

# “ETERNOS VAGABUNDOS”: MALANDROS, PALHAÇOS E CAIPIRAS NO MUNDO DA CHANCHADA

GILMAR ROCHA\*

---

## RESUMO

Este artigo analisa as figuras do malandro, do palhaço e do caipira no imaginário cinematográfico nacional brasileiro sem perder de vista suas representações no folclore, na música e no circo-teatro. Neste processo de constituição imaginária da identidade nacional brasileira destacamos, para além do lugar simbólico da chanchada, a luta pela hegemonia político-cultural do país, protagonizada pelos cinemas carioca e paulista nas suas versões da Atlântida e da Vera Cruz. A análise parte dos anos 1950 e retrocede para o início do século XX, tempo em que se forma e desenvolve a indústria de diversão cultural no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Identidade Nacional; Chanchada; Malandro; Palhaço; Caipira.

## ABSTRACT

This essay analyses the role played by the personas of the *malandro* (“rogue”), the clown and the *caipira* (“backwoodsman”: in Brazil it is a derogatory term used to designate rural inhabitants of less advanced areas, implying lack of instruction, means and manners) in the Brazilian national cinematographic imaginary, whilst bearing in mind their representations in the folklore, music and circus-theater. Beyond the symbolic place occupied by the *chanchada* – a type of fictional comedy very popular in Brazil during the 1950s – in such imaginary constitution of the Brazilian national identity, we have highlighted the struggle for political and cultural hegemony, featured by the *paulista* and *carioca* cinemas, represented by Vera Cruz and Atlântida, respectively. In order to understand such dynamics, this analysis starts at 1950s and goes back to early 20<sup>th</sup> century, time in which the Brazilian cultural and entertainment industry started to be formed and developed.

**KEYWORDS** National Identity; Chanchada; Malandro; Clown; Caipira.

---

## “Entrada”<sup>1</sup>

Em 1914, ano no qual explodia a Primeira Grande Guerra, Charles “Charlie” Spencer Chaplin, então um jovem ator estreado do cinema mudo, dava início ao processo que levaria à imortalização da personagem que se tornaria um dos principais ícones do cinema mundial e símbolo do mundo contemporâneo: “*Carlitos, o Eterno Vagabundo*”. Filho de artistas do “*musical hall*” londrino, um tipo de espetáculo de variedades, Chaplin, desde a infância, teve contato com o circo. Não por coincidência seria, em 1929, indicado ao Oscar, exatamente por ter dirigido e protagonizado, na pele do “*eterno vagabundo*”, o filme *O Circo*, de 1928. Na versão cinematográfica de Chaplin, “*Carlitos*” vincula-se ao *Augusto*, o típico palhaço que na tradição circense representa o lado marginal, pobre e malandro, porém doce e sensível, símbolo dos fracos, o qual se contrapõe à figura do *Clown Branco*, que se apresenta de rosto alviado e roupas brilhantes, com um pequeno boné em forma de cone na cabeça lembrando um *pierrat*.<sup>2</sup> Na verdade, “*Carlitos*” é o representante de uma legião de “palhaços-malandros” urbanos, tradicionalmente herdeiros dos saltimbancos da *Commedia dell’Arte* e modernamente aclamados pelo público espalhado pelos picadeiros dos circos, em vários países do mundo, ao tempo da Primeira Grande Guerra, cujos nomes fazem parte da galeria dos “*ilustres desconhecidos*”.<sup>3</sup>

No Brasil, os nomes Benjamim de Oliveira, Eduardo das Neves, Catulo da Paixão Cearense, Piolin, Genésio Arruda, Oscarito, Grande Otelo, Mazaropi e Renato Aragão d’*Os Trapalhões*, dentre outros, acrescentam-se à lista dos artistas populares que ajudaram a fazer a história da música, do circo, do teatro e do cinema, imortalizando as figuras dos “*eternos vagabundos*”: o palhaço, o malandro e o caipira, incorporado na figura do “*Jeca Tatu*”. Muito embora esses personagens tenham começado a despertar o interesse dos intelectuais brasileiros nos últimos anos, nas mais variadas áreas de estudos, as análises que exploram o parentesco simbólico entre eles ainda são escassas.<sup>4</sup>

