

BIERI, Andréa; BOLOGNESI, Mario Fernando; CARRICO, André; Carrico; NUNES, Alexandre; SILVA, Daniel Marques da. *Vagabundos, vadios e malandros: estratégias de inserção social e artística em uma longa caminhada marginal*. Rio de Janeiro, RJ; Salvador, BA; Natal, RN; Goiânia, RN. PPGEAC-UNIRIO; PPGAC-UFBA, PPGArC-UFRN; UFG; PPGAC-UFRJ; Professora Adjunta; Professor Visitante; Professor Adjunto; Professor Adjunto; Professor Associado.

RESUMO

A mesa pretende discutir as figuras de uma tipologia malandra, percebendo as estratégias de aproximação e tentativas de pertencimento social a que atores e atrizes tiveram que recorrer através da História, a composição de tipos cômicos como espelhos deste ideário preconceituoso, intuindo nestas estratégias modos de ação insubmissos e de outras ordens de pertencimento. Artistas de talentos múltiplos, os jograis da Idade Média vagavam entre festas e feiras. Autores, portadores e intérpretes de canções e lendas, exerciam importante papel cultural ao transitar entre os espaços aristocráticos e populares; ao mesclar o registro sagrado com o profano; ao propagar dentro e fora das fronteiras outras ideias e formas de expressão. A profissionalização destes artistas foi resultado de um longo processo oriundo da vagabundagem. Desde que esmoreceu o comércio ambulante de medicamentos, os charlatões passaram a comercializar suas cenas, predominantemente cômicas, com máscaras e tipos fixos. Assim, o tipo cômico do malandro passa a integrar repertórios de atuação, fazendo diálogo com as estratégias de penetração da classe artística na sociedade dita séria e estabelecida em oposição a um mundo sem juízo e errante. Como exemplo deste tipo do vagabundo podemos considerar Didi, personagem criado por Renato Aragão, que espelha o excluído e vadio. A leitura que nos propomos a fazer é de metáforas arquetípicas comumente desapercibidas. Identificar elementos capazes de questionar nossas certezas e nossos preconceitos latentes quanto a determinadas tradições rejeitadas e marginalizadas. Uma caminhada ladeada pelas poéticas amorais de personificações sem dignidade, como as simbólicas herméticas de pelintras e peraltas, capazes de conceder cidadania às zonas obscuras de nossa potência criativa nas artes da cena. Porque de pelintras e pilantras, de errantes e excluídos também é feita esta classe a que pertencemos.

PALAVRAS-CHAVE

Malandro, vagabundo, vadio, atores e atrizes, Arquétipo

RESUMÉ

Vagabonds, errants et voyous: stratégies d'insertion sociale et artistique dans une longue promenade marginale

La proposition du tableau est de discuter des figures d'une typologie voyou, en examinant les stratégies d'approximation et les tentatives d'appartenance sociale auxquelles les acteurs et les actrices ont dû recourir à travers l'Histoire, la composition des types comiques en tant que miroirs de ces idées pleines de préjugés, en devinant dans ces stratégies des modes d'action insoumis et autres ordres d'appartenance. Artistes aux multiples talents, les jongleurs du Moyen-Âge erraient entre festivals et foires. C'étaient des auteurs, des détenteurs et des interprètes de chansons et de légendes qui ont joué un rôle culturel important en se déplaçant entre les milieux aristocratiques et le peuple; en fusionnant le sacré avec le profane; en diffusant d'autres idées e formes d'expression à l'intérieur et à l'extérieur des frontières. La professionnalisation de ces artistes est le fruit d'un long processus de vagabondage. À partir du déclin du colportage de remèdes, les charlatans ont commencé à commercialiser leurs scènes, principalement comiques, avec des masques et des types fixes. Ainsi, le type comique du "malandro" (voyou) commence à intégrer des répertoires théâtraux, en dialoguant avec les stratégies de pénétration de la classe artistique dans la société dite sérieuse, établie en opposition à un monde sans jugement et errant. Comme exemple de ce type de vagabond, nous pouvons considérer Didi, un personnage créé par Renato Aragão, qui reflète les exclus et les errants. La lecture que nous voulons proposer ici est celle de métaphores archétypales communément inaperçues. Identifier les éléments capables de remettre en question nos certitudes et nos préjugés latents sur certaines traditions rejetées et marginalisées. Une promenade bordée de poétique amorale de personnifications sans dignité, telles que la symbolique hermétique des "pelintras" et des "peraltas", capable d'octroyer la citoyenneté aux zones obscures de notre puissance créatrice dans les arts de la scène. Parce que cette classe à laquelle nous appartenons est également faite des "pelintras" et des fripons, d'errants et d'exclus.

MOTS-CLÉS

Voyous, vagabonds, errants, acteurs et actrices, archetype.

