

Da literatura ao cinema, anotações sobre a “dialética da malandragem”¹

*Samuel Paiva*²

1 A primeira versão deste texto foi apresentada no seminário A visibilidade dos anônimos, promovido pelo Grupo de Pesquisa Mídia e Narrativa, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), em Belo Horizonte, nos dias 06 e 07 de novembro de 2013.

2 Professor da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2005). sampaiva@uol.com.br.

Resumo

Partindo do ensaio "Dialética da malandragem" (1970), de Antonio Candido, que se detém no romance *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida, este texto procura observar prováveis linhas de coerência que podem fazer repercutir a figura do "malandro" da literatura ao cinema, mais precisamente considerando filmes de estrada brasileiros como *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974), *Bye bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979) e *Deus é brasileiro* (Carlos Diegues, 2003).

Palavras-chave

Dialética da malandragem, literatura, cinema, filmes de estrada.

Abstract

Starting from the essay "Dialectic of malandroism", by Antonio Candido, who was interested in the novel *Memórias de um sargento de milícias* (1854), by Manuel Antônio de Almeida, this text tries to observe probable trends of coherence which can reverberate the figure of the "malandro" from literature to cinema, more precisely considering Brazilian road movies such as *Iracema* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974), *Bye bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979) and *God is Brazilian* (Carlos Diegues, 2003).

Keywords

Dialectics of malandroism, literature, cinema, road movies.

A figura do malandro

Este texto se insere na discussão sobre "a visibilidade dos anônimos" a partir de uma figura que, a meu ver, assume cada vez mais, do século XIX ao XXI, um protagonismo em termos de cultura nacional brasileira, ou seja, o *malandro*, presente tanto na literatura, quanto no teatro, na MPB, na televisão e no cinema, entre outros meios que se valem deste personagem em seus discursos. Mais especificamente, nosso interesse é estabelecer uma reflexão sobre narrativas que, da literatura ao cinema, podem estar relacionadas, como acredito e pretendo demonstrar, ao que o professor Antonio Candido entende como uma "dialética da malandragem", título de seu ensaio, de 1970, no qual ele se detém no romance *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida (2011), observando, entre vários aspectos desta obra, como o protagonista apresenta uma característica fundamental relacionada ao deslocamento entre os polos da ordem e da desordem e vice-versa.

Partindo deste ponto, interesse-me por questionar se a dialética da malandragem, que Antonio Candido reconhece em um romance do século XIX, poderia também ser relacionada a filmes brasileiros produzidos na transição entre os séculos XX e XXI, com especial interesse por um gênero – o *road movie* – no qual se sobressaem contradições entre rebelião e conformidade (LADERMAN, 2002, p. 65-66), pautadas pelas tensões entre cultura e contracultura. Tais tensões, no caso, são perceptíveis inclusive desde as relações que o *road movie* mantém com outros gêneros, como os filmes *noir* e os filmes de *gangsters*, haja vista, respectivamente, obras como *A curva do destino* (Edgar G. Ulmer, 1945) e *Bonnie and Clyde: uma rajada de balas* (Arthur Penn, 1967), entre outras que poderiam ser lembradas por seus personagens que oscilam entre os polos da ordem e da desordem, da lei e do fora da lei.

Tal aspecto de investigação ganha alguma abrangência, na medida em que a figura do malandro, com as nuances apontadas no referido ensaio de Antonio Candido – eis uma hipótese a explorar –, tem despontado recorrentemente na produção de filmes de estrada do Brasil. A propósito, podemos nos lembrar

de personagens como Tião Brasil Grande e Iracema, em *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974), Lorde Cigano e Salomé, em *Bye bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979), Deus e Taoca, em *Deus é brasileiro* (Carlos Diegues, 2003), enfim, filmes que expressam uma dimensão de alegoria histórica com personificações que dizem respeito à cultura nacional na chave da malandragem, o que também poderíamos dizer de Leonardo Filho, o protagonista do romance de Manuel Antônio de Almeida.