Analisar o que o malandro, o palhaço e o caipira têm em comum é o objetivo deste texto. Metodologicamente, a análise parte da chanchada produzida nos anos 50, e caminha em direção ao passado histórico de formação da indústria de diversão no Brasil, no qual põe-se a descoberto um amplo e

complexo sistema simbólico no qual se inscrevem estas três personagens. O ponto de partida é o de que a chanchada, mais do que um tipo de cinema produzido entre as décadas de 40 e 60, pode ser entendida como uma visão carnavalizadora do mundo em que "*pilantras*" (o típico malandro virador da chanchada), "*jecas*" e "*palhaços*" interagem a partir das relações de trocas simbólicas entre a cultura erudita e a cultura popular, entre o folclore e o cinema, entre o circo e o teatro, entre a música e o rádio, e assim por diante, revelando-se, portanto, uma estrutura imaginária da sociedade brasileira.<sup>5</sup>

## Um Brasil Feliz

"*Este Mundo é um Pandeiro*", filme de Watson Macedo protagonizado por Oscarito e Grande Otelo (legítima dupla de palhaços nos moldes *Tony e Augusto*), e produzido em 1947, marca o início da era de ouro da chanchada no Brasil. No entanto, a fórmula desta só seria definida dois anos depois, com "*Carnaval no Fogo*" (1949), também de Watson Macedo e também protagonizado por Oscarito e Grande Otelo. Durante uma década, a companhia de cinema Atlântida, do Rio de Janeiro, dominou o gênero. O fim dessa era de ouro ocorre na virada dos anos 60, no exato momento em que Mazaropi dava início à sua fase rural com "*Jeca Tatu*" (1959) e "*As Aventuras de Pedro Malasartes*" (1960). A origem circense de Mazaropi, comum à de Oscarito e de Grande Otelo, foi, segundo Paulo Emilio Gomes, "*a principal contribuição paulista à chanchada brasileira*".<sup>6</sup> Mesmo enveredando pelos caminhos da roça, o caipira "*jeca*", herdeiro do mito folclórico "*amarelinho*" (Pedro Malasartes, João Grilo e outros), apresenta afinidades simbólicas com os malandros urbanos, como será mostrado à frente.<sup>7</sup>

Herdeira do teatro de revista da Praça Tiradentes, a chanchada – cujo significado etimológico remete à ideia de "*porcaria*", "*peça teatral ou filme de valor duvidoso*", "*pornografia*" – na verdade traduz uma visão de mundo carnavalesca, cômica, burlesca, bufa. Em termos bakhtinianos, trata-se de uma expressão cultural popular na qual predomina a linguagem da praça, do riso, do baixo corporal, enfim, do "*realismo grotesco*":

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo.<sup>8</sup>

Como complemento desta definição, Bakhtin destaca que

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa 'carnavalização' da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico.<sup>9</sup>

É exatamente esta visão carnavalizadora do mundo que a chanchada promove, onde o malandro, o palhaço, o caipira e outros relativizam a ordem social de maneira crítica por meio do riso, da paródia, do deboche, da festa, das performances corporais etc. A herança circense de Oscarito (Oscar Lorenzo Jacinto de la Imaculada Concepción Teresa Diaz, 1906-1970), Grande Otelo (Sebastião Bernardes de Souza Prata, 1915-1993) e Mazzaropi (Amácio Mazzaropi, 1912-1981) rendeu-lhes a versatilidade e a sensibilidade necessárias para a construção de tipos e personagens de grande apelo popular. A figura desengonçada do "jeca" de Mazzaropi e a cena antológica na qual Oscarito e Grande Otelo parodiam *Romeu e Julieta* em *Carnaval no Fogo*, evocando os áureos tempos do circo-teatro no Brasil, são dignos de nota.<sup>10</sup>