Introdução¹

A recente onda de reacionarismo que tomou conta da sociedade brasileira de alguns anos para cá, tem se referido aos mecanismos de patrocínio e às leis de incentivo à cultura como estratégias dos governos de caráter mais popular para a manutenção de privilégios de artistas, vistos como vagabundos por esta ótica perversa da desconfiança. Pretendemos aqui, discorrer sobre esta visão, que não é recente, ao contrário, têm raízes profundas no ideário cristão ocidental. Ainda queremos assumir para nós, artistas e trabalhadores da cultura, as alcunhas de vagabundos, de vadios e de malandros, percebendo nestas figuras errantes estratégias de aproximação e de inserção social por operações artísticas consideradas marginais. Também insistimos que esta marginalidade proposta pode ser uma marca de pertencimento a uma espécie de fraternidade errante, à qual, agora, declaramos nos filiar.

Assim, iremos discorrer por uma longa trajetória histórica que vai dos jograis e jogralesas, artistas nômades medievais, formados em um cadinho cultural que, em certa medida, os irmanava e igualava a toda uma camada das populações que viam na mendicância um modo de sustento. Destes contingentes de excluídos é que se estabelecem as primeiras trupes de atores profissionais, no que viria posteriormente a ser batizado de *Commedia dell'Arte*. Estes mesmos estratégias e tentativas transversais de inclusão social são reelaborados na organização profissional do teatro brasileiro dos séculos XIX e XX, consolidando no tipo cômico do malandro essa figura algo folclórica, que é, ao mesmo tempo reflexo e refletido de uma massa de desvalidos, o barão da ralé, de um samba carioca.

Também iremos perceber essa construção do personagem-tipo do vagabundo no ator Renato Aragão, que durante sua longa trajetória artístico profissional se dedica à elaboração do Didi, espécie de líder de uma trupe atrapalhada, constituída por quatro figuras também marginais.

A figura de Zé Pelintra, entidade presente em cultos populares afro-brasileiros, também será invocada aqui, por ser este uma espécie de protetor dos marginalizados da sociedade brasileira.

Por fim, nos propomos a pensar nas possibilidades de uma Poética Malandra, como forma prazerosa e boêmia de formação para jovens artistas.

Então, nos propomos a uma longa caminhada tortuosa, transversal, ladeada pelas poéticas amorais de personificações sem dignidade, como as simbólicas herméticas de

¹ O presente artigo é reflexo da mesa-temática de mesmo nome proposta para o X Congresso ABRACE. Nós autores, debatedores na referida mesa, optamos por desenvolvê-lo como uma escrita única nos quais os temas tratados na mesa de modo separado fossem organizados e enfeixados como um único artigo de múltipla autoria.

pelintras e peraltas, capazes de conceder cidadania às zonas obscuras de nossa potência criativa nas artes da cena. Porque de pelintras e pilantras, de errantes e excluídos também é feita esta classe a que pertencemos.

Jograis e jogralesas, artistas nômades medievais

É possível determinar o lugar do jogral e da jogralesa – artistas de talentos múltiplos – na organização social da Idade Média? Qual a extensão do papel cultural exercido por eles em tal sociedade?

Evidentemente as tentativas de resposta a tais questões não podem ignorar o fato de que as principais fontes e discursos que tentam definir os jograis os apresentam de forma antagônica.

Na retórica clerical da maioria dos sermões, concílios, e manuais onde se encontram as primeiras representações sociais do final do sec. XII e início do sec. XIII reiteram-se exortações para que os jograis sejam excluídos do corpo social. Alguns desses textos prescrevem o banimento e a excomunhão, identificando tais artistas com o próprio demônio, ou no mínimo, diabolizam seu modo de vida, assiduamente citado como contra-exemplo moral. As razões da associação da figura do jogral com a marginalidade, vagabundagem e infâmia são diversas: errantes, "estão em toda a parte, mas não moram em lugar algum"(FOUILLOY ,1973, PL 177 apud CASAGRANDE e VECHIO p.914); atuando em meio aos comerciantes nas feiras, e ao lado dos artesãos, nas cidades, “não têm lugar numa organização reconhecida, como é o caso daqueles (comerciantes e artesãos) – sua mobilidade os torna estranhos tanto à organização feudal dos campos quanto à organização artesanal e corporativa das cidades” (CASAGRANDE e VECHIO, 1979, p. 914). Amiúde também são vistos na corte dos poderosos, mas não fazem parte dela. Além disso, "ganham a vida pela lubricidade e obscenidade de seu corpo, deformando a imagem de deus" (COURSON, s/d, fol. 24 apud CLOUZOT, 2008, p. 4), ou "são efeminados" (PEYRAUT, 1989, fl.18, apud CLOUZOT, 2008, p.4). O ganho que obtêm, não é fruto de trabalho, mas resultado de engodo, fraude e prostituição.

Mas tal julgamento não é unívoco, pois, por outro lado, o estilo de vida forçosamente inconstante, desprendido, indigente e simplório dessa figura que se comunica com tanta desenvoltura com a população transforma o jogral num modelo útil para algumas ordens religiosas como a dos franciscanos e dos dominicanos, que dele se apropriam respectivamente como exemplo moral e como exemplo de transmissão oral teatralizada.

Transformado em personagem – agora exemplar – nas narrativas dos Milagres e na literatura hagiográfica, o jogral encarna a própria imagem da conversão: é então apresentado

como alguém que, antes afundado numa vida de devassidão, transforma-se miraculosamente por meio de sua pobreza, fé e caridade.

