

## A porção dionisiaca do malandro carioca

Leandro Nascimento Cristino

“Dizem que chegou das terras da Lídia, um estrangeiro, charlatão, encantador, de madeixas loiras, os cabelos perfumados e as graças de Afrodite nos seus olhos pretos. Dia e noite vive com elas, pretendendo iniciar as mulheres nos mistérios báquicos.”  
(*As Bacantes*, Eurípedes)

“Meu chapéu de lado  
Tamanco arrastando  
Lenço no pescoço  
Navalha no bolso  
Eu passo gingando  
Provoco e desafio  
Eu tenho orgulho  
De ser assim tão vadio.”  
(*Lenço no pescoço*, Wilson Batista)

O malandro, personagem ícone da cultura popular carioca, também freqüentemente reconhecido como traço de brasilidade, guarda profundas influências do mito grego de Dioniso. Caracterizado como um sujeito boêmio, sempre às voltas com muitas mulheres e bebida, sempre pelos bares, nas rodas de samba, o malandro traz consigo as marcas do desejo e do prazer, além de representar as pulsões sufocadas pelo homem civilizado, enfim liberadas nas aventuras e lascivas noites urbanas.

No começo da década de 1930, a vida noturna do Rio de Janeiro era tão intensa que a cidade transformou-se num centro de delícias. A associação entre jogo, dança, bebida e mulher, intensamente

alardeada no repertório da malandragem, era, portanto, uma contingência histórica que o malandro, por sua filosofia de vida, tratou de levar a sério (LIGIÉRO, 2004, p. 84).

*As Bacantes*, tragédia grega de Eurípedes, traz à cena o mito de Dioniso, cujo culto está ligado à exuberância, à fecundidade fálica, à celebração do vinho e de seus efeitos extáticos. Fernando Melro, que assina o prefácio da edição portuguesa da Editorial Inquérito, destaca:

Acresce tratar-se duma religião noturna, pois a noite tem qualquer coisa de grandioso, num evidente contraste com o ideal da claridade, das formas desenhadas com nitidez e equilíbrio sobre o fundo da luminosa paisagem mediterrânica onde se desenvolvem a arte, a cultura, o mundo helênico. (EURÍPEDES, p. 8)

Fica, então, clara a oposição entre o correto, a luz e o equilíbrio, a saber, o caráter apolíneo e as trevas, o desvario, ou seja, a porção dionisíaca. O personagem mítico das primeiras décadas do século XX no cenário carioca incorpora muito bem essas características desmedidas. Afinal, tudo o que ele quer é “viver cada momento intensamente, gozar as delícias do aqui e agora sem pensar nas conseqüências” (LIGIÉRO, 2004, p. 124). Exatamente por isso, tem de enfrentar as regras e padrões vigentes na sociedade.

Negro, pobre, sem emprego fixo e habitante das áreas periféricas da cidade, o malandro vai contra as pressões sociais que parecem mediocrizá-lo. No entanto, não há uma revolta, ou a intenção efetiva de transformar o mundo, mas trilha-se um caminho novo e original.

Dessa forma, a malandragem compõe algo diverso de uma classe ou camada. Esse coletivo permanece dúbio e ambivalente, intersticial, situado entre dominantes e dominados.

Em seu livro *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*, Cláudia Matos reflete essa ambigüidade conduzindo-nos pelo samba que é, indiscutivelmente, uma das maiores marcas do malandro, sua produção, seu lugar, sua vida. Nesse momento, parece-nos interessante também tomá-lo como viés, porque, segundo Friedrich Nietzsche, a música é uma pulsão dionisíaca ao inebriar, seduzir e arrebatar os sentidos dos homens (NIETZSCHE, 1978, p. 16).

A insistência em determinados traços quando se trata de descrever sua figura – navalha no bolso, lenço no pescoço, chinelo charlote, etc. – cria uma tipologia bem definida do personagem, tal como se configura no imaginário popular e é representado nas leras do samba dos anos 30. Posteriormente essa imagem se modifica: a elegância malandra toma forma caricatural do burguês engravatado. Em ambos os casos, o traje se assemelha a uma fantasia na medida em que articula componentes bastante típicos para criar um personagem, um tipo que escapa aos padrões sociais ordinários, colocando-se à sua margem (MATOS, 1982, p. 64).

