

A CIDADE EM REVISTA: FIGURAÇÕES DO MALANDRO ENQUANTO SÍMBOLO DA NACIONALIDADE.

Idemburgo Pereira Frazão Félix
UNIGRANRIO

Cada dia, com suas ações intencionais, e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido.

(A imagem de Poust - Water Benjamin)

Este texto pretende resgatar, utilizando uma expressão de Walter Benjamin, o que ficou nas franjas do esquecimento acerca de um momento importante do teatro brasileiro - situado no século XIX e os primeiros anos do século XX - a partir do estudo de um *tipo* que figurou no teatro, tendo como cenário a cidade do Rio de Janeiro, Capital da República ou do Império: o malandro. Entende-se, portanto, que o dia-a-dia da cidade penetrou nos palcos (mesmo quando o assunto era o amor pueril do chamado *Teatro de Casaca*) e deixou marcas das contradições sócio-político-econômicas, acabando por auxiliar na possível desconstrução de seu rosto e, por consequência, da própria identidade brasileira.

A manutenção da consciência crítica

Pôr o *locus* em revista (para lembrar um termo que se tornou constante nos estudos multiculturais a partir das obras de Homi Bhabha) significa estudar as bases mesmas de onde o global inicia o seu caminho e revela, mesmo que de forma cada vez mais tênue, suas fronteiras. Menos que buscar as *origens*, os *princípios*, as *essências*, estudar o *locus* significa (sem querer lutar contra a força esmagadora da globalização), manter uma consciência crítica pronta para encarar as demandas cada vez mais virtuais do mundo contemporâneo. Em um momento em que o estudo das culturas se mostra premente, esquecer as peculiaridades, portanto, significaria, também, afirmar que a memória nada representa para a reconstituição das diversas histórias locais constitutivas da História do Homem.

Se a *hegemonia* dos *grands recits* já se vai nas margens do tempo, as pequenas histórias de cada povo forçam agora sua passagem. As instâncias autoritárias do silêncio também cederam espaço aos (talvez não menos autoritários) excessos, como diria Baudrillard em seu *Estratégias Fatais*. As diversas formas de poluição, a rapidez cada vez mais ampliada da informação, são exemplos imediatos de tal fortalecimento dos excessos nesse momento que o historiador inglês Eric Hobsbawm denominou Era dos Extremos.

A arte, sem deixar de lado sua natureza estética, tem se tornado um arsenal *vivo* das manifestações culturais, ao longo das *histórias* da sociedade. No Brasil, a cultura local tem sido revalorizada a tal ponto que a própria massificação tem se antecipado, levando-a muitas vezes de forma precoce e, a longo prazo, destrutiva, à mídia. Em relação ao teatro brasileiro, muitos hiatos precisam ser revistos. Se a qualidade da obra teatral de Nelson Rodrigues já foi reconhecida por muitos (embora ainda e sempre cause estranhezas) e Martins Pena, vez por outra seja lembrado pelo humor contido em suas obras teatrais, ainda há muito o que estudar no que diz respeito à relação do teatro com a cultura do século XIX e início do XX.

O presente trabalho não visa a estudar em profundidade autores e obras, o tempo regulamentar, aqui, obviamente, não permitiria tal tentativa. A contribuição que se pretende dar na discussão agora proposta é a de registrar a existência de uma riqueza histórica, sociológica e cultural em termos gerais, contida nas obras teatrais olvidadas ao longo dos estudos sobre a arte, no Brasil. Como exemplo de tal esquecimento, toma-se aqui as primeiras figurações de um tipo brasileiro que se tornou uma espécie de mito durante algumas décadas do século XX: o malandro. Se figuras como Madame Satã, o lendário travesti que ajudava a movimentar as noites da Lapa (reduto famoso dos velhos malandros cariocas), também já se vão no tempo, outros tipos de malandro vêm se transformando e/ ou sumindo. A famosa Ópera do Malandro de Chico Buarque de Holanda registrou a presença marcante dessa figura já bem conhecida dos brasileiros. O mesmo autor possui trabalhos que nos permitem perceber algumas nuances desse malandro que vem aceleradamente se metamorfoseando (e muitas vezes sendo encarcerado). Como afirma Chico Buarque, hoje, o malandro para valer trabalha, abandonou a navalha, tem mulher e filhos.