E, já no final do século XIII, Tomás de Aquino reavalia com um sentido positivo as atividades jogralescas: tanto o divertimento quanto o jogo e o prazer são lícitos e virtuosos, uma vez que proporcionam distensão aos homens e os preparam para o retorno ao trabalho. É na medida em que o jogral proporciona a eutrapelia que sua atividade é considerada não apenas lícita, mas também benéfica, contanto que efetuada e desfrutada com moderação (AQUINO, 2016, p. 941).

Há ainda outro tipo de literatura, que nos apresenta uma faceta diversa, e talvez mais vulgarizada do jogral. Nesses textos, as invectivas morais cedem espaço para a descrição de suas atividades artísticas: são as crônicas, canções e poemas épicos e líricos produzidos por e para aqueles nobres das cortes que acolhiam os jograis. Algumas dessas obras são atribuídas inclusive aos próprios (introduzindo nova ambiguidade e sobreposição: entre as figuras do trovador e do jogral).

Embora nenhuma das supracitadas fontes deliberadamente pense os jograis como um "mediador cultural" – como bem já o observou a medievalista Martine Clouzot – perspectivas historiográficas mais recentes não hesitam em utilizar o termo:

É possível considerar os jograis como vetores culturais importantes, que garantiam a circulação de modelos cavaleirescos, tanto no seio da nobreza como nas cidades e nos burgos. Pode-se igualmente supor que ele reservasse algumas canções e melodias para tal e tal meio social. (...) assim, o jogral não garante apenas a circulação das canções e das músicas de uma corte a outra, de um burgo ao outro, mas através de suas canções, ele veicula uma imagem do príncipe, de um lugar e de um meio ao outro, com intenções certas não destituídas de interesse. (CLOUZOT, 2001, p. 301).

Graças ao nomadismo dos jograis, no mundo medieval a palavra poética vocalmente transmitida alcançou uma amplitude maior do que teria podido a palavra escrita, favorecendo, desse modo, a migração de formas culturais diversas, como mitos, temas narrativos, modas, e formas de linguagem em regiões variadas e vastas, “afetando profundamente a sensibilidade e as capacidades inventivas de populações que, de outro modo, nada teria aproximado. (...) Mas nada teria sido transmitido nem recebido (...) sem a colaboração sensorial própria da voz e do corpo.” (ZUMTHOR, 1993, p.71)

Executor e compositor da obra que interpretava com sua própria voz e corpo, o jogral vivia no e do contato cotidiano com seu público. É de se supor que existisse entre ambos – público e artista – uma espécie de recíproca influência, na qual o julgamento do primeiro comandasse a inspiração do segundo (Cf. FARAL, 1987, p.255). Igualmente legítima é a suposição de que, na charneira entre as demandas dos auditórios populares e os discursos laudatórios que tinham por objeto aqueles públicos aristocráticos que fartamente recompensavam o jogral, existia também conflito.

Vagabundos de profissão

Estes artistas nômades viviam, portanto, em contato tanto com as camadas mais populares quanto com os ambientes aristocráticos, se valendo de mecanismos, de estratégias de ação a cada um destes meios antagônicos.

Outra estratégia a ser estabelecida será a da mendicância. Assim, podemos afirmar que a profissionalização de atores e atrizes é resultado de vagabundagem. Dos antigos mendigos medievais - os chamados *cerretani*, na Itália – aos charlatães vendedores de medicamentos em praça pública até o ator de teatro, nota-se um caminho contínuo e progressivo rumo à consolidação de uma profissão.

Teseo Pini (1580-16??) deixou dois manuscritos (código Urbinate latino 1217 e código Vaticano latino 3486) que se transformaram no texto *Speculum cerretanorum*. Nele, tecia-se a hipótese que nos montes ao redor da cidade italiana de Cerreto di Spoleto, Província de Perugia, teria se refugiado, durante a baixa Idade Média, devido à perseguição cristã, um grupo de adoradores de deuses pagãos. Ali, em meio a grutas e vales, continuavam as práticas proibidas. Porém, como recurso de sobrevivência, dedicaram-se à mendicância e, com isso, perambularam e se proliferaram por toda a Europa.

A região, nos últimos séculos medievais, apresentava alto índice de proliferação de seitas religiosas de todos os espectros. Dentre tantas, na mesma província germinou e cresceu uma ordem religiosa, iniciada por Giovanni di Pietro di Bernardone (1182-1226), conhecido como São Francisco de Assis, que dentre outras coisas defendia o desprender-se dos bens materiais. As ações de São Francisco visavam a reformulação da igreja e o seu procedimento principal era o perambular pedindo esmolas.

O ato de pedir esmolas ancorava-se, do lado do doador, na culpa intrínseca aos cristãos, que nascem pecadores e continuam a praticar o pecado por pensamentos, palavras e obras. A esmola seria, portanto, uma forma de alívio dos pecados e garantia ilusória de um lugar no céu. Tratava-se, pois, de um ato deliberado de compra da inocência, ou melhor, da falsa inocência. Do lado do pedinte profissional, haveria a exploração consciente dessa culpa e dessa eterna dívida. Fundada no sentimento de misericórdia, de indulgência e compaixão, a esmola consolidou-se como uma instituição que explorava as fraquezas e os mecanismos de autoengano da cristandade pecadora.