Sabe-se que o carnaval, em cujo contexto o samba atinge grande notoriedade, tem raízes no culto dionisíaco, expressando “a relatividade alegre de qualquer estrutura social, qualquer ordem, poder ou **status quo**” (Idem, p. 49). Assim, tal ritual fundamenta-se

na flexibilização dos rigores da norma, numa flutuação aparente dos valores sociais e morais, pilares da realidade, oferecendo aos foliões “a possibilidade de ver o mundo de cabeça para baixo” (DAMATTA, 1979, p. 133). Trata-se do desprendimento do rigor apolíneo, ou, segundo a matriz psicanalista freudiana, do afrouxamento máximo das amarras do superego e transbordamento dos desejos outrora inconfessáveis do ID.

Efetivamente, muito além da branda e superficial interpretação romana do mito grego, que nos apresentava um Baco apenas divertido e vermelho, uma real aproximação de Dioniso revelará sua “força destruidora e a perversão com seus efeitos delirantes da ordem, do equilíbrio, da virtude” (EURÍPEDES, p. 11).

Nesse sentido, devemos novamente recorrer a Nietzsche, quando em *O Nascimento da Tragédia*, o filósofo alemão descortina a moralista leitura ocidental dos gregos e reconhece a voracidade e o ultrapassamento do ingrediente dionisíaco.

O embevecimento do estado dionisíaco, com seu aniquilamento das fronteiras e limites habituais da existência, contém, com efeito, enquanto dura, um elemento *letárgico*, em que submerge tudo o que foi pessoalmente vivido no passado. Assim, por esse abismo do esquecimento, o mundo do cotidiano e a efetividade dionisíaca separaram-se um do outro (NIETZSCHE, 1978, p. 9).

E, segundo um grande conhecedor da tragédia grega Albin Lesky:

O elemento básico da religião dionisíaca é a transformação. O homem arrebatado pelo deus, transportado para o seu reino por meio do êxtase é diferente do que era no mundo cotidiano. (BRANDÃO, 1988, p. 130)

A respeito de tal embevecimento, que desconecta os bacantes (sacerdotes da divindade) da realidade, conduzindo-os a estados outros e catárticos, o velho sábio Tirésias, no primeiro episódio da tragédia euripídiana diz:

Ele [Dioniso] descobriu uma bebida, o sumo da uva e introduziu-a no meio dos mortais para libertar os infelizes humanos dos seus padecimentos, embriagando-os com o néctar da videira. O seu presente é o sono, o esquecimento dos males de cada dia e não há outro remédio para as penas humanas. (EURÍPEDES, p. 28)

Esses efeitos de êxtase e entusiasmo, no entanto, não seriam permanentes.

O relaxamento das normas de conduta habituais e a liberação de determinados desejos e fantasias são permitidos temporariamente, na certeza de que na quarta-feira de cinzas todos retornarão aos papéis previstos na ordem social, voltando a envergar seus macacões, ternos e uniformes. (MATOS, 1982: 63-64)

Contudo, o malandro, esse sujeito “liminal”, “entre classes” (DAMATTA, 1990, p. 213-18) busca instaurar uma situação de permanente *manía* dionisíaca. Para ele, é carnaval durante todo o ano.

O malandro é a fantasia constante do proletário, do negro, do oprimido encarnando a realização de certos anseios coletivos: não trabalha pesado, é temido e respeitado pelos homens, desejado pelas

mulheres; vive sempre na orgia e no samba, sem jamais perder a linha e a fala. (...) o malandro, com sua indumentária e seus modos sempre característicos e caricaturais, não deixa no fundo de ser um oprimido que permanece fantasiado o ano inteiro (MATOS, 1982: 65).

Segundo Zeca Ligiero, autor de *Malandro Divino*, “para deixar de ser identificado com um qualquer, com um ‘pé-de-chinelo’, o malandro investe na própria imagem.” (LIGIÉRO, 2004: 91).

Assim, o terno de linho branco torna-se um símbolo do malandro por ser elegante e, ao mesmo tempo, largo o bastante para a prática da capoeira. Lutar sem sujá-lo era uma forma de demonstrar habilidade e superioridade no jogo com o corpo.

A busca por uma nova imagem representava uma tentativa daqueles excluídos dos projetos de modernização do país “se virarem”, como diria DaMatta, para se adequar às exigências e pressões sociais. Manuel Bandeira em sua crônica *Poesia do Sertão* reconhece alubrimento, malícia, jogo de cintura e fluidez no modo de vida dessa “ralé urbana”.

Migrantes europeus vêm para a indústria, migrantes internos chegam no Rio de Janeiro ainda estropiados pelas secas, alguns soldados das lutas de Canudos, inventando suas casas no morro da Favela. Centenas de negros libertos vindos de todas as partes aportam na cidade procurando possibilidades de um mercado de trabalho onde teriam dificuldades dadas as características raciais e culturais. Ao lado da vida desta ralé, o esforço da consolidação nacional com a

República reforça a máquina burocrática e repressiva que se situaria na cidade. Indivíduos heterogêneos quanto a sua origem social, racial, cultural, ou quanto à experiência de trabalho, formariam uma classe intersticial, prestadora de serviços ao complexo sócio-econômico que liderava o país (GARDEL, 1996, p. 79).