O malandro que aqui nos serve de base para tocar em pontos ligados aos mitos da nacionalidade brasileira, não é esse brilhantemente percebido pelo autor de “Pivete”. A malandragem aqui posta em destaque é aquela que está situada no limite tênue das ações ilícitas e ilegais, mas que geralmente não levam os infratores ao cárcere. No teatro do XIX e início do XX, os engodos (em termos gerais e as falcatuas, mais especificamente) dos brasileiros parecem imitar aquelas trazidas pelos estrangeiros.

As lembranças das figurações do malandro em algumas obras do período em destaque servem menos como temática central que como elemento iluminador da importância do teatro do período para os estudos sobre a nacionalidade brasileira forjada principalmente no período do Romantismo, como bem estudou Antônio Cândido em *Formação da Literatura Brasileira*. Embora sem a intenção de criar um teatro empenhado, para usar um termo do autor de *O discurso e a cidade*, vários dramaturgos deixaram para a posteridade, mesmo que, muitas vezes sob a imitação do que vinha do estrangeiro, as marcas da formação da identidade brasileira. O *locus* aqui estudado, portanto, é constituído pela cidade que invade o palco e revela a sociedade que a habita.

Por muito tempo consideradas obras menores, as peças teatrais brasileiras do século XIX e do início do século XX não têm recebido a devida atenção dos estudiosos da Literatura. É preciso que se resgate a importância de um conjunto de obras que desvelam a identidade do brasileiro, principalmente à revelia das intenções mais imediatas dos autores na época em que as obras foram criadas. Há, em tal conjunto, peculiaridades pouco ou nada estudadas em sentido mais teórico e amplo.

O teatro na vida do Rio: os primeiros indícios do Malandro

José de Alencar, na famosa querela com Joaquim Nabuco, veiculada pelo jornal *O Globo*, não escondia que a escravidão, que fazia parte da organização do Estado, incomodava de diversas maneiras a elite. O autor de *Iracema* escreve em sua réplica das "quintas", respondendo aos petardos de Joaquim Nabuco:

(...) quis mostrar os inconvenientes da domesticidade escrava, a qual, por isso mesmo que em geral é constante e hereditária, entrava mais em nossa intimidade, insinuava-se insensivelmente no próprio seio da família, cujos pensamentos surpreendia, a ponto de não haver para ela segredos.¹

Pedro, de *O demônio familiar*, é um dos personagens famosos do teatro da cidade Imperial do Rio de Janeiro que, na leitura aqui empreendida, já contém, em germe, uma das características principais do futuro malandro carioca: a dissimulação. Outra categoria similar à do escravo alcoviteiro, que irá contribuir na composição típica do malandro, é a do agregado. A obra de Machado de Assis está repleta de exemplos destes, como o de Antônio Dias de *Dom Casmurro*.

Antônio Cândido, o primeiro estudioso da literatura brasileira a trabalhar com a figura do malandro, em *Dialética da malandragem*, vê, no picaresco Leonardo Pataca (de *As memórias de um sargento de milícias*), um precursor do típico malandro nacional. Nesse romance, Manuel Antônio de Almeida cria um personagem baseado em figuras que já povoavam a cidade no primeiro reinado.² No teatro do XIX, podemos encontrar tipos semelhantes, ocultos na penumbra da moral aristocrática do Brasil desse mesmo século.

O teatro, no período aqui estudado, revelava, mesmo quando não intencionalmente, as disparidades sociais que a elite brasileira queria ocultar. O próprio Alencar, como se mostrou acima, receberia severas críticas pelo seu *Demônio Familiar*, que colocava o escravo como personagem teatral. Mas, além dos escravos, que driblavam - às vezes sutilmente, outras nem

¹Coutinho, Afrânio (org.) *A polêmica Nabuco Alencar*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978. p. 124.