No período, para ser exercida em determinado território, a mendicância necessitava da autorização do bispado local, que, obviamente, retinha um percentual do montante arrecadado. Nesse quadro, todavia, nem todo mendigo era, de fato, mendigo. Assim, era comum em tal prática a presença de falsos padres, falsos profetas, leprosos e não leprosos,

ladrões, criminosos, vítimas das diversas ondas de peste, enfim, impostores de um modo geral que se valiam da compaixão para alcançar seu sustento. A esmola era um dos recursos para a sobrevivência. Nesses casos, portanto, ela vinha associada à mentira e ao fingimento.

Concomitante aos falsos pedintes, havia também aqueles que adotaram a errância, a vagabundagem e a mendicância como profissão. Eram vagabundos “autênticos” - pode-se dizer - que optaram por essa forma de sobrevivência. Eles eram os exploradores do mercado da caridade e enfrentavam a concorrência dos enganadores e mendigos de ocasião. Esses pedintes profissionais se disseminaram por toda a Europa e mais tarde passaram a ser conhecidos como *cerretani*, obviamente associados a uma atividade lesiva à “boa índole” do povo cristão.

Em outro prisma, os falsos mendigos e os profissionais *cerretani* não deixavam de ser “atores” que criavam mecanismos artificiais para expor as suas misérias e explorar a misericórdia e a culpa dos outros. Os primeiros eram pedintes temporários e esporádicos, pois podiam abandonar a mendicância tão logo houvesse melhora das condições de vida. Os outros, ao contrário, fizeram da mendicância uma opção de vida e, portanto, uma profissão.

Com o esgotamento do mercado da caridade, da culpa e da piedade os profissionais da esmola abandonaram o terreno da religião e se adequaram ao mundo laico do humanismo renascentista. Sob o manto do charlatanismo, os mecanismos de persuasão aplicados tendo em vista a misericórdia divina se transferiram para o mundo concreto e material da oferta e venda de medicamentos. Os antigos *cerretani*, vendedores de um lugar no céu, se transformaram em médicos e farmacêuticos que ofereciam os mais diversos medicamentos para a cura de diversos males. É preciso salientar que a medicina, na época, era praticada apenas nos círculos aristocráticos. O povo em geral não tinha acesso a médicos e a remédios. Os charlatães vieram a ocupar esse espaço e essa necessidade social. Se antes, com os *cerretani*, havia a cura da alma, com os charlatães investiu-se na cura do corpo.

Os recursos e mecanismos de venda de medicamentos exigiam certas técnicas de persuasão para convencimento dos compradores. Essas técnicas se direcionaram para o uso de máscaras e de personagens cômicas, quase sempre enfermas e ridicularizadas diante da novidade medicamentosa do mundo de então. Cenas eram criadas e interpretadas em praça pública com vistas a convencer os compradores. Além de atores, os charlatães também eram malabaristas, equilibristas, ilusionistas, saltadores etc. As cenas criadas, portanto, aproximavam-se daquilo que futuramente seria reconhecido como um espetáculo: montagem de números diversos de atrações, associados a cenas teatrais especialmente cômicas. Se os

negócios andavam bem, a representação se prolongava; quando não, o teatro de máscaras e de habilidades era conciso.

Uma vez esgotado o mercado dos remédios, tal como ocorrera com o da caridade, abandonou-se a comercialização do medicamento e restou ainda um produto: o próprio espetáculo. O que até então era recurso técnico, passa a ser o objeto a ser ofertado pelos vagabundos errantes. Tal movimento se consolidou, especialmente porque os charlatães passaram a enfrentar a concorrência de outra categoria de vagabundos que disputavam lugar e atenção dos transeuntes na praça: os bufões. Estes eram especialistas em exibições espetaculares e apresentavam ao público as personagens mascaradas já consagradas. Eles interpretavam várias personagens, criavam histórias, cantavam, recitavam poemas, tocavam instrumentos, além de outras habilidades.

O passo decisivo para a profissionalização veio com a especialização de comediantes em máscaras e personagens típicas. Artistas e seus respectivos tipos-cômicos, hábeis no atuar de improviso, conhecedores da música, da literatura, de casos e histórias populares, de atrações de variedades, etc. se reuniram em empreendimentos cênicos. Estavam dadas as condições, na Itália, para a consolidação da comédia de improviso, exercida por profissionais da cena, que futuramente, em território francês, foi batizada de *Commedia dell'Arte*.

O malandro carioca

A galeria de tipos cômicos constituída pelas trupes *dell'Arte* também foi acionada pelas companhias que se dedicaram ao teatro musicado brasileiro formado entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX. Esta galeria brasileira, assim como a italiana, é uma reelaboração de uma antiga linhagem de personagens que remonta à Grécia Antiga presente em praticamente toda a tradição cômica ocidental. Retomada e reelaborada em diversas ocasiões e em vários lugares, esta linhagem de tipos fixos é adaptada sucessivas vezes a novas formas espetaculares e a novos pretextos de derrisão.

Dessa galeria brasileira interessa de perto ao escopo deste artigo o personagem-tipo do malandro. O malandro é aquele que vive sem fazer força, aplicando pequenos golpes. Além de integrar nos enredos das revistas e burletas do período, o malandro é figura conhecida no ideário nacional, sendo personagem recorrente no anedotário e no cancionário popular brasileiro.