Cabe, desde já, atentarmos também para dimensões interculturais ou mesmo internacionais dadas nesta literatura e neste cinema. De um lado, ou seja, na literatura, tal perspectiva se dá inclusive em razão da forte vinculação entre Brasil e Portugal no século XIX. De outro lado, no cinema, havemos de considerar, por exemplo, aspectos mundializados do *road movie*, os quais, entretanto, são tensionados pelas distintas características culturais específicas dos locais e tempos por onde e quando esse gênero circula nos séculos XX e XXI. É nesse sentido, aliás, que lanço a hipótese de que a dialética da malandragem poderia ser aproximada a um princípio de *contracultura* que, via de regra, pesquisadores do *road movie* reconhecem como uma característica do gênero especialmente no contexto dos Estados Unidos, onde alguns filmes se tornaram ícones da contestação ao *establishment* como, por exemplo, *Easy rider* (Dennis Hopper, 1969).

Além disso, há alguns aspectos narrativos que, da literatura ao cinema em questão, poderíamos aproximar na medida em que Antonio Candido questiona até que ponto *Memórias de um sargento de milícias* poderia ser pensado como um “romance picaresco” ou como um “romance documentário”. Tais dimensões possivelmente poderão ser projetadas ao cinema aqui referido, na medida em que esses filmes de estrada por vezes apresentam protagonistas que se caracterizam por um viés picaresco e, além disso, são obras que, mesmo estando inseridas no campo da ficção, pressupõem registros documentais, inclusive, por vezes, com referências ao cinema verdade.

Antes, porém, de avançar com esta discussão, convém contextualizarmos um pouco mais a obra de Manuel Antônio de Almeida, com o objetivo de compreender os pressupostos da dialética da malandragem.

Memórias de um sargento de milícias

Trata-se de um livro que foi primeiramente publicado como folhetim, no jornal *Correio Mercantil*, do Rio de Janeiro, no período compreendido entre 27 de junho de 1852 e 31 de julho de 1853. Estamos, portanto, falando do Segundo Reinado e também de um periódico que estava vinculado ao Partido Liberal, que à época fazia oposição ao Partido Conservador, da alta burguesia e dos simpatizantes do Império. Como folhetim (que podemos considerar como um formato precursor das atuais telenovelas), as *Memórias de um sargento de milícias* foram então publicadas em capítulos semanais, em uma seção do jornal intitulada "Pacotilha" e que se caracterizava por sua verve humorística e irônica enquanto sátira social. Não por acaso essa verve pautada pelo humor e pela ironia também será percebida nos filmes que discutiremos mais adiante, no caso, em relação ao tempo histórico de sua produção.

Mas, voltando ao romance, é interessante notarmos que, embora ele tenha sido escrito entre 1852 e 1853, durante o Segundo Império, a narrativa de fato enfoca o "tempo do rei", ou seja, o reinado de Dom João VI (que se estendeu de 1808 a 1821). A rigor, o narrador das *Memórias* evoca o passado joanino, o tempo do rei, que por alguns era considerado como um déspota, para, na verdade, criticar o seu momento presente de forma alegórica, com críticas "aos sistemas judiciário e educacional, à polícia, ao clero, aos imigrantes portugueses" (JAROUCHE, 2011, p. 33). Ou seja, estamos diante de uma "alegoria pragmática" (XAVIER, 2005), que implica uma evocação do passado para, na verdade, ser estabelecida uma crítica ao momento presente do autor e sua obra.

Depois da publicação como folhetim, as *Memórias de um sargento de milícias* foram publicadas como livro em dois volumes, um no final de 1854 e o outro, no início de 1855, contudo, com autoria anônima. Confirmando a intenção

de alegoria nacional, os tomos foram então assinados por “Um Brasileiro”, sendo a autoria de Manuel Antônio de Almeida, de fato, só revelada em 1863, depois de sua morte (JAROUCHE, 2011, p. 41).

