

REVISTA DE
HISTÓRIAFFLCH-USP
1999

FORMAS E SENTIDOS DA IDENTIDADE NACIONAL: O MALANDRO NA CULTURA DE MASSAS (1884-1929)

Tiago de Melo Gomes

Doutorando na Unicamp e bolsista da Fapesp

RESUMO: Este artigo é um estudo da presença do malandro como símbolo nacional em dois momentos da cultura de massas: a virada do século e a década de 1920. Ao analisar o malandro em dois contextos diferentes, o autor pretende apontar usos e sentidos diversos deste tipo na construção de uma identidade nacional.

PALAVRAS-CHAVE: cultura de massas, teatro de revista, identidade nacional, malandro, símbolos nacionais

ABSTRACT: This article is a study about the *malandro* as a Brazilian national symbol at two moments of the mass culture: the turn of the XIX century and the 1920's. Analyzing the *malandro* according to these two separate contexts, the author intends to demonstrate the different uses and meanings of this type at the construction of a national identity.

KEYWORDS: Mass Culture, Revue, National Identity, *Malandro*, Brazilian National Symbols.

Em meio à atenção relativamente pequena dada por historiadores e cientistas sociais à cultura de massas, chama a atenção a recorrente utilização do malandro e de seus sambas em estudos acadêmicos. Tal fato se deu a partir de alguns trabalhos que tematizaram o samba malandro, produzidos entre o fim da década de 70 e o início da década de 80. Em tais trabalhos, pode-se notar uma concordância em vários pontos cruciais, que constituíram uma interpretação do assunto que acabou por ser amplamente acei-

ta. Esta versão consagrada pela bibliografia poderia ser resumida em alguns pontos. A história começaria na década de 1880, quando um imenso contingente de negros degenerados por anos de trabalho escravo ao se ver livre teria então a oportunidade de abdicar do trabalho regular, identificado à escravidão. Passando a viver entre os contingentes marginalizados de cidades como o Rio de Janeiro, estes negros encontrariam seu meio de expressão no samba, ritmo oriundo de remotas tradições populares, portanto bastante ade-

quando como expressão da “voz do povo”, nascendo neste momento o samba malandro. Este estilo musical, originado das contradições do pré-capitalismo brasileiro, seria perseguido no período Vargas, devido a seu caráter potencialmente desestabilizador da sociedade capitalista que então se buscava implantar. Para se contrapor ao samba malandro, a máquina ideológica do governo varguista teria produzido o samba exaltação, sempre apontando as grandezas do país e as vantagens de se trabalhar honestamente. Assim, através da censura e do “convencimento” o samba malandro seria afastado do meio musical nos anos do Estado Novo. Após 1945, o fim das brechas do capitalismo brasileiro tornaria o samba malandro anacrônico, causando seu desaparecimento (MATOS, 1982; VASCONCELLOS, 1977; VASCONCELLOS e SUZUKI Jr., 1984; OLIVEN, 1984; PEDRO, 1980).

Tendo o óbvio mérito do pioneirismo da utilização da música popular em estudos acadêmicos, os trabalhos instituintes desta versão acabam por arcar com os ônus de seu caráter desbravador. Pode-se perceber aqui uma abordagem restrita do fenômeno da massificação cultural, onde o Estado possui um poder de decisão único, e uma redução da riqueza do meio musical brasileiro apenas ao samba, desprezando valsas, choros, polcas, maxixes, foxes, charlestons, todos os influentes ritmos “regionais”, entre outras formas de expressão musical vigentes no período. Dentro do próprio universo do samba existiriam apenas o samba malandro e o samba exaltação, o que restringe ainda mais a compreensão da música popular do período. Percebe-se sem dificuldade, em uma análise atual, alguns limites desta abordagem, que pressupõe a fuga generalizada dos negros em relação ao trabalho regular após a Abolição, ao passo que nas últimas duas décadas, historiadores e cientistas sociais tem demonstrado de modo convincente que isto se constitui em mera reprodução dos argumentos dos fazendeiros daquele período, que desejavam justificar a necessidade do controle sobre a mão de obra (FERNANDES, 1978; AZEVE-

DO, 1987; ANDREWS, 1998). Além disso, nota-se a idéia de que o Estado Novo teria implantado o capitalismo brasileiro, em uma periodização claramente proposta pelo próprio regime, pois desqualifica os momentos anteriores como pré-capitalistas.

Contudo, este produto interdisciplinar que é a versão citada sobre o malandro obteve grande sucesso, e ainda hoje se mostra muito influente. Não é tarefa fácil imaginar um estudo analítico que tematize a cultura ou a política do período estadonovista em que não exista ao menos uma nota de rodapé dedicada ao malandro (GOMES, 1982, p. 159; GOULART, 1990, p. 26-8; LENHARO, 1989, p. 40; WISNIK, 1983, p. 190). Esta figura chave da identidade carioca e brasileira é neste sentido apontada como um exemplo típico da manipulação estadonovista dos símbolos nacionais. Nesta visão ressalta-se a supressão do samba malandro através da censura e do aliciamento e sua substituição pelo “samba trabalhista” ou pelo “samba do malandro regenerado”. Esta situação seria então bastante iluminadora dos procedimentos da propaganda getulista: misturando paternalismo e repressão, Vargas conseguiria extrair da música popular somente aquilo que lhe interessava, descartando tudo o que pudesse ser potencialmente perigoso, no caso a rejeição do malandro ao trabalho em tempos de exaltação do trabalhismo. Também estudos que tendem a enfatizar na música popular o aspecto da resistência popular às tentativas de dominação cultural por parte das elites, adotam com frequência esta versão consagrada da trajetória do malandro, como exemplar de seus pressupostos teóricos (CALDAS, 1985, pp. 40-41 e TINHORÃO, 1969, p. 149).