Na burleta *Forrobodó*, de autoria de Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt, com músicas da famosa Chiquinha Gonzaga, estreada em 1912, o personagem *Guarda-Noturno* é o autor

do furto de galinhas que ele mesmo investiga. Antes de apresentar-se em um número musical, o *Guarda-Noturno* exclama “O que eu quero é gozar!”, resumindo, assim, o modo de vida do malandro. Em outra das burletas da dupla de autores cariocas, na copla de apresentação dos personagens malandros podem ser encontrados os elementos que caracterizam este último tipo e os valores dos quais ele se vale:

Darjiso, Barsamão e Lagartixa (cantando)

Nós somo três cabras bom da malandrage,

Que com nossa tapiage, nem o *Kaise* acerta a mão!

Nós semo cabra de moamba e de bobage,

Com nós três não há visage, nem conversa de alemão!”

A burleta, estreada em janeiro de 1918, em plena I Guerra Mundial, “brinca” com os inimigos mais temidos de então, o *Kaiser* e o exército alemão, que seriam sabotados pela malícia, a esperteza e a malandragem dos cariocas².

Assim, este tipo cômico é uma importante articulação entre os vários “malandros” da tradição cômica ocidental com o meio social e as formas teatrais presentes na cidade do Rio de Janeiro de então.

Ainda presente, como dito acima, no cancionário brasileiro com inúmeras músicas a ele dedicadas, por autores como Noel Rosa, Geraldo Pereira Assis Valente, Bezerra da Silva, Aldir Blanc, Paulo César Pinheiro, pode ser resumido nestes versos de Chico Buarque, escritos para adaptação cinematográfica da peça *Ópera do Malandro*:

Eis o malandro na praça outra vez

Caminhando na ponta dos pés

Como quem pisa nos corações

Que rolaram dos cabarés.

Entre deusas e bofetões,

Entre dados e coronéis,

Entre parangolés 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! (HOLLANDA, 1989. p. 233)

² As referências as burletas citadas encontram-se em SILVA, 1998, p. 106 e seguintes.

O malandro, caminha na ponta dos pés e anda de viés, trafegando de modo transversal entre deusas, coronéis e patrões, buscando sua afirmação social de modo oblíquo, sem enfrentamento direto. Estas características ficam mais evidentes nos versos cantados em roda de capoeira:

(...) Ê, finge que vai, mas não vai,
Bicho vem e eu me faço de morto.
Mas se a coisa apertar
Pra Deus eu peço socorro.
(...) Entro e saio sem me machucar,
Subo e desço sem escorregar.³

Essa figura algo folclórica do malandro, aproveitada nos espetáculos musicados, resume as formas de integração social de significativa parcela da população brasileira, que não dispendo de meios aceitos pelo sistema social para sua sobrevivência – postos no mercado profissional, possibilidade de ascensão social pelos estudos, apadrinhamento e compadrio político, etc. – irá se valer de expedientes, de operações de indiretas, transversais e oblíquas, andando de “viés” ou se “fazendo de morto”.

Didi, o vagabundo trapalhão: um estudo de caso

Um tipo cômico construído pelo ator Renato Aragão pode bem sintetizar a figura daqueles que se valem de estratégias de inserção social baseadas em expedientes. O Didi também vive de “biscates”.

Didi Mocó Sonrisepe Colesterol Novalgina Mufumbo. Ícone da cultura popular de massa brasileira, Didi espelha o tipo excluído, mal trajado, inadaptado, muitas vezes, vadio. Esperto e independente, rei da facécia e do improviso, pertence à estirpe dos funâmbulos que fizeram da insolência e da licenciosidade estratégia de visibilidade, numa sociedade na qual os mais pobres e os diferentes são invisíveis.

Criado pelo cômico Renato Aragão para um programa humorístico da TV Ceará em 1960, em 1965, o tipo alcançava também as telas de cinema. A essa altura na TV Tupi, já estava amparado pela precisão técnica de Dedé Santana, seu escada. Com o tempo, Renato foi estruturando em torno de seu palhaço um sistema de elementos dramaturgicos e recursos de atuação. Convocou para seu programa mais dois bufões, Mussum e Zacarias, os comediantes Antônio Carlos de Santana Bernardes Gomes e Mauro Faccio Gonçalves.

³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bSm28D2LkL0>. Acesso em 10 de outubro de 2018.

Estava definida a formação dos Trapalhões. Sozinho, em dupla com Dedé ou em quarteto, Didi protagonizou 48 filmes e, sem contar as interrupções, mais de 55 anos de atividade na TV.

Didi acabou por tornar-se um Carlitos brasileiro. Não à toa, Chaplin foi uma das grandes inspirações de Aragão. No cinema, quando não é um serviçal miserável, Didi é mendigo. Seus andrajos denunciam seu nome, *trapalhão*, sinônimo do trapo esfarrapado usado pelos andarilhos. Mas em muitas das fábulas, o bufão termina rico. Nesses momentos de final apoteótico, troca o trapo pelo terno branco, surgindo num lindo costume alvo. Seria o mesmo traje do malandro?