Na impossibilidade de listar os cerca de 300 filmes realizados na década de 50, vamos nos contentar com alguns dos mais famosos: "*Aviso aos Navegantes*" (1950), "*Carnaval Atlântida*" (1952), "*Matar ou Morrer*" (1954), "*Nem Sansão Nem Dalila*" (1954), "*O Homem do Sputnik*" (1959) e "*O Dono da Bola*" (1961), sem contar os filmes de Mazzaropi e dos famosos palhaços Carequinha e Arrelia.<sup>11</sup> Neste conjunto, "*Nem Sansão Nem Dalila*" (1954) se destaca como a principal chanchada da década, pois parodiava o cinema hollywoodiano (o clássico *Sansão e Dalila*, de Cecil B. Mille, protagonizado por Victor Mature e Hedy Lamarr, indicado ao Oscar em 1950) ao mesmo tempo em que criticava o Estado Novo de Getúlio Vargas. A estimativa para o ano de 1953 era de 250

milhões de espectadores nas mais de 2.400 salas de exibição espalhadas pelo país. Estes números dão a dimensão do que representou a chanchada no Brasil dos anos 50, cuja população era de, aproximadamente, 50 milhões de habitantes. A chanchada, ao lado do rádio, do circo e do teatro, era um fenômeno de massa cuja principal característica era a veiculação de sucessos musicais do carnaval. Fazendo eco ao samba *A Voz do Morro* (1955), de Zé Ketí, que se autoproclamava "*melodia pro Brasil feliz*", o documentário *Assim era Atlântida* (1974) anunciava:

A chanchada era o reflexo de um povo feliz, que brincava no carnaval, brigava nos bares, namorava no Pão de Açúcar, ria sem preconceito e tinha esperanças no futuro. Esse povo se modificou. As chanchadas pararam de ser produzidas. De repente, o mundo foi assolado por uma onda de saudosismo [...] eram saudades da juventude, dos bons tempos, da esperança, da alegria e da inocência perdidas, e as pessoas se lembraram, dos risos, dos romances inocentes, dos cantores de rádio, daquela época feliz.<sup>12</sup>

Assim era a imagem do Brasil dos "*anos dourados*". Viviam-se sob o signo mítico do progresso. O ambiente nacionalista de Getúlio Vargas (1950-1954) e desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek (1954-1960), aberto às experiências da modernização cultural (como a bossa nova, o concretismo e a jovem-guarda) e à internacionalização do capital (por meio da indústria automobilística e da política da boa vizinhança com os Estados Unidos), foi determinante na construção dessa imagem do Brasil, o "*país do futuro*", muito embora as coisas não fossem tão maravilhosas quanto a euforia do desenvolvimentismo pintava. No plano político-econômico, o Brasil passava a viver um momento difícil, que desembocaria no golpe de 64: de um lado, o aumento da inflação e da presença do capital monopolista internacional, do outro, o esgotamento político do populismo desencadeado pelo suicídio de Vargas em 1954. No meio, flutuavam, entre a ordem e a desordem, setores das classes populares constituídos por pequenos funcionários públicos, trabalhadores do setor terciário e migrantes que tentavam nova vida nas grandes cidades, enfim, o "*homem comum*". São principalmente estes setores que se reconhecem e se identificam com os "*pilantras*" Oscarito, Grande Otelo e Zé Trindade, ou seja, com os malandros viradores que condensam o imaginário da chanchada.<sup>13</sup>

Neste contexto, acirram-se as discussões em torno dos rumos da cultura brasileira e da identidade nacional. Coube ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) um papel de destaque na crítica ao caráter inautêntico da cultura brasileira.<sup>14</sup>

Os filmes de chanchada, da Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S. A. e, posteriormente, da Produções Amácio Mazzaropi (PAM filmes), mesclam cenas de música, conflitos melodramáticos e performances acrobáticas, receita já testada nos velhos tempos de circo, teatro mambembe e programas de rádio. A estrutura simples do enredo -alimentada por um sistema de troca-troca no qual as personagens mudam de papéis o tempo todo e os objetos são trocados gerando enorme confusão-, afinada aos padrões morais de então, tal como ocorre com os dramas e comédias apresentados no circo-teatro, garantiam o sucesso de bilheteria da chanchada. Deste modo, a chanchada, apesar de estar em sintonia com o imaginário da modernidade, também estava presa à um conjunto de valores conservadores, característicos de sociedades tradicionais, nos quais se transmite uma visão de mundo profundamente marcada pela esperteza, pela lógica do golpe miúdo, pela sorte e o acaso.<sup>15</sup> Os heróis (ou anti-heróis) chanchadescos não pretendem revolucionar o mundo, mas simplesmente sobreviver de maneira fácil, alegre e espontânea. Para tanto, recorrem às únicas armas que têm, a saber, o riso, a sabedoria popular e a malandragem. Apesar de "*As Aventuras de Pedro Malasartes*" demonstrar tal lógica de maneira exemplar, é "*Carnaval no Fogo*" que se afirma como filme paradigmático.

