de Janeiro, Polygram, 1978. 1 cd.
- Chico Buarque de Hollanda. *Malandro quando morre*. Chico Buarque de Hollanda [compositor]. In: Ópera do Malandro, Polygram, 1979. 1 cd.
- Chico Buarque de Hollanda. *Vai Trabalhar, Vagabundo*. Chico Buarque de Hollanda [compositor]. In: Meus Caros Amigos. Rio de Janeiro, Phonogram, 1976.
- Cristina Buarque. *Bonde de São Januário*. Wilson Batista e Ataulfo Alves [compositores]. In: Ganha-se pouco mas é divertido. Cristina Buarque canta Wilson Batista. Rio de Janeiro, Jam Music, 2000. 1 cd.
- Ed Motta, *Vamos Dançar*. Rafael Cardoso e Ed Motta [compositores]. In: Ed Motta ao Vivo. Rio de Janeiro, Warner, 1994. 1 cd.
- Geraldo Vandres *Para não dizer que não falei das flores*, Geraldo Vandré [compositor]. In: Geraldo Vandré Coletâneas, RGE, 1992.
- Gilberto Gil, 1996 *Pela internet*. Gilberto Gil [compositor] In: Quanta, Warner Music, 1997. 1 cd.

- Ismael Silva. *O que será de mim?* Nilton Bastos, Ismael Silva e Francisco Alves [compositores]. In: *O Samba na Voz do Sambista*, Rio de Janeiro, Semter, 1955, 1 LP.
- João Gilberto. *Corcovado*. Antônio Carlos Jobim [compositor]. In: João Gilberto Coleção Millennium. Polygram, 1998. 1 cd.
- João Nogueira. *Nó na Madeira*. João Nogueira e Eugênio Monteiro [compositores]. In: *Além do espelho*. Rio de Janeiro, Som Livre, 1992. 1 cd.
- Jorge Benjor, *País tropical*, Jorge Benjor [compositor]. In: Jorge Benjor. Coleção Pessoas. Rio de Janeiro, Som Livre, 2000.
- Nássara, *Caixa Econômica*. Nássara e Orestes Barbosa [compositores]
- Noel Rosa. *Conversa de Botequim*. Noel Rosa e Vadico [compositores]. In: Noel Rosa. *Coisas Nossas*. Rio de Janeiro, Leblon Records, 1996. 1 cd.
- Noel Rosa. *Filosofia*. Noel Rosa e Rubens Soares [compositores]. In: Noel Rosa. *Coisas Nossas*. Rio de Janeiro, Leblon Records, 1996. 1 cd.
- Roberto Carlos. *Eu sou terrível*. Erasmo Carlos e Roberto Carlos [compositores]. In: Roberto Carlos em Ritmo de Aventura. Rio de Janeiro: CBS, 1967. 1 cd.
- Roberto Carlos. *Parei na contramão*. Erasmo Carlos e Roberto Carlos [compositores]. In: *Splish Spash*. Rio de Janeiro, CBS, 1963. 1 cd.
- Roberto Silva e Joyce. *Lenço no Pescoço*. Wilsão Batista [compositor]. In: Wilson Batista – O samba foi sua glória. Rio de Janeiro, Funarte, 1985.
- Vila, Martinho da. *Pelo telefone*. Donga e Mauro de Almeida. [compositores]. In: Martinho da Vila ao Vivo. Conexões. Rio de Janeiro, Universal Music, 2004. 1 cd.

Zeca Pagodinho. *Não sou Mais Disso*. Zeca Pagodinho e Jorge Aragão. [compositores]. In: Zeca Pagodinho. Coleção Perfil. Rio de Janeiro, Universal, 2004.

Zeca Pagodinho. *Vai Vadiar*. Alcino Correa y Monarco [compositores]. In: Zeca Pagodinho. Coleção Perfil. Rio de Janeiro, Universal, 2004.

## FILMES

*Tristezas não pagam dívidas* (1944). Rio de Janeiro: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. Direção: Ruy Costa e José Carlos Burle.

*O fantasma por acaso* (1947). Rio de Janeiro: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. Direção: Moacyr Fenelon.

*Este mundo é um pandeiro* (1947). Rio de Janeiro: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. Direção: Watson Macedo.

*É com esse que eu vou* (1948). Rio de Janeiro: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. Direção: José Carlos Burle.

*Falta alguém no manicômio* (1948). Rio de Janeiro: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. Direção: José Carlos Burle.

*O caçula do barulho* (1949). Rio de Janeiro: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. Direção: Ricardo Freda.

*Carnaval de fogo* (1949). Rio de Janeiro: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. Direção: Watson Macedo.

*Aviso aos navegantes* (1950). Rio de Janeiro: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. Direção: Watson Macedo.

*De vento em popa*. (1957). Rio de Janeiro: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. Direção: Carlos Manga.

*Garotas e Samba* (1958). Rio de Janeiro: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. Direção: Carlos Manga.

*Jeca Tatu* (1959). Baseado no conto de Monteiro Lobato. São Paulo: PAM Filmes. Direção: Milton Amaral.

*As aventuras de Pedro Malazartes* (1960). São Paulo: PAM Filmes. Direção e Produção: Amácio Mazzaropi.

*Vai trabalhar, vagabundo* (1973). São Paulo: Alter Filmes Ltda. São Bento Participações Ltda. Direção: Hugo Carvana.

*Cidade de Deus* (2002). Rio de Janeiro: BR Distribuidora, Globo Filmes. Direção: Fernando Meireles e Kátia Lund.

*Madame Satã*. (2002). Rio de Janeiro: Video Filmes. Direção: Karim Aïnouz.