O Didi herói, que lidera seus três amigos para vingar as injustiças dos oprimidos arriscando a própria vida, ao receber o prêmio do ouro, substitui o uniforme do *vagabundo banido* socialmente, o mendigo e pária, pela vestimenta do *vagabundo tolerado*, o malandro (bicheiro, sambista, contraventor). Nessa apoteose, traça o branco impoluto, sinal de quem nunca suja a roupa porque não precisa trabalhar.

O trapalhão pode ser definido como um modelo do que o antropólogo Roberto Damatta (1997) denomina de *renunciador*. Na análise que faz dos contos populares baseados na lenda de Pedro Malasartes e na novela *A hora e a vez de Augusto Matraga* de Guimarães Rosa, Damatta identifica os dois heróis como personagens que prometem ao povo um universo social alternativo ao abdicarem de prestígio e riqueza. Segundo o ensaísta, tanto Malasartes quanto Matraga recusam a vida social, habitando os interstícios da sociedade e escolhendo a mediação das injustiças sociais através da vingança justificada. Se essa vingança acaba por afirmar a violência pessoalizada da ordem social brasileira, a renúncia rejeita essa violência reificada como algo natural, ao propor caminhos alternativos como solução.

Nos casos em que encontramos em Didi as características dessa figura, há uma certa incapacidade em se adaptar à rigidez das normas sociais, uma tendência à marginalidade pela inépcia ao convívio com padrões estritos e regras. Além disso, se em algumas fábulas Didi termina milionário, em outras, ao contrário, encontramos no tipo uma aversão ao poder, à riqueza e ao dinheiro.

A comicidade dos Trapalhões é, antes de tudo, oriunda da rua. E a regra básica da rua é o engano, a decepção e a malandragem. Como Damatta, entendemos que na tática do fraco, o desprezado social, contra a estratégia do forte, o ambíguo passa a ser instrumento de luta, meio de vida. Ao mesmo tempo em que nega, o fraco deve reforçar o sistema social,

uma vez que depende dele para sobreviver. Didi é esse malandro que vive reclamando da falta de oportunidade num sistema social injusto, mas que não perde ocasião para, se aproveitando das brechas desse mesmo sistema, inserir-se nele.

Em pequeno trecho em que analisa a questão do antissemitismo a partir de alguns filmes de Charles Chaplin, Hannah Arendt (2005) faz uma leitura da personagem Carlitos como representação de um *pária suspeito*. “Aos olhos da sociedade, Chaplin é sempre e fundamentalmente suspeito, tão suspeito que a extraordinária variedade de seus conflitos se caracteriza por ter um elemento comum: ninguém, nem sequer o implicado, se pergunta pelo que é justo ou injusto” (ARENDDT, 2005, p. 62). Aqui, a filósofa alemã descreve como a sociedade, apesar de suspeitar de todo aquele que foge da regra, acaba por simpatizar com o *outsider*.

“Resultou que o pária, que está fora da sociedade e é um suspeito para todo mundo, ganhou a simpatia do povo, que evidentemente reencontrava nele esse elemento de humanidade ao qual a sociedade não faz justiça” (ARENDDT, 2005, p. 62). As pilantragens desses *Hobin Hoods* modernos, que roubam dos ricos não para darem aos pobres, mas para darem a si, ainda que eticamente suspeitas, são aceitas pelo público.

Seria de se supor que são admitidas porque a destreza desses adoráveis malandros justificaria seus delitos. Mas não se trata apenas disso. “(...) como está fora da sociedade, e acostumado a levar uma vida que a sociedade não controla, muitos de seus pecados também podem passar despercebidos” (ARENDDT, 2005, p. 63). Arendt (2005) também afirma que, para quem já é suspeito, castigo e delito são completamente independentes um do outro: “pertencem, como quem diz, a mundos diferentes (...) Ao suspeito culpam sempre por coisas que não fez, mas também, como a sociedade o desacostumou a ver a relação entre delito e castigo, pode permitir-se muitas outras coisas, pode deslizar-se entre as redes de leis que com sua espessura apanhariam a qualquer mortal normal” (ARENDDT, 2005, p. 63). E os trapalhões são esses desajustados que procuram inserir-se nos interstícios da sociedade, aproveitando-se das brechas e ambiguidades das leis, interpretadas conforme a conveniência dos poderosos.

A malandragem de Didi não é falha de caráter, mas expressão da tensão criada quando se aplicam as leis gerais sobre as ações individuais. Se de trágicas essas transgressões tornam-se cômicas é porque, segundo Arendt, no *pária suspeito*, não têm nenhuma relação com o castigo que delas sobrevivem.

Na miséria ou na fortuna, desfrutando de iates e carrões ao final dos filmes, preguiçoso e perspicaz, Didi permanece como o tipo midiático de carreira mais longeva da Televisão. Mesmo se estiver sem dinheiro ou com problemas, Didi não se importa: o que ele quer é viver sem compromisso e feliz. Seu destino de andarilho incorpora a utopia de um homem que almeja ser livre. Ainda que sozinho e pobre, ele sonha que tem uma mulher bonita, sonha com o tesouro material, sonha que ficou rico. E em muitas fábulas realiza essas quimeras. Seja qual for a sorte do maltrapilho trapalhão, o público popular se projeta nela.