Esta freqüente utilização do malandro por historiadores e cientistas sociais não chega a ser inesperada. Ora como tipo ficcional, ora possuindo correspondência na sociedade, o malandro tem ocupado artistas e intelectuais de seguidas gerações, sob diversas facetas. Críticos literários tem se empenhado há algumas décadas para compreender o malandro como

personagem da literatura brasileira (CÂNDIDO, 1970; REIS, 1987; GOTO, 1988; SCHWARZ, 1989). Vianna Moog (1966), ao comparar Brasil e Estados Unidos elegeu o malandro como um símbolo da nação. Chico Buarque (1978) utilizou-o como alegoria de um Brasil prestes a ser invadido pela modernidade importada. Muitos outros autores que se preocuparam em descrever o caráter nacional poderiam ser citados, pois mesmo sem utilizar o termo “malandro” esta figura está em parte implícita no “brasileiro típico” construído por estes autores. O próprio Getúlio Vargas gostava de se ver retratado como malandro no teatro de revista carioca, fato que motivou o auge deste personagem nos palcos cariocas durante o Estado Novo (LAGO, 1976, p. 189-90; VELLOSO, 1986, p. 56; VENEZIANO, 1996, p. 102). Contudo, é fácil perceber que não é apenas um único malandro que aparece como objeto destes textos. Observando com cuidado, pode-se notar que astúcia, esperteza, violência, compulsão à jogatina e fuga do trabalho são elementos sempre presentes nas diversas construções do malandro, mas em doses muito variadas, permitindo que este tipo, mantendo suas características básicas, possa ser utilizado para fins diversos e mesmo opostos entre si. Esta abertura do malandro para construções e interpretações variadas parece ser a chave para se compreender a permanência do tipo e sua importância na caracterização de uma identidade nacional em contextos variados. A seguir, pretende-se apontar algumas maneiras pelas quais o malandro foi descrito em dois momentos diferentes, para iluminar a importância da polissemia como elemento inerente ao malandro, e garantidor de sua longevidade. Neste sentido, procura-se ressaltar a idéia de que constatar a permanência do malandro é importante, porém isto pouco significa se for deixada de lado a multiplicidade de sentidos que este personagem possuiu em diversos contextos. Para atingir este objetivo, será avaliada a presença do malandro em dois momentos do teatro de revista. O primeiro, nas revistas de Artur

Azevedo, entre 1884 e 1908, em um período marcado pelos debates sobre a questão do trabalho e da modernização da nação; o segundo momento é a década de 1920, onde se nota uma tendência mais acentuada a buscar nos elementos “mestiços” a identidade e a força da nação.

Nas revistas de ano de Artur Azevedo, em fins do século XIX, os personagens malandros são identificados a partir de algumas características básicas, como a jogatina, o ócio e a trapaça. Isto é claramente perceptível em sua peça mais famosa, *O Bilontra* (1886), onde Faustino, o personagem principal, atravessa a peça buscando formas de viver sem trabalhar, culminando no golpe que aplica sobre o Comendador que desejava ser Barão. Estas características permitem uma melhor compreensão destes personagens, que são centrais para o entendimento de boa parte das revistas de Artur Azevedo (publicadas em AZEVEDO, 1983-87).

Os trapaceiros das revistas de ano parecem se enquadrar em determinada leitura de Artur Azevedo sobre a Corte, depois Capital Federal. Nas revistas de ano, a presença de leituras sobre a cidade do Rio de Janeiro é marcante. Já se escreveu inclusive que “É a Capital, em suma, a grande protagonista da revista” (SÜSSEKIND, 1986, p. 39). Isto se deve em grande parte à própria estrutura da revista de ano. Invariavelmente as revistas do período eram calcadas em um fio condutor, geralmente dado pela presença dos dois *compères* (compadres), que percorriam toda a revista, passeando pela cidade e assistindo e comentando o desfile dos principais fatos do ano anterior.

Esta estrutura possibilitava a constante presença de discussões sobre a capital do Brasil. E não parece haver dúvida sobre a leitura de Artur Azevedo da cidade: é um terreno perigoso, especialmente para os que não conhecem seus códigos. Sertanejos ou interioranos perdidos na cidade são personagens recorrentes em Artur Azevedo, tornando-se clássico o caso da família interiorana de *O Tribofe*, revista de

1892. O fio condutor da revista é a presença na corte de uma família de São João do Sabará, em busca do noivo da filha. Todos os personagens passam por diversos contratempos: Eusébio, o chefe da família, se deixa levar pelos amores de uma francesa; Gouveia, o noivo da filha, perde seu dinheiro na especulação financeira; Juca, o filho, se matricula na escola mas nunca tem aulas, e até a criada foge com um desconhecido. A mensagem se explicita no final, quando todos voltam para São João do Sabará, indicando que a vida voltará à normalidade, e que nunca mais esta família voltará a morar em uma cidade cheia de trapeiros, mulheres de má vida, problemas de abastecimento e carente de moradias.

O grande sucesso e a bem feita estruturação da revista levaram Artur Azevedo a retrabalhar seu fio condutor e transformá-la em uma comédia-opereta, *A Capital Federal*, de 1897, peça fadada a um imenso sucesso. Cabe notar que agora não há mais margens para dúvidas: o próprio título demonstra que na verdade a sucessão de trapaças, equívocos e crises são na verdade uma leitura da cidade do Rio e da própria civilização brasileira. A possibilidade de que o próprio Brasil estivesse sendo julgado através das revistas de ano ganha força quando se considera que Artur Azevedo fazia parte de um grupo de homens de letras que no final do século XIX reivindicava a adequação do Brasil a novos parâmetros onde palavras como “progresso” e “civilização” estavam na ordem do dia¹. Neste caso, a presença de personagens trapeiros nestas revistas seria um componente central

na construção de um diagnóstico onde a nação seria marcada pelo atraso e incivilidade.

A presença de cenas em que se destaca esta visão sobre a cidade, que parece simbolizar o país, é uma constante nas revistas de ano de Artur Azevedo. A política aparece seguidamente como terreno do adesismo e oportunismo, e a jogatina dominando todos os segmentos sociais (AZEVEDO, 1983-7, Vol. 2, p. 491 e 496; AZEVEDO, 1983-7, Vol. 2, p. 196)². Já a “cultura popular” também não é vista com bons olhos. A capoeira é um elemento recorrente como sendo um problema, e seus praticantes aparecem dominando a cidade através da violência que espalha o medo entre seus habitantes (AZEVEDO, 1983-87, Vol. 2, p. 193-195; AZEVEDO, 1983-87, Vol. 3, p. 306), enquanto o entrudo surge com frequência como um mal a ser extirpado, embora reafirme-se continuamente seu desaparecimento (AZEVEDO, 1983-87, Vol. 2, p. 518). Não por acaso todos os elementos citados aparecem em uma enorme lista dos “Males em Profusão” que assolam a cidade, citada na revista *O Mandarin*, de 1883 (AZEVEDO, 1983-87, Vol. 2, p. 219).

Os trapeiros surgem precisamente enquanto componentes deste contexto, não raro vistos com maus olhos, em especial na medida em que estão ligados a um problema que muito preocupa Artur Azevedo e seus contemporâneos: a questão do trabalho. Neste ponto, Artur Azevedo parece se afinar muito bem com determinada visão de elite a respeito da questão. Sua postura tem vários pontos de contato com um tipo de abolicionismo difundido neste momento: contra o trabalho escravo, não apenas por humanidade, mas também por considerar que esta forma de trabalho traz atraso para o país, corrompen-

¹ Há uma série de trabalhos importantes sobre o contexto intelectual do fim do século XIX e início do XX, tais como NEEDELL (1993) e SEVCENKO (1985). A relação de Artur Azevedo com este contexto é feita por MENCARELLI (1996) e SÜSSEKIND, Flora (1986). Sobre a militância de Artur Azevedo há a biografia de Raimundo Magalhães Jr. (1966).