Pode-se mesmo sugerir que as chanchada seguem o modelo dialético hipo-estrutural de Canevacci,<sup>16</sup> no qual a cruz arquetípica (*pater:spiritus :: filius:diabolus*) se acha representada nas personagens do herói, da donzela, do malandro (anti-herói) e do bandido (vilão). Em *Carnaval no Fogo*, o herói Ricardo (Anselmo Duarte) toma o lugar do vilão "*Anjo*" (José Lewgoy), ladrão de joias e líder de uma quadrilha internacional, após este ter perdido a cigarreira. Neste momento, entra em cena um outro anjo, "*Serafim*" (Oscarito), o anti-herói atrapalhado e malandro que, com a ajuda do empregado do hotel (Grande Otelo), irá proteger o herói e sua amada Marina (Eliana). Tudo se passa no

hotel Copacabana Palace, ao ritmo de muita música, dança, corre-corre e bofetadas, no melhor estilo bufão.<sup>17</sup>

Este modelo talvez tenha sido um dos motivos das duras críticas feitas à chanchada, uma vez que esta foi considerada um cinema menor, de baixa qualidade, alienado:

O que se chama no Brasil comédia cinematográfica é a pura 'chanchada', é o disparate vulgar combinado a um pouco de sexo e frases de duplo sentido. Influência do baixo teatro, da burleta e do pior radiologismo. É do rádio e do teatro que têm vindo nossos cômicos.<sup>18</sup>

Em oposição à imagem do Brasil alegre, carnavalesco e malandro que a chanchada carioca disseminava nas salas de cinema do país, insurgia-se a imagem do Brasil inteligente, sério e desenvolvimentista, produzida por alguns intelectuais da época, que não toleravam ver o país pelo crivo do popular. Algumas das principais críticas dirigidas à chanchada partiram dos idealizadores do cinema paulista que, após a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949, acreditavam poder produzir um novo cinema nos moldes de Hollywood, porém com uma temática mais voltada para o regional. A curta existência da Vera Cruz (1949-1954) não impediu que fossem produzidos filmes de expressiva qualidade e significação nacional, tais como *O Cangaceiro* e *Sinhá Moça*, além do lançamento de Mazaropi no circuito cinematográfico.<sup>19</sup>

A verdade é que o cinema brasileiro na época mantinha uma relação ambígua com Hollywood. Se, de um lado, a chanchada cada vez mais assumiu uma postura crítica e paródica com relação ao cinema norte-americano, por outro lado, a criação da Vera Cruz, em São Paulo, representou uma tentativa de criação de um cinema novo aos moldes de Hollywood, considerado então o modelo a ser seguido.<sup>20</sup> Segundo Galvão:

Vista de São Paulo, a produção carioca é fundamentalmente a chanchada. Ora, a chanchada não era cinema. A Companhia Vera Cruz foi fundada precisamente para "criar" uma indústria cinematográfica no Brasil, a partir da estaca zero. Se alguma coisa fica absolutamente clara, desde as suas primeiras tentativas de autodefinição, é a total negação do cinema anterior.<sup>21</sup>

De fato, segundo Paulo Emilio Sales Gomes, a partir de 1950, “os paulistas, entretanto, rejeitaram qualquer paralelo entre o que pretendiam fazer e aquilo que se fazia no Rio: renegando a chanchada, ambicionaram realizar filmes de classe e em muito maior número”.<sup>22</sup> Mas, curiosamente, o cinema que criticou tão duramente a chanchada foi o mesmo que produziu sua “*versão caipira*” e, diga-se de passagem, de estrondoso sucesso de bilheteria por quase 20 anos. A linguagem simples dos filmes de Mazaropi atingia com eficácia a população brasileira de migrantes que, não fazia muito tempo, havia deixado o campo para viver nas cidades. Para Barsalini, “com sua sensibilidade e seu carisma, Mazaropi proporcionava a esse “*novo trabalhador*”, rural ou urbano, o redescobrimto de si mesmo”.<sup>23</sup> Como demonstrou magistralmente Antônio Cândido em *Parceiros do Rio Bonito*,<sup>24</sup> esta tendência se acentuou a partir de 1940.