Já um rápido perfil de Manuel Antônio de Almeida permite situá-lo como alguém que, sendo filho de portugueses, nasceu no Rio de Janeiro, em 17 de novembro de 1831, e faleceu em um naufrágio de navio, em 1861, portanto, com aproximadamente trinta anos de idade. Nesse intervalo, formou-se em Medicina, embora nunca tenha exercido a profissão de médico, estando, em contrapartida, envolvido, desde estudante, com o trabalho como jornalista inclusive no próprio *Correio Mercantil*, tendo depois atuado como tradutor, funcionário da Tipografia Nacional, onde conheceu Machado de Assis, de quem viria a influenciar o seu *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Trabalhou também na Secretaria do Ministério da Fazenda e, quando morreu, tinha interesse em candidatar-se como deputado à Assembléia Provincial do Rio de Janeiro (JAROUCHE, 2011, p. 41).

Por sua vez, o enredo das *Memórias de um sargento de milícias*, em síntese, segue a trajetória do protagonista Leonardo Filho. No caso, o filho de Leonardo Pataca e Maria das Hortaliças, que se conhecem no momento em que embarcam de navio de Portugal para o Brasil, onde nasce o protagonista. Quando os pais brigam e se separam, Leonardo passa a ser criado pelo Padrinho, que projeta para o menino um futuro como religioso ou como advogado a ser formado em Coimbra. Contudo, nada disso acontece, pois Leonardo, travesso e cheio de artimanhas, mal aprende a ler e escrever. Quando cresce, apaixona-se pela rica Luisinha e também pela remediada Vidinha. Com a morte do Padrinho, herda sua fortuna e volta a morar com o pai, mas por pouco tempo. Fugindo de casa, suas peripécias levam-no a ser preso por Vidigal, o temível chefe de polícia (personagem que, assim como Dom João VI, de fato, faz parte da História, diferentemente do que ocorre com os demais personagens, que são todos ficcionais, ainda que inspirados em tipos da época). Por fim, Leonardo casa-se com Luisinha e torna-se sargento de milícias tendo por chefe o próprio Vidigal.

Via de regra, esse romance de Manuel Antônio de Almeida está inscrito no Romantismo, porém, antecipa o que alguns pesquisadores percebem como traços do Realismo, como a crônica de costumes e um forte interesse pelas camadas que estão na base da pirâmide social, inclusive, com a inserção de personagens então mal vistos, como a Cigana (por quem Leonardo Pai se apaixona, sendo por isso levado à prisão por Vidigal); o "caboclo velho" cujo ofício era "dar fortuna", ou seja, praticar "feitiçarias" (ALMEIDA, 2011, p. 87-88); o capoeira Chico-Juca; o "mestre de reza" com suas atividades dos que "andavam pelas casas a ensinar a rezar aos filhos, crias e escravos de ambos os sexos" (ALMEIDA, 2011, p. 220), enfim, vários personagens de uma história narrada em terceira pessoa, com grande senso de humor. Vejamos agora qual a leitura que faz Antonio Candido desse romance de Manuel Antônio de Almeida.

A dialética da malandragem

O ensaio de Antonio Candido – "Dialética da malandragem: caracterização das memórias de um sargento de milícias" – foi publicado na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (nº 8, São Paulo, USP, p. 67-89) em 1970, portanto, em um período de chumbo da ditadura militar no Brasil. Este é um aspecto contextual importante, sobretudo quando levamos em conta a tese central do texto, acerca da circulação do malandro nos âmbitos da ordem e da desordem. De forma sucinta, e seguindo a opinião de Mamede Mustafa Jarouche, que apresenta uma das edições do romance de Manuel Antônio de Almeida fazendo inclusive alusão ao ensaio de Antonio Candido, eu poderia reafirmar que a tese central do ensaio sobre a dialética da malandragem diz respeito a uma circulação do malandro entre os polos da ordem e da desordem. Jarouche diz o seguinte, explicando a tese em questão:

Segundo Antonio Candido, as Memórias seriam um "romance representativo" [dos arquétipos universais do malandro], cujo eixo estrutural estaria nas oscilações entre os polos da "ordem" e da "desordem". Ou seja: o fato de suas principais personagens, os Leonardos (especialmente o filho), circularem com tanta bossa e naturalidade entre os opostos universos da legalidade (ordem) e da ilegalidade (desordem) impediria o leitor de discernir onde, com efeito, está a ordem, onde a desordem – daí o seu caráter "malandro" (JAROUCHE, 2011, p. 57).