² *Carioca*. In: AZEVEDO (1983-7, Vol. 2, p. 429); *O Bilontra, Op. Cit.*, p. 479 e 582. As referências às peças de Artur Azevedo serão feitas sempre dentro da obra citada nesta nota.

do senhores e escravos e contaminando toda a sociedade. Neste ponto de vista, a escravidão seria um mal completo, “degenerando” a civilização brasileira³. Sua tomada de posição sobre o abolicionismo, bem documentada por seu citado biógrafo, pode ser observada em toda a sua produção dos anos 1880. A apoteose da revista *Cocota* (1885) é dedicada às províncias do Ceará, Amazonas e Rio Grande do Sul, por terem abolido o trabalho escravo (Vol. 2, p. 366). Em suas outras peças do período sempre aparecem opiniões pró-abolicionismo de pessoas respeitáveis e que por isto são aplaudidas, assim como o oposto: personagens assumindo a defesa do escravismo e, por isto, merecendo aberta antipatia do autor⁴. Além disto, Artur Azevedo não perdeu a oportunidade de, na revista *O Carioca*, caricaturar Francisca de Castro, figura da sociedade acusada de maltratar seus escravos.

Mas além do aspecto humanitário, o ponto de vista de Artur Azevedo sobre a “degeneração” social causada pela escravidão também se faz presente em suas peças. Apesar de este ponto de vista ter sido exposto em diversas revistas, é no drama *O Escravocrata*, escrito em parceria com Urbano Duarte em 1882, que o tema ocupa o primeiro plano dos acontecimentos por toda a trama (Vol 2, pp. 177-212). O enredo gira em torno da família de um riquíssimo comerciante de escravos, Salazar, um escravocrata convicto. Outros personagens da peça são sua mulher, um casal de filhos, uma irmã solteirona, um sócio, um empregado abolicionista que não havia encontrado outra maneira de sobreviver senão renegando suas convicções, e um escravo muito querido pela esposa de Salazar e

detestado por este, devido a ser “impertinente” e não conhecer “o seu lugar”. Na verdade o filho homem do casal não é de Salazar, e sim do escravo citado. E aí tem-se já duas representações muito comuns dentro do tipo de abolicionismo defendido por Artur Azevedo. Primeiramente, a crítica à escravidão ligada ao argumento de que a degeneração moral do sistema escravocrata leva à dissolução familiar. Além disto, Gustavo, o filho, é caracterizado como um completo parasita, que nada faz de útil, é viciado no jogo e apaixona-se por “mulheres perdidas”, remetendo o espectador às teorias circulantes no período sobre a “degeneração racial”. O mestiço aparece aqui como totalmente degenerado, e que só pode sonhar com a regeneração, talvez, através do branqueamento em gerações futuras, como é o caso do próprio Salazar (p. 207)⁵.

Descoberto o segredo, ao final da peça o escravo Lourenço e o filho mestiço Gustavo se suicidam. Antes disto, porém, Gustavo assume a posição de descendente de escravos e diz a Salazar que prefere o sangue escravo para tonificar-lhe o organismo do que a corrompida educação que havia recebido. Nota-se então que a escravidão tem um efeito degenerador maior sobre a sociedade escravocrata do que sobre o próprio escravo. O que não deixa dúvidas sobre a real intenção de Artur Azevedo ao defender a abolição: extirpar um mal da sociedade e tentar reconstruir a civilização brasileira em outras bases. Seu campo ideológico não é desta forma tão diverso dos escravocratas, inclusive não parecendo conceber a possibilidade de a sociedade viver lado a lado com uma raça degenerada. A moral da história acaba sendo dada pelo Doutor Eugênio, pretendente à mão de Carolina, filha de Salazar. Parece ser através do médico abolicionista que Artur Azevedo emite suas opiniões.

³ Esta postura não é incomum para este período. Veja-se, por exemplo, o clássico livro de Joaquim Nabuco (1978) onde os temas abordados são semelhantes. Sobre este tipo de abolicionismo ver AZEVEDO (1995-6).

⁴ *Cocota*, Vol. 2, p. 295; *Carioca*, Vol. 2, p. 425 e 464; *O Homem*, Vol. 3, pp. 299-302.

⁵ Sobre a ideologia do branqueamento ver SKIDMORE (1989) e SCHWARCZ (1993).

Em um longo discurso, o médico afirma, entre outras coisas, que

“Estou perfeitamente convicto de que a escravidão é a maior das iniquidades sociais, absolutamente incompatível com os princípios em que se esteiam as sociedades modernas. É ela, só ela a causa real do nosso atraso material, moral e intelectual, visto como, sendo a base única da nossa constituição econômica, exerce sua funesta influência sobre todos os outros ramos da atividade social que se derivam logicamente da cultura do solo” (p. 199)

Esta peça indica que, além de seu conteúdo, o autor parece sugerir que o espaço ocupado pelo negro devesse ser utilizado por imigrantes livres europeus, para “civilizar” o país. Embora em *O Escravocrata* isto não esteja dito de maneira clara (só aparece rapidamente em um trecho não citado da fala do Doutor Eugênio), em algumas passagens de outras peças isto fica bastante evidente. A imigração é citada diretamente em duas revistas. Na primeira, um fazendeiro escravista se converte ao abolicionismo, afirma ser “do progresso” e contrata imigrantes europeus para sua fazenda (*Cocota*, Vol. 2, pp. 353-354). Não é ao menos mencionada a possibilidade de aproveitar os escravos negros como trabalhadores livres. Além disto, a otimista revista *Fritzmac* (revista de 1889, referente aos acontecimentos de 1888, ano da Abolição) saúda os progressos alcançados pelo Brasil em 1888. Além, é claro, da Abolição, comemora-se a entrada de 130 mil imigrantes no país naquele ano (Vol. 3, p. 446).

Mas o caso em que tornam-se mais patentes as expectativas de Artur Azevedo de ver o país “civilizar-se”, transformando-se em uma Europa, se dá na mesma *Fritzmac*. Em um dado momento, Amorosa, que aqui funciona como a voz do Autor, e o fazendeiro escravista Barão discutem a imigração chinesa. Barão é a favor, explicando que são bons agricultores, além de mão de obra barata. Apesar de concordar com este ponto, Amorosa retruca que os chineses levam a miséria e a corrupção à toda parte. Para com-

pletar sua argumentação, aparece um quadro onde os chineses são mostrados como vadios, preguiçosos, bêbados e viciados em ópio. O Barão é obrigado então a concordar com Amorosa, sendo seduzido pelo quadro, totalmente preconceituoso para os padrões atuais. Nota-se então que a questão que preocupa Artur Azevedo não é a da falta de braços, ou da qualidade do trabalho. O que parece estar em jogo é a construção de uma nova civilização, montada sobre padrões europeus. A imigração chinesa é rechaçada devido ao fato de que, aparentemente, era um povo representado de maneira não muito melhor que o negro⁶.