Vagabundos, vadios, malandros e pelintras

Os termos a que se referem a estas figuras, alternativas a uma visão de sociedade mais comportada e conformada, podem nos elucidar sobre estes andarilhos. Assim, faremos uma análise rápida e despreziosa, de olhos atentos ao que observou o filósofo poeta Gaston Bachelard, parafraseando Schelling:

Quase somos tentados a dizer que a própria língua é uma mitologia despojada de sua vitalidade, uma mitologia por assim dizer exangue, e que ela conservou somente no estado abstrato e formal aquilo que a mitologia contém no estado vivo e concreto. (SCHELLING apud BACHELARD, 2001, p. 36)

Pela anamnese das palavras tentaremos portanto vislumbrar um pouco dos mitos que vagam entre os termos *vagabundo*, *vadio*, *malandro*, *pelintra* e *peralta*. Os dois primeiros, por exemplo, têm raízes similares que apontam para os termos latinos *vagabundus* e *vagativus*, ambos derivados de *vagare* (andar sem propósito, sem destino, errar). No caso de *vagabundus*, o sufixo *bundus* tem significado mais claro, indicando abundância. Então poderíamos ler o mito exangue do termo como referindo-se a indivíduos que vagam, erram em abundância, são ricos em vagar sem destino. Examinando a palavra *malandro*, retornamos também ao mesmo leito. O termo teria derivação do italiano *malandrino*, relativo ao francês *malandrin*, que equacionaria as noções de *mal* e *slandrino* (vagabundo), agregando a esse fluxo, portanto, uma noção de maldade ou marginalidade. Em português, o significado de *malandro* costuma se circunscrever semanticamente a uma certa esperteza desonesta, e no português brasileiro ganhou ainda um sentido específico relativo à noção de boemia, daqueles que se ligam aos prazeres noturnos, evidenciado, como visto, numa série de peças teatrais, músicas, anedotas, etc. Substantivos comumente associados a estes são *pelintra* e *peralta*, ambos de origem obscura, tendo servido o primeiro para nomear uma das mais importantes entidades da religião Umbanda, o conhecido Zé Pelintra, ou seja uma figura *peralta*, esperta e saliente.

Zé Pelintra, um malandro sagrado

A tradição semântica diz que um sujeito pelintra, apesar de pobre, gostaria de se vestir bem e de se fazer admirar. Essas características se misturam bastante, entre o adjetivo e o personagem mítico, de modo que se torna difícil saber até que ponto a entidade influencia o nome ou o recebe devido a suas características. Independente disso, podemos observar que o *personagem* Zé Pelintra liga-se portanto diretamente a um sentido específico do termo *malandro*, na acepção brasileira, como boêmio das classes menos favorecidas, com linguagem e modo de se vestir peculiares. Vejamos aqui uma descrição da entidade:

Zé Pelintra é um tipo especial de exu, (...) um tipo de guia espiritual totalmente miscigenado. (...) A saga de Zé Pelintra começa nos catimbós nordestinos, onde ele é um negro descalço e brigão, indo terminar no morro de Santa Tereza, no coração do Rio boêmio. (...) Seu andar gingado (...) exibe a malícia da capoeira de Angola, (...) seus rituais são verdadeiros pagodes, cheios de samba, suor, cerveja e mulheres sensuais. Nos seus feitiços e curas ele usa elementos africanos e ameríndios, com um leve toque de magia europeia. (...) Seu apelido ele ganhou por ter brigado muito contra o preconceito, exigindo que todos o respeitassem como doutor, sábio e médico de sua gente. (LIGIÉRO e DANDARA, 1998, pp. 92-93)

Pela descrição, podemos afirmar que essa figura parece condensar bem as noções anteriores que estudamos através da reminiscência de alguns termos e através dela entender melhor como o mito vivo realça bem aquilo que as palavras, em sua característica de *ossada de mitos antigos*, resguarda apenas sutilmente. Fiquemos portanto com essa imagem viva como referência, observando nela a errância do alagoano que vaga até a boemia de Santa Tereza, sendo o dito *marginal* que briga pelo respeito à sua gente miscigenada. Porque talvez devamos a Zé Pelintra o nascimento dessa semântica particularmente brasileira de malandragem, que problematiza a noção de mal e denuncia a opressão e o preconceito.

Para concluir uma provocação: vadiagem como método

Agora podemos retomar a ideia da formação do ator, para equiparar as imagens. Temos um léxico de conceitos muito valioso, em nossas formações acadêmicas, o qual não se pode desmerecer, mas que pode ser enriquecido pelo atrito com outras poéticas. Esse léxico de noções e conceitos tem origem muito específica: as referências ao método das ações físicas, ao *training* corporal, aos estudos científicos da psicofísica humana, enfim, à capacitação das potências do ator/atriz, visando a otimização de sua atuação e a regularidade de sua performance de cena. Então podemos enxergar desde já que o leito metafórico desse léxico é muito diverso. Entramos aqui num fluxo mais heroico e positivo, que se contrapõe às potências negativas do fluxo anterior. Podemos ampliar esse novo campo metafórico, lembrando que nossas tradições teatrais também resguardam importante lugar aos testes de aptidão e aos editais de seleção de elenco. Quando os melhores e mais respeitados diretores