Ora, esta ambiguidade entre ordem e desordem, que aqui reconhecemos principalmente a partir de Leonardo Filho que, para Antonio Candido (1970), “é o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira”, sendo inclusive um antecessor de Macunaíma, parece coincidir em grande medida com a visão que têm alguns pesquisadores dos *road movies*, como, por exemplo, David Laderman, para quem, como afirmei anteriormente, esse gênero se caracteriza eminentemente por uma dialética entre rebelião e conformidade relacionada à contracultura dos anos 1960. Nesse sentido, personagens de filmes de estrada como *Bonnie e Clyde* (no filme de Arthur Penn) ou Wyatt e Billy (em *Easy rider*, de Dennis Hopper), também circulam entre os polos opostos da legalidade e da ilegalidade, tanto quanto Tião Brasil Grande e Iracema (em *Iracema, uma transa amazônica*), Lorde Cigano e Salomé (em *Bye bye Brasil*), Deus e Taoca (em *Deus é brasileiro*), só para lembrarmos alguns exemplos emblemáticos de filmes de estrada tanto dos Estados Unidos quanto do Brasil, como vimos.

Vale registrar que é a propósito do que poderíamos pensar como distintas versões internacionais da figura do malandro que, no ensaio sobre a dialética da malandragem, encontramos as reflexões de Antonio Candido acerca do pícaro e do *trickster* (que podemos traduzir como o trapaceiro, embusteiro, impostor). Em relação ao pícaro, personagem do romance picaresco da tradição renascentista espanhola – como *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554) e *Vida y hechos de Estebanillo González* (1646) –, de fato, Antonio Candido discorda de Mário de Andrade, que considerava *Memórias de um sargento de milícias* como um romance picaresco. Candido contra-argumenta, afirmando que Leonardo Filho distancia-se do pícaro por algumas razões. Sintetizando, não é ele quem narra a sua história (o narrador das *Memórias* apresenta a narrativa em terceira pessoa); não se trata de um personagem largado no mundo (ainda que os pais o rejeitem, ele será criado pelo Padrinho); além disso, Leonardo não se coloca em condição servil, muito pelo contrário; não se move meramente por interesse, mas de fato nutre sentimentos sinceros, por exemplo, por Luisinha, por quem se apaixona e com quem afinal se casa; não é misógino; não faz

uso de palavrões. Mas, por outro lado, admite Candido, de fato, Leonardo tem algumas características dos narradores pícaros: é de origem humilde, simpático e risonho, vive um tanto ao sabor dos acontecimentos, ainda que não aprenda com a experiência. Ou seja, em termos de aproximação ao romance picaresco, o livro de Manuel Antônio de Almeida apresenta oscilações, as quais levam Antonio Candido a reconhecê-lo menos como um romance picaresco e mais como um "romance malandro". E no que consiste um romance malandro?

Novamente, a comparação internacional vale como parâmetro para o ensaísta embasar sua argumentação. Mais abrangente do que o pícaro, Leonardo estaria mais próximo do *trickster* das narrativas folclóricas e populares. Nesse sentido, Leonardo Pai e Leonardo Filho são complementares. "Com efeito, pai e filho materializam as duas faces do *trickster*: a tolice, que afinal se revela salvadora, e a esperteza, que muitas vezes redundando em desastre, ao menos provisório" (CANDIDO, 1970). Além disso, o romance malandro também encontra sua explicação pela dimensão satírica, que a própria obra de Manuel Antônio de Almeida apresenta ao contextualizar sua narrativa como uma crítica de costumes bem no espírito de uma certa tendência humorística do século XIX.