Neste contexto onde o Brasil, seu povo e sua civilização são vistos de modo pouco otimista, pode-se realizar uma avaliação acerca do significado dos trapaceiros das revistas de ano. Nas revistas de ano da virada do século, o papel dos personagens de tipo “malandro” tem uma função bastante diversa daquela de seus sucessores nos palcos da revista carioca das décadas de 20, 30 e 40. Enquanto os últimos, como se verá adiante, se relacionam a determinada visão de nação oriunda do “nacional-popular”, os trapaceiros da revista de ano surgem como símbolos do que havia de pior no país, símbolo de uma nação corrompida pela escravidão.

Pode-se notar isto através de alguns exemplos de personagens clássicos de Artur Azevedo. Na já citada *O Tribofe*, a cidade parece ser a protagonista da revista, e praticamente todos os seus habitantes parecem imersos na luta pelo dinheiro fácil da especulação. Como já foi observado, a cidade aparece como o espaço onde não se pensa em subir na vida pelo esforço, e todos buscam um atalho para chegar a tal fim. Já em revistas como *Gavroche* o câncer da soci-

⁶ Em sua obra citada, p. 149-152, Flora Süssekind avalia esta mesma passagem de *Fritzmac* (Vol. 3, p. 434-437), chegando a resultado parecido com o exposto aqui. Sobre o debate em torno da imigração chinesa ver SILVA, Eduardo (1997, cap. 5)

idade parece ser o jogo, sendo o termo “Malandrismo” associado à jogatina nesta peça (Vol. 4, p. 567). Já em *O Jagunço*, o personagem-título aparece como a síntese de tudo o que pode haver de ruim no país. Nada surpreendente, em se tratando da revista do ano de 1897, escrita por um florianista que naturalmente deveria ver com péssimo humor um grupo de “perigosos monarquistas”, como os moradores de Canudos. Neste caso a definição de “jagunço” alcançou o malandro, agora visto como aproveitador:

“O malandro que come do Estado,
Que só sabe dizer ‘Venha a nós’
E não está da República ao lado
É jagunço, e jagunço feroz” (Vol. 4, p. 523)⁷.

Mas o exemplo clássico dos personagens do gênero é mesmo Faustino, personagem principal de *O Bilontra*. Faustino parece ser uma síntese de todos os personagens do gênero criados por Artur Azevedo, contendo todos os traços básicos destes personagens. Típico vadio de classe alta, Faustino já começa a peça devendo aos credores, mas jamais pensa em trabalhar. Aplica o golpe no Comendador, conseguindo assim três contos de réis, mas perde todo o dinheiro no jogo. Faustino mostra bem a diferença entre os personagens trapaceiros de Artur Azevedo e os malandros que surgiram a partir dos anos 10. Enquanto estes são normalmente figuras encantadoras e que, não raro, cativam e divertem a platéia com suas trapalhadas, Faustino acaba vivendo de golpes que invariavelmente prejudicam outras pessoas, atraindo para si certa antipatia de um leitor atual da peça. Sua situação só não é pior devido ao fato de que o Comendador também não dá mostras de lisura de caráter, a começar

por tentar comprar um título, mas também porque tenta obter sucesso na política através do puro oportunismo. O Comendador por tudo isto não é o personagem ideal para inspirar compaixão do espectador, o que mitiga a antipatia do golpe de Faustino. A rigor, segundo Fernando Mencarelli, na época o Comendador passou a ser ridicularizado devido à sua estupidez, ao passo que para Faustino se dirigiu certa simpatia do público⁸.

Isto serve como alerta ao estudioso do teatro de revista: embora a utilização do texto de uma peça como fonte não raro permita vislumbrar a opinião pessoal do autor, é necessário atentar também para possibilidades de leituras diferenciadas por parte do espectador contemporâneo. No caso dos personagens malandros, embora os textos indiquem uma visão pessimista de Artur Azevedo a respeito, a ambigüidade típica das revistas permitia ao espectador tão somente divertir-se com os golpes de Faustino, no caso de *O Bilontra*, sem que isto o levasse a realizar alguma reflexão sobre o “atraso” e “incivilidade” que o autor projeta no personagem.

Todavia, quando se toma unicamente o texto como fonte, nota-se que Faustino pratica uma série de pequenos golpes contra cidadãos inocentes que acabam por torna-lo bem pouco atraente. Por seu lado Artur Azevedo parece antipatizar abertamente com este personagem, de modo que, quando ao final da peça Faustino se convence da inutilidade de sua existên-

⁷ Note-se a fúria de Artur Azevedo em relação aos seguidores de Antônio Conselheiro, quando na página 545 se refere ao “negro fanatismo”.

⁸ O que muito concorreu para a absolvição de Lima e Silva, cidadão correspondente ao pivô do caso real que motivou Artur Azevedo e Moreira Sampaio a escreverem a peça. Na verdade, segundo Mencarelli a antipatia do público pelo Comendador foi aguda ao ponto do julgamento de Lima e Silva se transformar em uma torrente de críticas ao comerciante lusitano, com o que aliás, não concordava inteiramente Artur Azevedo, o que sugere que a repercussão da peça na verdade fugiu por completo do controle do autor. Fernando Mencarelli, 1996, p.: 227-243.

cia e resolve trabalhar, sua regeneração não chega a surpreender o leitor. A antipatia de Artur Azevedo se estende aos outros personagens do tipo, como pode-se notar nas passagens já citadas de *O Jagunço* e *Gavroche*. Em *O Tribofe*, Gouveia, o noivo perdido, acaba por receber duas repreensões que na verdade parecem ser dadas pelo Autor, por parte das duas pessoas que não foram atingidas pela febre da especulação: seu amigo Pinheiro e sua noiva Quinota.

O que parece mais pertinente observar, em relação a Faustino, é que nele é projetada toda uma ideologia que Artur Azevedo compartilhava com muitos de seus colegas literatos. Apesar de ser um vigarista, Faustino circulava livremente pelo ambiente “chic” da cidade. Este tipo de personagem parece ser desprezível aos olhos de Artur Azevedo, que o incluiu em outras revistas. Em tipos como Faustino, preguiçosos e de classe alta, parece estar expressa uma visão altamente pessimista de um país onde o trabalho não é uma preocupação de seus habitantes. A pretensa degeneração causada pela escravidão parece se refletir no fato de que todos os que podem sobreviver através de outros meios assim o fazem, algo que aparentemente é reprovado por Artur Azevedo. Em Faustino parece estar retratada uma sociedade preguiçosa, viciada e de mau caráter, refletindo o atraso e a incivilidade do Brasil. Isto seria bastante coerente com a ideologia expressa em suas peças, e provavelmente seja a chave não apenas para decifrar o significado dos personagens do tipo “malandro” de Artur Azevedo, mas para a compreensão de sua obra como um todo.