selecionam os melhores atores/atrizes. Naturalmente, os piores ficam de fora, não entram no elenco, não ingressam nos cursos superiores, ou se extraviam no decurso dele, formam-se ou deformam-se precariamente. Aqui, vale lembrar que os maus alunos são recorrentemente designados de vagabundos, como se uma alcunha de Zé Pelintra lhes caísse bem. Diz-se que não se dedicam adequadamente, são inaptos, ineptos e têm como destino a rua e às vezes a boemia dos bares. Lá, muitos deles vêm a encontrar um novo caminho artístico. Tornam-se conhecidos e acabam ajudando a sedimentar uma outra tradição teatral, ou mais propriamente, uma *contradição*. Do outro lado, temos os bons alunos. Os bons entre os bons, e aqueles que se esforçam dia e noite em busca do sucesso. Dormem mal, sonham mal, descobrem artifícios, traem, se traem e fracassam.

Aqui podemos enxergar uma curiosa antinomia que se estabeleceu entre as imagens da vagabundagem e da excelência. Que talvez oculte a antinomia mais profunda que lhe sustenta: a do sucesso e do fracasso, com os dois polos podendo se reverter: o sucesso podendo virar fracasso, na tradição, e o fracasso podendo virar sucesso, na contradição. Gostaríamos de finalizar a discussão com as reflexões arquetípicas de um grande vagabundo, que vagou em abundância da América Latina à Europa e vice-versa. Trata-se do estudioso de mitologia e psicólogo arquetípico Rafael López-Pedraza. Em um importante ensaio sobre *a consciência do fracasso* (LÓPEZ-PEDRAZA, 1997, pp. 92-134) discute o problema metafórico do fracasso que nos assombra, quando temos incapacidade de assimilar e nos construir a partir desse tipo de consciência. Ao invés de exaltar nosso instinto heroico, ela permite, inversamente, a experiência de horizontalidade e humanidade que habita o coração de nosso ser errante. Segundo Pedraza, “a educação, a academia, a universidade são espaços regidos por Apolo, o deus que personifica a unilateralidade do brilhantismo e da visão do sucesso que domina a vida” (Ibid, p. 98). É nesse ponto preciso que devemos parar e nos questionar sobre os rumos que damos aos nossos princípios de formação. Caberia-nos perguntar porque a rua e a boemia mostram-se capazes de educar onde nossos modelos e sistemas apolíneos não educam. Não para pretender trazer os malandros de volta aos nossos sistemas positivos, mas para talvez agregar um pouco de malandragem e boemia aos nossos processos formativos na academia. A vagabundagem pode assim ter muito a nos dizer sobre o problema do *titanismo* no cênico. Porque a malandragem é capaz de estabelecer um importante contraponto reflexivo em relação às quimeras prometeicas da técnica. Propomos assim, como uma provocação, um Método Pelintra de formação artística.

REFERÊNCIAS

AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica*, Vl. 3. Ecclesiae, Campinas, 2016, 4ª edição.

- ARENDDT, Hanna. *La tradición oculta*. 1 ed. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- CAMPORESI, Piero. *Il Libro dei Vagabondi*. Milano: Garzanti, 2003.
- CANDIDO, Antonio. A dialética da malandragem: caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.
- CARRICO, André. *Os Trapalhões no Reino da Academia*: Revista, Rádio e Circo na poética trapalhônica. Tese de doutorado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2013.
- CASAGRANDE, Carla et VECHIO, Silvana. Clercs et Jongleurs dans la société medievale (XII e XIII siècles) in *Annales, Economies, sociétés, civilisations*. 34 anée, n°. 5, 1979.
- CLOUZOT, Martine. Homo ludens, homo viator. Le jongleur au coeur des échanges culturels au Moyen Age. In *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 32° congrès, Dunkerque, 2001. Les échanges culturels au Moyen âge. https://www.persee.fr/doc/shmes_1261-9078_2002_act_32_1_1819,
- _____. Un intermédiaire culturel au XIII siècle: le jongleur, *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre/BUCEMA* [en ligne], Hors-série n° 2/2008, mis en ligne le 24 janvier 2009. <http://cem.revues.org/4312>
- COLEÇÃO OS TRAPALHÕES FORÉVIS. Produção Editora Abril. São Paulo: Editora Abril, 2005. 3 dvds (aprox. 378 min.), cor, português, dolby digital estéreo 2.0.
- DAMATTA, Roberto. *Carnaval, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1997.
- FARAL, Edmond. *Les jongleurs em France au moyen âge*. Ed. Champion, Paris, 1987.
- Hollanda, Chico Buarque de. *Chico Buarque, letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ROCHA FILHO, Rubem. *A personagem dramática*. Rio de Janeiro: Inacen, 1986.
- SILVA, Daniel Marques. “Precisa arte e engenho até...”: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto. Rio de Janeiro, 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação, Uni-Rio, 1998.
- TESSARI, Roberto. *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*. Milano: Mursia, 1981.
- VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: Pontes; Campinas: UNICAMP, 1991.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.