Mas, no âmbito dos cotejos internacionais sobre a figura do malandro, é importante ressaltar, ainda na perspectiva de Antonio Candido, um traço específico do malandro nacional que o diferencia de outras variações dessa figura em contextos diversos, inclusive, nos Estados Unidos. É que, no mundo do malandro brasileiro, não há culpa. Todos erram, cometem seus pecados, mas não se sentem necessariamente responsáveis por isso. Ocorre uma espécie de neutralidade moral, segundo a qual o bem e o mal se anulam e, nesse sentido, encontra-se aí uma distinção muito clara do Brasil em relação aos Estados Unidos, onde predominou, em sua formação histórica, uma lei mais rígida. Nas palavras do ensaísta:

As duas situações diversas se ligam ao mecanismo das respectivas sociedades: uma [EUA] que, sob alegação de enganadora fraternidade, visava a criar e manter um grupo idealmente mono-racial e mono-religioso; outra [Brasil] que incorpora de fato o pluralismo racial e depois religioso à sua natureza mais íntima, a despeito de certas

ficções ideológicas postularem inicialmente o contrário. Não querendo constituir um grupo homogêneo e, em consequência, não precisando defendê-lo asperamente, a sociedade brasileira se abriu com maior larguesa à penetração dos grupos dominados ou estranhos. E ganhou em flexibilidade o que perdeu em inteireza e coerência (CANDIDO, 1970).

Da literatura ao cinema

Mantendo em perspectiva a discussão sobre possíveis sentidos que possam ser revelados pelo malandro enquanto figura que circula entre os polos da legalidade e da ilegalidade em função de tempos e espaços diversos, convém lembrar outro aspecto do ensaio que discutimos, o qual pode justamente fornecer um parâmetro para possíveis sentidos relacionados à ordem e a desordem no Brasil. Refiro-me ao caráter documental que Antonio Candido enxerga no romance malandro de Manuel Antônio de Almeida, caráter que está justamente implicado na sátira social formulada em sua dimensão mais propriamente realista. Nas palavras de Antonio Candido:

(...) é provável que a impressão de realidade comunicada pelo livro não venha essencialmente dos informes, aliás relativamente limitados, sobre a sociedade carioca do tempo do Rei Velho. Decorre de uma visão mais profunda, embora instintiva, da função, ou "destino" das pessoas nessas sociedades; tanto assim que o real adquire plena força quando é parte integrante do ato e componente das situações. Manuel Antônio, apesar da sua singeleza, tem uma coisa em comum com os grandes realistas: a capacidade de intuir, além dos fragmentos descritos, certos princípios constitutivos da sociedade –, elemento oculto que age como totalizador dos aspectos parciais (CANDIDO, 1970).

É neste ponto, acredito, que o romance *Memórias de um sargento de milícias* poderia se aproximar de certas correntes da ficção cinematográfica que assumem mais explicitamente a sua fatura com o documentário. Afinal, se no âmbito da análise literária acima referida, a função da realidade histórica e social tem um caráter estruturante da obra enquanto representação dos fatos que envolvem os personagens e seus costumes, mediados pelas observações do narrador oscilando entre crônica e romance, no âmbito da análise fílmica é

possível que possamos encontrar experiências equivalentes. Acredito que é este o caso de muitos filmes de estrada, que justamente registram os imprevistos captados nas locações externas no momento da filmagem.

Como exemplo, há filmes nos quais personagens de ficção, assumindo uma inflexão documentária, interagem com a realidade à sua volta como se em busca de um "cinema verdade" (e aqui a menção à vertente do documentário criada por Jean Rouch e Edgar Morin não é gratuita). Gostaria de lembrar, a propósito, a análise que faz Ismail Xavier do filme *Iracema, uma transa amazônica*, justamente na chave de uma aproximação do filme de Jorge Bodanzky e Orlando Senna com o cinema verdade, texto no qual o autor afirma em determinado momento que o aqui e agora da filmagem tem uma dimensão de autenticação inserida na retórica mais ampla do filme, que sustenta sua força também sobre esse peso referencial que afinal se projeta na tela (XAVIER, 1990, p. 363).

Ora, se para Antonio Candido, como vimos, o real adquire força quando é parte integrante das situações que envolvem as pessoas nas sociedades representadas no romance referido, o mesmo parece ocorrer aqui, ou seja, em *Iracema*, filme no qual a representação está contaminada, como deduzimos da colocação de Ismail Xavier, pelas componentes da situação do próprio ato de filmar com um roteiro em grande parte imprevisto. O imprevisto, que possivelmente podemos considerar como um aspecto da ordem e da desordem no âmbito da representação cinematográfica, está implicado, inclusive, na opção da direção de Bodanzky e Senna por um tipo de interpretação dos atores que oscila entre um ator de experiência profissional (Paulo César Pereio interpretando Tião Brasil Grande) que interage com atores inexperientes ou mesmo não atores (como é o caso de Edna de Cassia no papel de Iracema).