No segundo momento aqui estudado, os anos 20, o malandro é representado de maneira diversa no teatro de revista. Agora o malandro claramente aparece como típico representante de uma cidade e de uma nação que se orgulham de seu caráter mestiço. Os malandros neste momento aparecem mais claramente vinculados às classes baixas da sociedade, de onde viria a legitimidade para esta noção exaltadora de tudo o que seria “tipicamente nacional”. As razões para

esta mudança podem ser localizadas tanto no contexto sócio-cultural mais amplo como na própria dinâmica interna do teatro de revista. A conjuntura do pós-guerra favoreceu uma maior valorização das “raízes populares” da nação em contraposição a um período anterior em que um modelo francês de “civilidade” era incessantemente buscado. O próprio desenvolvimento da guerra ajudou a formar um clima mundial de nacionalismo, ao qual o Brasil não ficou imune. Basta notar o sucesso da pregação nacionalista de Olavo Bilac, e a fundação da Liga de Defesa Nacional e da Liga Nacionalista de São Paulo. Além disto, a guerra ajudou a questionar o antes inabalável paradigma europeu de civilidade, promovendo uma revisão de várias posturas anteriores. Na busca de um modelo alternativo à civilização européia e ao racismo identificado aos EUA, a idéia de “Brasil mestiço” surgiu com força como um caminho para o futuro fortalecimento de uma nação estabelecida sobre bases não-européias. Por outro lado, esta trilha de pensamento que questionou a validade da civilização européia atingiu o coração da Europa, possibilitando o sucesso de manifestações culturais identificadas como “exóticas” em Paris. Assim, estátuas africanas e ritmos como jazz e tango fariam grande sucesso na Paris dos anos 20, e não é obra do acaso o sucesso do conjunto musical carioca Os Oito Batutas em sua excursão por Paris em 1922. Dada a influência da cultura francesa no Brasil, é possível que este contexto parisiense tenha influenciado a busca das “raízes populares” da nação brasileira. Não se pode esquecer ainda a revalorização do trabalhador nacional ocorrida nesta época, em virtude da decepção com o imigrante europeu que pode-se verificar neste período.

Todavia, o contexto sócio-cultural dos anos 20 não explica por si só um incremento da presença de tipos populares como malandros, mulatas, caipiras e portugueses no teatro de revista carioca. Também o movimento interno da cultura de massas é um ponto central desta transformação, conferindo certas especificidades a

esta revalorização do “nacional-popular” nos palcos do teatro de revista. Primeiramente, não se pode esquecer a progressiva incorporação de novos setores, de menor poder aquisitivo, ao consumo da produção cultural massificada. No teatro de revista um momento crucial deste processo se dá em 1911, quando o empresário Pascoal Segretto cria a Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José, e passa a cobrar 500 réis apenas pelo lugar mais barato. Não é coincidência o fato de que no mesmo momento surgiam duas peças de grande sucesso que seriam paradigmas da incorporação da população mais pobre ao centro das peças destes gêneros teatrais: a revista carnavalesca *Gato, Baeta e Carapicú*, de Cardoso de Menezes e a burleta *Forrobodó*, de Luís Peixoto e Carlos Bittencourt, ambas de 1912. A primeira explorava o tema do carnaval, mostrando um incessante desfile de blocos, cordões, ranchos e principalmente das Grandes Sociedades já a partir do título. A segunda peça se passava em uma gafeira da Cidade Nova, bairro de expressivo contingente de negros e migrantes internos, cenário que monopolizava toda a peça. Em ambas, malandros e mulatas dominavam a cena como representantes de uma “brasilidade” alegre e brejeira que era exaltada com orgulho.

Um bom exemplo das representações mais comuns do malandro no teatro de revista dos anos 20 e sua articulação com a idéia de “nacional-popular” é a revista *Duzentos e Cinquenta Contos*, de Carlos Bettencourt e Cardoso de Menezes, dois dos principais autores do período⁹. A peça tem como tema principal a questão do caráter nacional e da política racial a ser adotada no Brasil. Para compreender a densidade do debate travado nesta peça, cabe lembrar que o teatro de revista tinha como uma de suas peculiaridades a escolha de temas vinculados à atualidade, daí derivan-

do a própria designação deste gênero teatral. Uma segunda característica é a utilização de tipos consagrados como personagens. Assim, em qualquer revista encontrariam-se mulatas, portugueses, malandros e caipiras, por exemplo, cada um ocupando o papel que se esperava (malandro esperto, mulata sensual, portugueses “trouxa”, caipira ingênuo, etc.). Além disto estes tipos estavam em constante deslocamento pela cidade, a fim de estarem no próprio local onde se dava o fato a ser comentado. Finalmente, a presença da música era outra característica de destaque, música esta sempre bastante variada, incluindo em geral ritmos urbanos (samba, maxixe, choro), rurais (coco, cateretê, embolada) e estrangeiros (*jazz, ragtime, one-step, charleston, shimmy*). Tipos polissêmicos facilmente reconhecíveis pela platéia debatendo temas atuais em um passeio pela cidade perante platéias altamente diversificadas em um momento de reordenação de identidades no interior da cidade, devido a fatores como reformas urbanas e migrações, internas e externas. Esta receita não apenas fazia a delícia dos contemporâneos como se revela uma interessante janela para a cultura dos anos 20.

Duzentos e Cinquenta Contos é uma revista de 1921, vindo a se tornar um dos maiores êxitos do ano¹⁰. A ação se desenvolve em torno dos hóspedes de uma pensão, entre os quais há tipos variados, como o malandro, o português e um americano ou inglês. Há cenas de rua, mas sempre comandadas pelos hóspedes da pensão, cenário que volta e meia reaparece na trama. Um tema de relevo nesta peça é a discriminação racial, o que a torna bastante interessante para apurar algumas das idéias circulantes neste momento sobre uma questão que sempre foi bastante delicada. A peça se abre com um sonho de um dos personagens, no qual aparecem os americanos querendo

⁹ As análises de peças realizadas neste texto baseiam-se em minha dissertação de mestrado (GOMES, 1998).

¹⁰ O texto foi consultado na Divisão de Censura e Diversões Públicas do Arquivo Nacional, Caixa 15, nº 279.