²Cândido, Antônio: *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993. pp.19-54.

tanto - a autoridade de seus senhores, outros tipos de "espertos" conviviam na Corte desde o Primeiro Reinado, enquanto alguns novos começavam a aparecer. O teatro de Martins Pena, por exemplo, em *Os dous ou O maquinista*³ já mostrava os primeiros indícios dos "malandros" que se aproveitavam da ingenuidade alheia para tirar proveito: havia um certo estrangeiro que queria ganhar dinheiro canalizando cajuada. Um outro fingia-se estrangeiro para ganhar um dote; outros, ainda, davam golpes em roceiros recém-chegados à cidade. Surgiam, portanto, desde os meados do século XIX, as primeiras figurações do malandro no teatro. Estas se tornariam mais freqüente no final do século. Para dar mais um exemplo do que aqui se afirma, pode-se citar a comédia *Um Primo da Califórnia*, de Joaquim Manoel de Macedo⁴, na qual o protagonista Adriano Jenipapo, um músico paupérrimo - que diz ter enriquecido por ter recebido uma herança de um primo que inventou -, se vê enredado na própria esperteza e acaba se envolvendo com outros aproveitadores.⁵

O teatro da cidade

O Teatro do século XIX e início do XX - que captou temas fundamentais como o das discrepâncias sociais e o da reorganização arquitetônica da cidade do Rio de Janeiro - , carece de uma investigação mais profunda e teórica. Espetáculos como *A Capital Federal*, *O Tribofe*,⁶ só para citar duas entre as inúmeras peças famosas do teatro de revista de Artur Azevedo, guardam em si questões fundamentais para o resgate do cotidiano e, por extensão, da identidade nacional. Tais obras transformavam em humor, contradições impostas pelos novos tempos. As “Revistas de Ano” levaram para o palco o ápice das trapaças, dos costumes, enfim, das figurações típicas da cidade que já vinham sendo tratadas de forma menos explícita e intencional no teatro de meados do XIX. No centro mesmo da construção dos textos teatrais, pode-se

³Martins Pena, Luís Carlos: *Comédias*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s.d. (Edições de Ouro)

⁴*O primo da Califórnia* foi levado à cena na abertura do ginásio dramático, em 12 de abril de 1855.

⁵Macedo, Joaquim Manoel de: *Joaquim Manoel de Macedo- Teatro Completo I*. Rio de Janeiro, FUNARTE - SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO, 1979. PP. 100- 148.

⁶Azevedo, Artur: *O Tribofe*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. e _____ *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro, INACEN, 1987.

perceber a relação da arte com o cotidiano. A base do jogo cênico que se centrava na crônica da cidade era predominantemente composta a partir das passagens que se podia assistir no dia-a-dia mesmo da então Capital Federal. Constituíam-se pela farsa, pelo engodo, pela trapaça. Artur Azevedo foi o dramaturgo que melhor captou a essência destas atitudes que já começavam a fazer parte da tradição nacional. Tais atitudes passaram a ser denominadas pelo dramaturgo como *tribofes*.

À cidade do Rio de Janeiro convergiam tipos muitas vezes antagônicos. No hiato sócio-econômico formado entre as classes, "tais tipos humanos" criam novos expedientes de conduta. Tais expedientes servem para auxiliar na adaptação dos cidadãos comuns às discrepâncias que o capitalismo começava a impor também no Brasil. Mas esse hiato não é privilégio do início do século XX. Durante o período do Império, tais disparidades sociais eram camufladas e as revoltas, reprimidas.

O teatro do Rio de Janeiro, do século XIX e do início do XX nem em tudo imitou a moda estrangeira, como fez, por exemplo, Pereira Passos recriando uma parte de Paris no centro da cidade do Rio de Janeiro. E mesmo quando o fez, deixou marcas que até hoje têm caracterizado os brasileiros. A esperteza, o conto-do-vigário, o jeito bonachão e descontraído, enfim, traços da malandragem, já se manifestavam no teatro romântico brasileiro. De Martins Pena a Artur Azevedo, temos inúmeros exemplos das primeiras aparições do malandro, que se transformaria em uma espécie de protótipo do carioca. Mesmo as peças tidas como pouco atrativas cenicamente, traziam em seus textos marcas da sociedade. Ainda quando pretendiam camuflar os problemas sociais, as obras teatrais não conseguiam esconder a falsidade das atitudes artificiais de uma cidade que se mostrava no anteparo mesmo das "frivolidades". É importante frisar também que essas frivolidades (termo utilizado muitas vezes por Artur Azevedo) eram realmente um componente importante da vida da elite econômica que vivia na cidade.