Estas oscilações que tencionam o aspecto formal enquanto ordem e desordem também se conjugam com uma dimensão temática igualmente oscilante. Senão vejamos uma possível leitura de ambiguidades temáticas reconhecíveis no personagem Tião Brasil Grande, no caso, a partir da análise de Vera Follain de Figueiredo, que afirma:

O personagem Tião Brasil Grande é um caminhoneiro que percorre o país, vendendo madeira e levando aos lugares mais distantes o discurso da exaltação do projeto modernizador da ditadura militar, através do qual enaltece também sua própria atividade comercial. Entretanto, a dicção cínica e o tom provocador que pontuam sua verbalização de fé no futuro, juntamente com as imagens desoladoras dos lugares por onde passa o caminhoneiro, captadas por uma câmera documental, denunciam a falácia da retórica do poder (FIGUEIREDO, 2010, p. 193).

Assim como nesse filme de Bodanzky e Senna, é bem provável que possamos encontrar aspectos da dialética da malandragem também em outros *road movies* do Brasil nos quais os protagonistas se deslocam entre os polos da ordem e da desordem, assumindo tal deslocamento conotações distintas, reveladas, inclusive, por seu caráter documental e/ou picaresco. Como afirmei anteriormente, penso que a esse respeito seria possível considerarmos outros filmes e, como exemplo, vejamos os casos de *Bye bye Brasil* e *Deus é brasileiro*.

A análise que Sara Brandellero (2013) empreende sobre o filme *Bye bye Brasil*, na perspectiva da “busca da nação”, confirma tal possibilidade. Ela lembra o quanto Cacá Diegues, desde sua vinculação ao Cinema Novo, sempre foi um diretor interessado na realização cinematográfica como um ato político, mesmo sem deixar de considerar seu potencial de entretenimento. Assim é que a apropriação do gênero *road movie* em *Bye bye Brasil* se dá com interesse em uma reflexão sobre o país em um contexto de consideráveis mudanças políticas e sociais, na transição entre a ditadura militar e uma crescente perspectiva de globalização, o que é sinalizado já desde o título da obra. A construção da narrativa, orientada pelo deslocamento da Caravana Rolidei (corruptela da palavra inglesa “*Holiday*”), também expressa um princípio de mudança, que vai adquirindo distintos sentidos históricos relacionados ora à *abertura* política para um governo democrático; ora a uma sociedade em forte processo de industrialização e urbanização; ora à presença de interesses econômicos de grupos estrangeiros; ora ao fortalecimento de sistemas de comunicação de massa, em especial, a televisão; ora às tensões sexuais, étnicas, ambientais, entre outras.

Em suma, quando consideramos esse contexto em termos de uma ambiguidade entre os polos da ordem e da desordem, aspecto que tem norteado nosso interesse na dialética da malandragem, destaca-se a perspectiva ambígua dos personagens que integram a Caravana Rolidei. Nas palavras de Brandellero:

De fato, contra esse pano de fundo, a trupe de circo ocupa uma posição ambivalente. Ansiosa por explorar a ingenuidade daqueles que vivem nos recantos rurais do país – facilmente encantados por seus exóticos números de entretenimento – a trupe, em sua busca por dinheiro rápido, conspira com aqueles que estão em posição de autoridade. Contudo, apesar de se reinventar à medida que o filme evolui, ela nunca cessa de negociar a partir das margens, às vezes sofrendo, em primeira mão, a crueldade de perspicazes caçadores de fortuna (BRANDELLERO, 2013, p. 51, tradução nossa)³.