A mesma atmosfera das grandes festas realizadas em honra ao deus do vinho, marcadas por procissões alegres e barulhentas, com danças e cantos, e por um caráter orgiástico, pode ser observada, em certa medida, na zona boêmia carioca, nas esquinas e vielas quase mágicas, de prazer fácil, em meio aos bares e prostíbulos. A respeito do bairro da Lapa, cenário de *Ópera do Malandro*, peça teatral musical de Chico Buarque, e da saborosa atração que esse exercia, Bandeira comentou em uma de suas crônicas:

Basta dizer que a Lapa é um centro de meretrício todo especial (onde vivem as mulatas mais sofisticadas do Rio), esse meretrício se exerce no ambiente místico irradiado da velha igreja e convento franciscanos (GARDEL, 1996, p. 72).

Os cultos dionisiacos proporcionavam a “perda de si”, o esvaziamento do eu pelo processo do *ékstasis*. Essa anulação da individualização, princípio apolíneo do *métron*, consistia na indiferenciação. Por isso, a preferência do malandro pela noite e pelo anonimato (o malandro andava sem documentos). O próprio samba muitas vezes era composto coletivamente numa mesa de bar. Era o *samba de minuto*, que não tinha autores conhecidos. É por isso que se verifica uma ausência quase total de unidade ideológica quando se faz um apa-

nhado das composições de certos autores. Esse hibridismo, essa grande variedade temática e essa polissemia concretizavam no samba a indiferenciação e liquidez malandras, seu caráter ambíguo de personagem situado entre instâncias antagônicas.

Essa tendência a uma autoria que transcenda os limites da individualidade, no entanto, acaba comprometida a partir do crescimento da indústria fonográfica e radiofônica. De acordo com Muniz Sodré:

A comercialização do samba e a profissionalização do músico negro se faziam evidentemente, no interior de um modo de produção, cujos imperativos ideológicos fazem do indivíduo um objeto privilegiado, procurando abolir seus laços com o campo social como um todo integrado. (MATOS, 1982: 19)

De fato, “a voz que negava o trabalho cada vez mais trabalhava” (GOTO, p. 104).

Outra faceta indiscutivelmente malandra é a arte de conquistador, o poder de atração sobre as mulheres. Indefectível em seu terno de linho branco, “vestido de virgem” (RODRIGUES), Bibelot, assim chamado porque “dá sorte com mulher” (Idem), em *Os sete gatinhos*, do grande dramaturgo Nelson Rodrigues, apresenta um comportamento ousado e despudorado que provoca o conflito da trama ao seduzir a última virgem Silene, derradeiro pilar moral para a família de Seu Noronha. Tida como pura e santa, a jovem representava a salvação, a redenção de todos os pecados daquela casa.

Nem mesmo depois de grávida e pressionada por todos para revelar o nome de seu amante, Silene o entrega. Protegia-o pela paixão e pela impossibilidade de se desvencilhar do transe hipnótico daquele súbito e intenso amor:

Papai não pode saber e Deus me livre! Vizinho do colégio. O colégio dá fundos para a casa dele. Ele passava sempre pela calçada e, uma vez me olhou. Também olhei e espia só: um olhar sabe? Que arrepiava! E uma boca que dá vontade de beijar!  
Eu pedi um filho a ele, eu! Ele não queria; disse ‘não vale à pena’, mas eu sou teimosa e, finalmente... A culpada sou eu!  
E não me arrependo! (Idem)

“Seria uma espécie de transgressão dos valores familiares o que esse homem oferece, já que, em nenhum momento ele promete ou insinua um futuro nos moldes tradicionais” (LIGIÉRO, 2004, p. 121). Na verdade seu traje vira fetiche, seu jeito se torna uma cilada e sua valentia o transforma em herói para todas as mulheres. Prostitutas ou donzelas são simples e inevitavelmente vítimas dos talentos desse irresistível malandro.

No espetáculo musical de Chico Buarque, Teresinha e Lúcia disputam o amor do contrabandista Max Overseas. A primeira já é sua mulher, enquanto Lúcia representa vários de seus antigos amores.

Teresinha: Pode falar à vontade. O Max me ama.  
Lúcia: Te ama? Pois em mim ele dá cinco sem sair de cima.  
Teresinha: Comigo ele chora de prazer!  
Lúcia: Comigo ele rola no tapete!  
Teresinha: Comigo ele fica vesguinho...