“exportar” alguns de seus negros para o Brasil como indesejáveis. O Brasil aceita, devido ao fato de não haver discriminação racial por aqui¹¹. Surge em cena um campo temático bastante comum no teatro de revista do período: o tema da imigração relacionado ao do futuro que se pretende construir no Brasil e ao “caráter nacional”. Este é um debate que mantém uma temática herdada do século XIX contendo todavia uma inversão de sinais: agora os negros são bem vindos. É impossível deixar de notar a flagrante discrepância entre esta postura do texto de Bittencourt e Menezes e a lei que proibia a entrada de negros estrangeiros no Brasil, do mesmo ano de 1921, assim como o trabalho conjunto realizado entre autoridades brasileiras e norte-americanas visando impedir a imigração de negros dos EUA para o Brasil (MEADE e PIRIO, 1988).

Todavia, o desenvolvimento da peça indica um propósito razoavelmente definido norteando a tematização do assunto pelos autores: Lulu, um negro norte-americano, hospeda-se na pensão, e passa a ser alvo de reprovação geral. Começa então a desenhar-se um libelo anti-preconceito, pois Lulu não aparenta merecer a discriminação, e é um personagem que é alvo da simpatia dos autores. Com o passar do tempo, Lulu distribui generosamente gorjetas entre os funcionários da pensão, que passam a admirá-lo. Mas o malandro Ressaca se mantém irredutível: quer que Lulu vá embora, no que é seguido pelo português Centenário e o americano-inglês Mr. Bull. Bittencourt e Menezes parecem trocar do preconceito aberto dos personagens, pois Centenário e Mr. Bull apenas ade-

rem à idéia de Ressaca, que na verdade quer tão somente um pretexto para ir embora, já que está com os pagamentos atrasados.

Porém a cena muda quando Lulu declara precisar de um secretário. Ressaca prontamente se oferece, e com o passar do tempo percebe-se que Lulu quer fazer algumas transações comerciais, o que abre espaço para que o português, o malandro e o americano-inglês possam “levar o seu”. O enredo desenvolve-se permitindo uma constante discussão sobre imigração, preconceito racial, progresso e “caráter nacional”. Lulu tenta impedir a aprovação de um projeto que vetava a entrada de imigrantes negros no Brasil, desencadeando o debate sobre este tema, então na ordem do dia. Brasileira, a dona da pensão, teme a entrada de negros, afirmando que o Brasil precisa melhorar sua raça, embora tenha sido uma das mais ardentes defensoras da presença de Lulu na pensão. O português, por seu lado, concorda que o Brasil precisa melhorar a raça, mas que o país é ruim por causa dos brancos; para ele o país é tão grande e rico que todos devem ser admitidos em nome do progresso. Já Ressaca crê que a única imigração que convém ao Brasil é a dos portugueses.

Na boca dos personagens de *Duzentos e Cinquenta Contos* estão colocadas as mais diversas falas sobre um tema que era bastante controverso. Os autores aparentemente se posicionam de forma simpática ao negro e ao português, contribuindo para firmar uma idéia de “Brasil mestiço” cujo “caráter nacional” estaria na riqueza da mistura, que tornaria o país único no mundo. As falas que couberam a cada personagem são bastante sintomáticas. Brasileira adota uma postura mais próxima das elites do século XIX, mas parece estar suscetível a mudar de opinião, já que considera Lulu “muito decente”. Centenário e Ressaca assumem falas aparentemente mais próximas das vozes dos autores da peça. Ressaca vê nos portugueses a possibilidade de uma assimilação tranqüila, subentendendo-se uma afinidade natural, o que é com-

¹¹ Esta distinção entre Brasil e EUA realizada nesta peça não é casual, visto que os EUA atravessavam, desde o início do século, intensos problemas ligados à distúrbios raciais, inclusive seguidos espancamentos sofridos por não brancos (FRANKLIN, 1980, p. 295-360). Entre os próprios negros americanos havia grupos que viam no Brasil o paraíso para os negros naquele momento: HELLWIG (1988 e 1992).

provado pela opinião do português Centenário, aberta à imigração negra, parecendo ver na diversidade a oportunidade do progresso do Brasil. Uma leitura atenta parece indicar que Ressaca e Centenário defendem-se mutuamente, por terem grande afinidade. O malandro, “tipicamente brasileiro” vê afinidade com os portugueses; por seu lado Centenário relaciona intimamente progresso e mistura racial, defendendo a “nação mestiça”, da qual Ressaca seria um típico representante.

No final da peça, Mr. Bull se junta ao italiano Piratini e ambos dão um golpe de 250 Contos em Lulu, levando Ressaca a observar que o dinheiro do americano-inglês era como o dos leiteiros que despejavam água no leite que vendiam, ou seja, de origem desonesta. Esta fala na boca de um malandro leva o espectador a crer que na verdade os malandros, no mau sentido, são os americanos-ingleses, que ganham dinheiro à custa de golpes baixos no povo brasileiro, aparentemente uma afirmação que reflete a posição dos autores da peça. Pouco se comenta sobre o italiano Piratini, que praticamente só aparece na peça para dar o golpe em Lulu, o que parece ser uma óbvia referência ao estereótipo dos italianos como desonestos vigente neste momento (MENEZES, 1996, p. 190). Já o brasileiro seria um malandro de tipo mais inofensivo e simpático. Esta peça sintetiza admiravelmente o cenário ideológico encontrado no teatro de revista dos anos 20, com uma evidente guinada em relação ao período anterior: a defesa dos “interesses nacionais” – agora identificados com as raízes do que, entre outras coisas, encontraria desdobramentos na “democracia racial” – está sempre presente.

Isto pode ser notado a partir da própria designação que os autores deram aos personagens principais. Mr. Bull, o americano-inglês, é uma possível alusão a “John Bull”, o representante alegórico da Inglaterra, tal como “Tio Sam” nos EUA. Contudo, não há outra indicação sobre a nacionalidade do personagem, que parece fundir as representações mais comuns a

respeito de ingleses e norte-americanos. Sendo a peça de 1921, momento em que a influência americana no Brasil se fazia notar de modo crescente, Bittencourt e Menezes poderiam estar reverberando a crescente influência norte-americana sobre o Brasil¹². A caracterização de Mr. Bull contribui para que o espectador faça tal associação, já que o personagem tem os traços que o identificariam como o “estrangeiro explorador”, figura que leva as riquezas do país sem nada fornecer em troca¹³. A dona da pensão, Brasileira, é outro personagem que parece ter seu significado alegórico decifrado a partir de seu nome. A princípio, tal personagem desconfia de modo evidente do negro Lulu, e quando da discussão a respeito de qual imigração seria adequada ao Brasil, expressa uma opinião muito próxima das elites do século XIX, ao dizer preferir os europeus, visto que o Brasil “precisa melhorar a raça”. À medida que a peça transcorre Brasileira acaba por aceitar Lulu, tornando-se uma defensora do personagem que representa os negros nesta revista.