Há na perspectiva de tal ambivalência uma ironia, perceptível inclusive na dimensão carnalizada com que o filme assume a *conquista do oeste* – aspecto que é fundamental em um gênero considerado antecessor do *road movie*, ou seja, o *western* –, o que faz *Bye bye Brasil* (1979) coincidir neste ponto com *Iracema, uma transa amazônica* (1974). Nos dois filmes, não por acaso produzidos na década de 1970, ou seja, quando ocorre a construção da Rodovia Transamazônica, o deslocamento dos personagens problematiza, entre outras questões, o processo de desterritorialização da população indígena da Amazônia.

Filme mais recente de Cacá Diegues, *Deus é brasileiro* (2003) retoma várias dessas questões, embora assumindo um registro mais explicitamente cômico ou mesmo satírico. Adaptação do conto *O homem que não acreditava em Deus*, de João Ubaldo Ribeiro, a narrativa apresenta Deus (interpretado por Antônio Fagundes) como um personagem cansado de seu papel divino e do trabalho que lhe dá a humanidade e, por isso, ele está disposto a tirar férias. Então vem ao Brasil onde encontra Taoca (Wagner Moura), malandro que poderá levá-lo até Quinca das Mulas (Bruce Gomlevsky), homem com um perfil de santo

3 "Indeed, against this backdrop, the circus troupes occupies an ambivalent position. Eager to explore the naïveté of those living in the country's rural backwaters – easily enthralled by its exotic entertainment act – it colludes with those in a position of authority in its search for a quick buck. Yet, despite reinventing itself as the film progresses, it never ceases to have to negotiate its future from the margins, sometimes suffering first hand the ruthlessness of shrewder fortune seekers".

condizente com a possibilidade de substituir Deus no período de sua ausência. No percurso, encontram Madá (Paloma Duarte), uma moça com quem Deus e Taoca formam uma espécie de triângulo amoroso.

A análise que Adriana Rouanet (2013) empreende desse filme de Cacá Diegues aponta como a recepção de alguns críticos, como José Geraldo Couto, da *Folha de S. Paulo*, reconhece a obra como um cruzamento da tradição picaresca ibérica com o *road movie* brasileiro (apud ROUANET, 2013, p. 118). Estabelecendo uma conexão com a filmografia de Cacá Diegues como alguém que, vindo do Cinema Novo, está agora disposto a rever sua própria história, assim como a de sua geração de colegas cinemanovistas e do Brasil, Rouanet descreve várias cenas de *Deus é brasileiro*, destacando seu registro satírico e por vezes paródico, até chegar à assunção de um caráter carnavalesco, segundo a concepção de Bakhtin. Para tanto, a pesquisadora vale-se da explicação de Robert Stam:

O princípio carnavalesco abole hierarquias, níveis de classes sociais, e cria outra vida, livre das regras e restrições convencionais. No carnaval, tudo que é marginalizado e excluído – o louco, o escandaloso, o aleatório – assume o centro em uma explosão liberadora de alteridade. O princípio do corpo material – fome, sede, defecação, copulação – torna-se uma força positivamente corrosiva e o festival de riso goza uma vitória simbólica sobre a morte, sobre tudo o que é considerado sagrado, sobre tudo o que oprime e restringe (apud ROUANET, 2013, p. 127, tradução nossa)⁴.

Conectam-se de tal forma o princípio carnavalesco e a tradição da narrativa picaresca, com um pícaro (Taoca, no caso), personagem que, sendo da classe baixa, torna-se parceiro do mais elevado Deus, por sua vez divindade humanizada a ponto de precisar descansar pelo excesso de trabalho, necessitando também de um guia ardiloso que possa levá-lo em seu caminho repleto de episódios de crítica social e mesmo religiosa. Nesse sentido, a dimensão picaresca de Taoca é fundamental e está diretamente relacionada ao malandro, inclusive, segundo a concepção de Roberto DaMatta (1997), também citado por Adriana Rouanet:

4 “The carnivalesque principle abolishes hierarchies, levels social classes, and creates another life free from conventional rules and restrictions. In carnival, all that is marginalized and excluded – the mad, the scandalous, the aleatory – takes over the center in a liberating explosion of otherness. The principal of material body – hunger, thirst, defecation, copulation – becomes a positively corrosive force, and festival laughter enjoys a symbolic victory over death, over all that is held sacred, over all that oppresses and restricts”.