A Capital Federal e os seus tipos

Os moradores do Rio de Janeiro do início do século assistiam "bestializados" ⁷ não apenas à mudança de regime político, mas às mudanças radicais no convívio, advindas das transformações sofridas pela antiga Capital do Império. Tais mudanças refletem-se no cotidiano da nova cidade, fazendo surgir diferentes "tipos humanos".

O flaneur "sobrevoa" o Rio, passeia nas ruas repletas de indivíduos preocupados, envolvidos no cinza da melancolia já percebida por Baudelaire, em Paris, no século anterior. O dândi, em seu maior engajamento no cotidiano, caminha consciente de sua característica de personagem deste grande palco no qual se transforma a cidade. A boêmia se instaura no Rio de Janeiro, como acontecera na Paris de Baudelaire. Mas há diferenças peculiares fundamentais. Estas resultaram da situação sócio-político-econômica herdada do Brasil Imperial, escravocrata e burocrático em seu confronto com as novas regras do capitalismo emergente.

Ao Rio de Janeiro, com atraso, os novos "tipos humanos" estudados por Walter Benjamin chegarão com a chamada "Belle Époque". O prefeito Francisco Pereira Passos, que governou a cidade de 1903 a 1906, remodelou a então Capital Federal, abriu a Avenida Central e o centro da cidade aos novos tempos. Delgado de Carvalho chamou esta época de "A era dos melhoramentos":

No período presidencial que se abriu em 1902 com a chegada de Rodrigues Alves, iniciava-se um período de prosperidade econômica para o país, devido em grande parte à restauração financeira que tinha sido eixo da política do anterior governo, durante a presidência de Campos Sales. No Distrito Federal, três pontos foram principalmente atacados: o ponto comercial com as obras do porto, o ponto higiênico, com a reorganização da Saúde Pública e o ponto estético e prático, com a remodelação da cidade. ⁸

⁷Carvalho, José Murilo de: *Os bestializados- O Rio de Janeiro e a República que não foi*. Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 1987.

⁸Carvalho, Delgado de: *História da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994.

Na rua do Ouvidor, podia-se ver a vertigem imposta pelo poder do capital que também era mostrada nos palcos pelos dramaturgos. Os periódicos comentavam as mudanças. Lia-se João do Rio, o cronista da alma encantadora das ruas.⁹ Velhos prédios cediam à pressão da modernidade. Lima Barreto já construía em seus contos e romances personagens baseados em figuras típicas subúrbios cariocas. O protagonista de *O Homem que falava Javanês*, aliás, pode ser tomado como um grande exemplo do tipo de malandro aqui destacado. Tornou-se um diplomata sem nem ao menos conhecer ofício que supostamente dominava.

Os moradores comuns da antiga capital do Império, que ocuparam inicialmente os velhos sobrados deixados pela antiga aristocracia, formando os cortiços, vão, muitas vezes à força, para a periferia. Muitos resistiram e conseguiram permanecer nos arredores do centro da cidade, mas a maioria seguiu a construção das linhas da Estrada de Ferro e foi para os subúrbios. A cidade velha cedeu lugar aos novos edifícios, monumentos e avenidas. Passaram a conviver na nova cidade, o dândi, o ex-escravo, o capitalista emergente, o voyer, o flaneur e esse novo (e ainda em formação) tipo carioca, o **malandro**. A cidade, portanto, tornara-se, na disparidade entre o público e o privado, entre a elite e os cidadãos comuns, um centro de um espetáculo de representações sociais das mais variadas espécies, que eram retrabalhadas no palco dos teatros.

⁹Barreto, Paulo: *A alma encantadora das ruas - crônicas / João do Rio*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, dep. Geral de Documentação e informação Cultural, 1987.