Neste ponto é possível perceber que as revistas permitiam ao heterogêneo público que as assistia a existência de formas de leitura bastante diferenciadas. O espectador poderia tão somente divertir-se com os golpes do malandro Ressaca e com a revelação final de que Mr. Bull era um trapaceiro que nada dei-

¹² A crescente influência dos EUA sobre a América Latina, principalmente após a Guerra, foi observada por autores como HOBBSAWM (1995). Sobre a intervenção americana na economia brasileira do período ver um exemplo em SILVA, Lígia O. (1997); sobre o imperialismo americano no período (FRANKLIN, 1980, p. 295-308).

¹³ Notar a semelhança entre a caracterização de Mr. Bull com a descrição do megaempresário americano Percival Farquhar realizada no artigo citado na nota anterior. Cabe lembrar ainda que não era novidade neste momento a existência de críticas aos Estados Unidos entre os latino-americanos. Um exemplo famoso foi o ensaio *Ariel*, do uruguaio José Enrique Rodó, publicado originalmente em 1900 (ver edição recente: RODÓ, 1991).

xava a dever a seu similar nacional. Seria ainda possível criar-se uma empatia, principalmente entre os não favorecidos, pelo drama do negro Lulu, alvo de toda a sorte de preconceitos, e esta empatia poderia evoluir ou não para uma reflexão mais aguda do espectador a respeito de problemas étnicos e de classe no Brasil. O espectador mais atento poderia perceber os significados alegóricos sobre a discussão em relação ao tema racial no Brasil implícita na variação das opiniões de Brasileira, que parece representar um país que a princípio rejeitava seus negros mas que estava em processo de mudança de opinião. A utilização de Mr. Bull como “americano típico” poderia, em uma análise ainda mais sutil, levar o espectador a um significado mais profundo da peça, que joga com as variações do poder político mundial pós-1918 e sua influência no Brasil. Pode-se imaginar que ao menos a caracterização do português como “Centenário” às vésperas da comemoração dos cem anos da Independência seria percebida pelos contemporâneos como possuindo algum significado alegórico.

Uma rápida olhada neste peça demonstra a participação do teatro ligeiro no debate a respeito da identidade nacional, verdadeiro “prato do dia” naquele momento. Levando tal debate para o âmbito da cultura de massas, o teatro de revista aponta uma generalização da discussão de temas como a revalorização do trabalhador nacional e a exaltação do imaginário “nacional-popular”. Em *Duzentos e Cinquenta Contos*, Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes parecem realizar uma clara tomada de posição a favor de uma imagem de nação que privilegiasse elementos não europeus, indicando a presença de uma série de idéias que viriam a ser associados a pensadores como Gilberto Freyre sendo debatidos em um âmbito menos restrito já em 1921.

Aqui o malandro aparece retratado de forma a ter sentidos diversos daqueles encontrados em fins do século XIX. Este personagem aparece ambientado entre a população de baixo poder aquisitivo, repre-

sentando uma nova visão do país. Personagens como malandros e mulatas mostram ainda a importância da incorporação progressiva de um público de menor poder aquisitivo ao âmbito da cultura de massas. Embora seja evidente o exagero na caracterização de tais personagens, a população de menor poder aquisitivo poderia identificar nestes personagens caricaturas de tipos de carne e osso que povoavam seu cotidiano: valentões, pequenos ladrões, mulatas sensuais, caipiras ingênuos, portugueses, “turcos”, etc. Por outro lado, o espectador das classes mais elevadas tinha a possibilidade de identificar os personagens caricaturais destas peças com visões preconceituosas sobre o “popular”; o lado grotesco das peças do período, muitas vezes exagerando na “exotização” do “povo”, muito possivelmente tenha recorrido a signos bastante conhecidos por estes segmentos. Além disto, a caracterização de qualquer forma simpática dos personagens da peça poderia levar espectadores a repensar uma possível visão negativa acerca do “popular” ou a reforçar uma eventual simpatia preexistente. Aqui, a polissemia do malandro possibilita que este tipo tenha sido um elemento central em manifestações nacionalistas da cultura de massas nos anos 20. Vivendo de sua astúcia mas transpirando uma ingenuidade “tipicamente popular”, serviu para representar uma nação que era vista como ainda jovem mas contendo elementos únicos que poderiam concretizar a promessa de um grande futuro. O Brasil seria então continuamente definido a partir de características próximas às do malandro: “terra que tem parmeiras no mangue [zona de prostituição] onde canta o sabiá da malandrage” (*Baiana Olha Pr’a Mim*, Bittencourt – Menezes, Caixa 37, nº 778, 1926).

Um outro exemplo expressivo que ilumina o significado do malandro neste contexto é a revista de Freire Jr., *Seu Julinho Vem!* (1929), que parece exprimir algumas questões que estavam na agenda de discussão do dia. Seu Antônio, simbolizando o prefeito Prado Jr., mesmo reconhecendo a beleza da capital

entrega-a ao modista Agache (trata-se do urbanista francês de mesmo nome, então trazido à Capital para elaborar um projeto de reforma urbana) para que este a melhore. A reforma urbana é criticada pela Canalha das Ruas, que contudo acaba por valorizar seu Antônio ao perceber que este também gosta de carnaval e futebol. A Favela (representação alegórica de um morro que se cogitava derrubar) quer entrar na conversa, mas sua regeneração é exigida. O discurso nacionalista entra em ação: Favela retruca que é comida nacional, e que os pobres dela necessitam para que lhes dê a cachaça. Sugerem-lhe que mude como tem feito a Capital, mas o malandro Vagabundo entra em ação e impede “a urbanização da favela e o afrancesamento da mulata, tirando-a da malandragem”.

Esta discussão alegorizada sobre o “caráter nacional” é curiosa, pois já está em cena a questão da autenticidade de algo que ainda estava nascendo enquanto objeto valorizado: a “cultura popular”. Este tema é aprofundado quando a Favela ameaça chegar a Agache, mas o malandro a impede, como bom protetor de suas raízes. Em um concurso com francesas Favela mostra a qualidade da mulher brasileira, tornando-se vencedora. Em seguida, tenta convencer Vagabundo a se bandear com ela para a alta sociedade, pois esta é dominada pelos malandros. Favela leva Vagabundo ao “Centro dos Malandros”, e lá chegando, Vagabundo se surpreende ao perceber que há malandros de todas as classes. Com o tempo, Vagabundo acaba se dando conta de que muitas membros das classes mais altas também são malandros. Um Major que é diretor do “Centro” canta “A Malandragem”, de Bide e Francisco Alves, e Vagabundo responde cantando “A Vadiagem”, do mesmo Francisco Alves, dois sambas então em evidência em que os autores se descreviam como malandros. Aqui Freire Jr. mostra um país dominado em todos os seus extratos so-

ciais pela malandragem, que parece simbolizar todo o “caráter nacional”.