(...) é Taoca quem empresta ao filme seu sentido picaresco, porque, na narrativa, ele é o clássico pícaro brasileiro (ou malandro), exibindo todas as características que o antropólogo Roberto DaMatta poderia descrever como um comportamento "de rua". Em seu trabalho seminal, *Carnavais, malandros e heróis* (1979) [primeira edição], DaMatta descreve este comportamento como o "hábito" brasileiro de quebrar as regras, com o propósito de sobrevivência em um mundo de hierarquias e privilégios (ROUANET, 2013, p. 128, tradução nossa)⁵.

Concluindo, é possível que os filmes abordados neste texto possam ser apenas uma parte exemplar de uma filmografia possivelmente mais ampla de *road movies* brasileiros que, no âmbito das tensões entre cultura e contracultura características desse gênero, podem encontrar uma dimensão cultural específica justamente na perspectiva da dialética da malandragem e em suas reverberações mais contemporâneas. Esperamos, portanto, que, ao menos em linhas gerais, estas anotações tenham conseguido indicar o quanto o referido ensaio de Antonio Candido, aqui projetado em diferentes contextos, do século XIX ao XXI, continua sendo uma peça filosófica fundamental para a reflexão que podemos empreender sobre a mídia, levando em conta distintos princípios de legalidade e ilegalidade, assim como de ordem e desordem, implicados em discursos midiáticos diversos.

5 "(...) is Taoca who lends the film its picaresque feel, for he is the classic Brazilian picaro (or malandro) in the story, displaying all the characteristics that anthropologist Roberto DaMatta would describes as 'street' behaviour. In his seminal work *Carnivals, Rogues and Heroes* (1979), DaMatta describes this behaviour as the Brazilian 'habit' of breaking rules in order to get in a world of hierarchies and privileges".

Referências

ALMEIDA, M. A. *Memórias de um sargento de milícias*. 4ª ed. São Paulo: Ateliê, 2011.

BRANDELLERO, S. "Bye bye Brasil and the quest for the nation". In: BRANDELLERO, S (ed.). *The Brazilian road movie: journeys of (self) discovery*. Cardiff: University of Wales Press, 2013, p. 49- 68.

CANDIDO, A. "Dialética da malandragem: caracterização das memórias de um sargento de milícias". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, no. 08, São Paulo, USP, 1970, p. 67-89. Disponível em: <http://www.educacional.com.br/upload/dados/materialapoio/580001/8384666>.

DaMATTA, R. *Carnivals, rogues and heroes: an interpretation of Brazilian dilemma*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1991.

_____. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Editora PUC-RJ; 7Letras, 2010.

JAROUCHE, M. M. "Galhofa sem melancolia: as Memórias num mundo de luzias e saquaremas". In: ALMEIDA, M. A. *Memórias de um sargento de milícias*. 4ª. ed. São Paulo: Ateliê, 2011.

LADERMAN, D. *Driving visions: exploring the road movie*. Texas: University of Texas Press, 2002.

RIBEIRO, J. U. *Já podeis da pátria filhos e outras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

ROUANET, A. "God is Brazilian: a re-examination of Cinema Novo and self". In: BRANDELLERO, S (ed.). *The Brazilian road movie: journeys of (self) discovery*. Cardiff: University of Wales Press, 2013, p. 116-141.

XAVIER, I. "Iracema: transcending cinema verité". In: BURTON, J. (ed.). *The social documentary in Latin America*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1990, p. 361-371.

XAVIER, I. "A alegoria histórica". In: RAMOS, F. (org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Vol. 1. São Paulo: Senac, 2005, p. 339-379.

Referências Audiovisuais

A curva do destino (Edgar G. Ulmer, 1945).

Bonnie and Clyde – uma rajada de balas (Arthur Penn, 1967).

Bye bye Brasil (Carlos Diegues, 1979).

Deus é brasileiro (Carlos Diegues, 2003).

Easy rider (Dennis Hopper, 1969).

Iracema, uma transa amazônica (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974).