As razões históricas que parecem sustentar essa “*guerra de imagens*” sobre o nacional e o popular, veiculada nos filmes da Atlântida e da Vera Cruz, podem ser encontradas já no movimento modernista, período em que fica evidente uma certa disputa ideológica entre cariocas e paulistas pela hegemonia político-cultural na construção da identidade nacional brasileira, ou seja, na construção da *imagem da nação*.

## **O Nacional entra em Cena**

Em sintonia com o que acontecia na América Latina, o cinema desenvolvido a partir de 1930 atendeu à, no mínimo, três objetivos: primeiro, contribuiu para a consolidação da arte cinematográfica, enquanto manifestação cultural de massas, relacionada ao desenvolvimento de uma indústria cultural; segundo, alimentou o desenvolvimento de uma *cultura* marcada pela representação da latinidade ao mesmo tempo em que colocava em destaque um sentimento de nacionalidade; terceiro, manteve estreita relação com a tradição popular dos circos, dos palhaços-cantores, dos cafés-concerto etc. da virada do século.<sup>25</sup> Em outras palavras, o cinema, poderoso símbolo da cultura moderna, mantinha fortes ligações com a tradição popular. Neste momento, a nação entra em cena, literalmente. Além das imagens de paisagens urbanas e belezas naturais, da difusão dos costumes, da criação de estereótipos sociais



(malandros, caipiras, *mariachis*, mulher latina), da denúncia das condições sociais – a fome, a carestia, enfim, os dramas familiares – e das festas populares, o cinema latino-americano procurou, por meio de imagens, não só fixar aspectos das culturas locais como também divulgar e se posicionar contrariamente à influência cultural norte-americana no período pós 1930. Catani & Oroz resumem a importância do cinema latino-americano no período entre os anos 1930-1950, ressaltando que:

O público dos anos 30, 40 e 50 tinha no espetáculo cinematográfico uma clara referência cultural pelas metáforas e alegorias com que se estruturaram os dois grandes gêneros [comédia e o melodrama]. Estas metáforas e alegorias remetiam a um universo comum de protótipos e de histórias relacionadas com o já imaginário coletivo da plateia, também influenciado pela cultura musical popular e pelas mais rudimentares formas de teatralidade. Tais histórias e argumentos também atraíam as grandes massas porque se relacionavam com as próprias raízes da população e, também, com situações estreitamente vinculadas à vida nacional e ao processo de modernização experimentado pela sociedade como um todo.<sup>26</sup>

Lançando mão de uma imagem de Carvalho,<sup>27</sup> pode-se dizer que estava em curso um processo extra-oficial de “*formação das almas*” no qual o cinema teve papel de destaque. Isto é, o cinema, ao fornecer padrões estéticos e éticos de comportamento cultural, ajudava a educar sentimentalmente a sociedade brasileira. Com o intenso fluxo de migração interna a partir dos anos de 1940, as classes populares, semi-alfabetizadas e oriundas, em grande parte, do meio rural, puderam, por meio do consumo das imagens do país, não somente integrar-se ao ambiente urbano-industrial, mas também se reconhecer como povo e nação. Assim, no processo de construção da identidade nacional na década de 1950, a imagem do Brasil veiculada pelos cinemas ao mesmo tempo que se abria às experiências da modernidade também explorava o sentido da nossa identidade e cidadania.<sup>28</sup> Este processo, no entanto, não aconteceu sem tensões e conflitos. Pode-se dizer que duas “*versões nacionalistas*” seriam veiculadas pelo cinema nacional. Como se disse antes, de um lado está a “*versão*” carnavalesca e malandra desenvolvida pela cinematografia carioca, cujo principal representante será a Atlântida; do outro lado, a “*versão*” burguesa, pretensamente mais realista porque preocupada com a realidade

social, desenvolvida pelas companhias de cinema paulista, cujo melhor exemplo é a Vera Cruz. É em meio a este conflito que as figuras do malandro e do caipira ganham as telas do cinema, protagonistas do drama mais denso e profundo que se desenrolava nos bastidores da construção da identidade nacional brasileira.