Neste ponto da peça está seu principal significado alegórico, que resume um pouco da visão de mundo expressa nas revistas dos anos 20: a malandragem representa, mais que a característica de um personagem específico, a própria especificidade da Nação. Neste sentido, o malandro seria a personificação deste “caráter nacional”, embora claramente sem monopolizá-lo. É um símbolo do caráter nacional em toda a sua plenitude.

Símbolo de um país atrasado e degenerado pela escravidão ou de um país jovem e que tinha na mistura racial e na esperteza o grande diferencial em relação ao restante do mundo. O malandro serviu a estes dois propósitos ao longo de várias décadas sem variar substancialmente seus traços principais. Poderia-se lembrar ainda a politização do malandro em trabalhos acadêmicos produzidos a partir de meados dos anos 70, quando a censura obrigava compositores vinculados à oposição política ao regime a buscarem o discurso elíptico para garantir a sobrevivência. Neste sentido, o malandro surgia como elemento garantidor da existência de uma tradição de discurso elíptico na MPB em tempos ditatoriais. Com isto, mais uma vez o malandro demonstrava seu caráter polissêmico e garantia sua sobrevivência no imaginário nacional por mais algumas décadas. Neste sentido, o malandro ilumina o fato de que, para além das continuidades formais, é necessário compreender os significados assumidos por este personagem em cada contexto histórico específico. Adotando-se esta abordagem, o malandro torna-se uma interessante maneira de perceber, em meio a uma série de continuidades formais, os diferentes sentidos presentes nas auto-representações da nação ao longo do tempo.

Bibliografia

- ANDREWS, George Reid. *Negros e Brancos em São Paulo (1888-1988)*. Bauru, Edusc, 1988.
- AZEVEDO, Artur. *Teatro Completo de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro, Inacem, 4 Vol., (1983-87).
- AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda Negra, Medo Branco: o negro no imaginário das elites – século XIX*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.
- AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. “Irmão ou Inimigo: o escravo no imaginário abolicionista dos EUA e do Brasil”. *Revista USP*, nº 28, 1995-6.
- BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
- CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. São Paulo Ática, 1985.
- CÂNDIDO, Antônio. “Dialética da Malandragem (Caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias)”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 8, 1970.
- FERNANDES, Florestan. *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2 Vol., 1978.
- FRANKLIN, John Hope. *From Slavery To Freedom: a history of negro americans*. 5ª edição. New York: Alfred A. Knopf, 1980.
- GOMES, Ângela Maria Castro. “A Construção do Homem Novo: o trabalhador brasileiro”. In OLIVEIRA, Lúcia Lippi, et al. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no Pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular – “nacional”, “popular” e cultura de massas nos anos 20*. Dissertação de Mestrado, IFCH-Unicamp, 1998.
- GOTO, Roberto. *Malandragem Revisitada (uma leitura ideológica de “Dialética da Malandragem”)*. Campinas, Pontes, 1988.
- GOULART, Silvana. *Sob a Verdade Oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo, Marco Zero/CNPq, 1990.
- HELLWIG, David J. “A New Frontier in a Racial Paradise: Robert S. Abbott’s brazilian dream”. *Luso-Brazilian Review*, 25:1, 1988.
- HELLWIG, David, Org. *African-American Reflections on Brazil’s Racial Paradise*. Philadelphia, Temple University Press, 1992.
- HOBBSAWM, Eric J. *A Era dos Extremos: o breve século XX*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- LAGO, Mário. *Na Rolanção do Tempo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.
- LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política*. 2ª edição. Campinas, Papyrus-Ed. Unicamp, 1989.
- MAGALHÃES Jr., Raimundo. *Artur Azevedo e Sua Época*. 3ª edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no Milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- MEADE, Teresa e PIRIO, Gregory Alonso. “In Search of the Afro-American ‘Eldorado’: attempts by north american blacks to enter Brazil in the 1920s”. *Luso-Brazilian Review*, 25:1, 1988.
- MENCARELLI, Fernando Antônio. *A Cena Aberta: a interpretação de “O Bilontra” no teatro de revista de Artur Azevedo*. Dissertação de Mestrado, IFCH-Unicamp, 1996.
- MENEZES, Lená Medeiros. *Os Indesejáveis: desclassificados da modernidade – protesto, crime e expulsão na Capital Federal (1890-1930)*. Rio de Janeiro, Ed. UERJ, 1996.
- MOOG, Vianna. *Bandeirantes e Pioneiros: paralelo entre duas culturas*. 8ª edição. Rio de Janeiro, Delta, 2 Vol., 1966.
- NABUCO, Joaquim. *O Abolicionismo*. 4ª edição. Petrópolis, Vozes, 1978.
- NEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- OLIVEN, Ruben George. “A Malandragem na Música Popular Brasileira”. *Latin American Music Review*, 5:1, 1984.
- PEDRO, Antônio. *Samba da Legitimidade*. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 1980.
- REIS, Zenir Campos. “O Mundo do Trabalho e Seus Avessos: a questão literária”. In BOSI, Alfredo, Org. *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo, Ática, 1987.
- RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Campinas, Ed. Unicamp, 1991.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. “Pressupostos, Salvo Engano, de ‘Dialética da Malandragem’”. In *Que Horas São?: ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura Como Missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. 2ª edição. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- SILVA, Eduardo. *Dom Obá II D’África, o Príncipe do Povo: vida, tempo e pensamento de um homem livre de cor*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- SILVA, Lúcia Osório. “A Crise Política no Quadrilênio Bernardes: repercussões políticas do ‘Caso Itabira Iron’”. In LORENZO,

- Helena Carvalho de e COSTA, Wilma Peres da (Orgs.). *A Década de 1920 e as Origens do Brasil Moderno*. São Paulo, Ed. Unesp, 1997.
- SKIDMORE, Thomas. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. 2ª edição. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.
- SÜSSEKIND, Flora. *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira-Casa de Rui Barbosa, 1986.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. 2ª edição. Rio de Janeiro, JCM, 1969.
- VASCONCELLOS, Gilberto. "Yes, nós temos malandro". In *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro, Graal, 1977.
- VASCONCELLOS, Gilberto e SUZUKI JR., Matinas. "A Malandragem e a Formação da Música Popular Brasileira". In: FAUSTO, Bóris (Dir.), *História Geral da Civilização Brasileira*. Vol. 11. São Paulo, Difel, 1984.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. "A 'cidade-voyeur': o Rio de Janeiro visto pelos paulistas". *Revista Rio de Janeiro*, nº 4, 1986.
- VENEZIANO, Neyde. *Não Adianta Chorar: teatro de revista brasileiro...oba!*. Campinas, Ed. Unicamp, 1996.
- WISNIK, José Miguel. "Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)". In SQUEFF, Ênio e WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música*. São Paulo, Brasiliense, 1983.