Lúcia: Comigo ele fala um montão de porcaria... (BUARQUE, 1978: 142).

No Dionisismo, as mulheres também aparecem fascinadas, arrebataadas pelo *tirso* (representação fálica) do deus Baco.

Para mais, o culto dionisíaco começa por ser uma religião misteriosa cuja iniciação é reservada às mulheres, sacerdotisas de Baco, celebrantes de lúbricos rituais em torno do falo, imagem do pênis e símbolo da natureza criadora. Ora a sociedade ateniense atribuía à mulher um papel secundário, limitado ao espaço familiar. (EURÍPEDES, p. 10)

O poder incontestável de Dioniso perverte as mulheres e corrompe a rígida moral grega, como bem ilustra a fala do rei de Tebas Penteu, escandalizado:

Dizem-me que as mulheres abandonaram as casas, a pretexto das Bacanais, e que andam a correr pelos escuros montes, dançando em coros que prestam culto a uma nova divindade, um certo Dioniso. (Idem, p. 26)

A inserção das mulheres nos cultos de mistério revela uma outra tendência filosófica, a do matriarcado que, opondo-se à lógica patriarcal, abarca o instável, a desmedida e o ultrapassamento. Mostrando desprezo a essa inovação, pelo qual será cruelmente punido pela implacável fúria dionisíaca, Penteu chega a dizer que, com a participação das mulheres, “já não existe nada de sagrado nessas orgias” (Idem, p. 27).

Finalmente, poderíamos aproximar malandragem e dionisismo, se pensássemos que ambas manifestações tiveram de atravessar por um processo de ‘purificação’, de certo esvaziamento, enfraquecimento de seus conteúdos para habitarem novos planos. No caso de nossa música popular, o malandro, por algum tempo, foi assunto da moda, sendo até bem quisto, mas isso durou pouco.

A virada se consuma a partir de 1937, quando o Estado Novo, instituindo a ideologia do culto ao trabalho e uma política simultaneamente paternalista e repressiva em relação à cultura popular, vem modificar as regras do jogo e o panorama da produção poética do samba. (...) Incentivavam-se os compositores a louvar os méritos e recompensas do trabalhador, ao mesmo tempo que se interdita e censuram os casos e façanhas do malandro (MATOS, 1982, p. 14).

Semelhantemente, a tragédia, por excelência dionisíaca, teve de passar pelo crivo comedido do deus racional Apolo, transformando o gênero teatral num “aviso prévio: não te dionizes, não ultrapasses a medida da miséria mortal” (BRANDÃO: 1988, 132).

Foi assim que a tragédia de Dioniso, esse deus cuja experiência religiosa punha em risco “todo um estilo de vida e universo de valores” pôde ser aceita na *pólis* dos deuses olímpicos. “Desdionizada” em seu conteúdo, “punida” em sua essência e exorcizada por Apolo, a tragédia se tornou mais apolínea que dionisíaca (Idem, p. 133).

Justamente por conta desse processo de “desdionização” que, no caso específico da malandragem, representa, sobretudo, sua apropriação por parte das elites, hoje teremos o malandro sobrevivendo

“menos como mito (e ainda menos como categoria social) do que na condição de um jeito difuso de ser” (GOTO, p.110). Nem por isso, porém, o tema é comprometido em seus atrativos ou em sua atualidade, principalmente quando consideramos a contradição da presente sociedade, cada vez mais ávida de prazer e satisfação, embora bastante refém dos rigores apolíneos em sua submissão aos ditames dos ideais de beleza.

## Referências Bibliográficas

- BRANDÃO, Junito. Mitologia grega. v. II. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1988.
- BUARQUE, Chico. Ópera do malandro. São Paulo: Círculo do livro, 1978.
- CANDIDO, Antonio. 1970. Dialética da malandragem. **In:** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 8. DAMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.
- EURÍPEDES. As Bacantes. Lisboa: Editorial Inquérito, [s.d.].
- GARDEL, André. O encontro entre Bandeira e Sinhô. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996.
- GOTO, Rogério. Malandragem Revisitada. Rio de Janeiro: [s.n.]. [s.d.].
- LIGIÉRO, Zeca. Malandro divino: a vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da Lapa carioca. Rio de Janeiro: Nova Era, 2004.
- MATOS, Cláudia. Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982
- NIETZSCHE, Friedrich. Obras incompletas. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- RODRIGUES, Nelson. Teatro Completo de Nelson Rodrigues – tragédias cariocas I. v. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.].