O Rio de Janeiro, até 1920, predominou como pólo de referência política e cultural do país no cenário urbano-industrial. Sob muitos aspectos, a Capital Federal confundia-se com a própria ideia de nação. É nesse contexto que São Paulo passa a disputar com o Rio a hegemonia política e cultural do país. A Semana de Arte Moderna de 1922 inaugura, simbolicamente, esse momento. Muito embora a hegemonia cultural continuasse dividida, São Paulo, com o tempo, assume a liderança político-econômica do país. A confusão entre a política nacional e a vida político-econômico-cultural do Rio de Janeiro fez com que a cidade perdesse seu prestígio e poder de capital:

O governo federal, sediado na cidade do Rio de Janeiro, intervinha constantemente nos negócios internos fluminenses, e a cidade, como centro de convergência das principais questões do país, atuava como um pólo de atração sobre o estado. Essa dupla influência fez com que os políticos fluminenses fossem em boa parte absorvidos pela política nacional e pela vida na capital federal. Por esse motivo, as lideranças regionais tiveram dificuldade de se reunir em torno de projetos comuns, que facilitassem a construção de um acordo interno e beneficiassem o estado do ponto de vista econômico.<sup>29</sup>

Mesmo que o Rio tenha passado por um processo de urbanização no início do século, as transformações em curso no cenário urbano paulista – em especial o surgimento de novas classes sociais, a organização de partidos políticos e a Semana de Arte Moderna – vêm aguçar os problemas de legitimidade, ou melhor, de representação político-econômica da cidade do Rio de Janeiro. Esta, que sempre seguiu o modelo europeu de civilização, experimentava nesse momento grandes dificuldades para chegar, por meio de seus intelectuais, a uma ação mais conforme com a realidade do país e da própria cidade. O Rio de Janeiro apresentava traços característicos predominantes do que posteriormente se chamaria Pré-modernismo. Quanto a São Paulo, podemos dizer que sua intelectualidade era mais independente em

relação ao Estado, uma vez que não tinha que se submeter ao processo de criação de uma imagem europeizada da cidade, demanda que se colocava para a Capital Federal. E mais, havia uma maior homogeneidade social entre a intelectualidade paulista. Pode-se mesmo dizer que São Paulo viveu o modernismo financiado pela burguesia local. É o que sugere José Murilo de Carvalho em sua análise do pré-modernismo brasileiro:

Com a grande expansão do café e da imigração estrangeira, a cidade explodiu em termos econômicos e populacionais. Em 1920, como sabemos, já tinha ultrapassado o Rio em produção industrial. Somando-se a isto o fato de que nunca teve grande presença escrava, é fácil concluir que se tratava de uma cidade caracteristicamente mais burguesa do que o Rio de Janeiro. Por não ser capital do país, por não ter, como o Rio, a responsabilidade de representar a nação politicamente, a função administrativa e política era também lá menos marcada do que na capital. São Paulo aproximava-se da cidade de produtores, com predomínio da economia, com maior grau de liberdade de criação. Era uma cidade heterogênea.<sup>30</sup>

O modernismo representaria, nesse processo, um divisor de águas não só entre a tradição e a modernidade, mas também entre o regional e o nacional, cariocas e paulistas. De fato, o debate entre regionalistas e modernistas se intensifica.<sup>31</sup> Assim, a primeira fase do modernismo seria caracterizada pelo ataque ao passadismo, aos movimentos parnasiano e simbolista. Depois de 1924 inaugura-se uma nova fase, na qual o interesse dos intelectuais desloca-se para a necessidade de elaborar uma representação cultural nacional. Em outras palavras, impõe-se a busca pela definição de uma *brasilidade*.<sup>32</sup>

Constituído por intelectuais como Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Plínio Salgado, o grupo *Verde-Amarelo*, oriundo do modernismo paulista e de tonalidade fascista, desencadearia uma reação violenta na disputa pela hegemonia política e cultural do país ao afirmar que o novo homem brasileiro capaz de representar a brasilidade nacional era o paulista. O verde-amarelismo reivindicaria a presença do espírito bandeirante do paulista (homem forte, trabalhador, sério e disciplinado) na construção da Identidade Nacional. Do ponto de vista simbólico, a aproximação do ideário paulista verde-amarelo com o imaginário caipira (Jeca Tatu) parece inegável. No imaginário paulista, essa aproximação com o caipira tinha sua razão de ser, pois, observa Mônica

Velloso: "os verde-amarelos consideram o espírito citadino um dos grandes males do Brasil por trair nossa índole primitiva e nossas raízes rurais, gerando problemas e ideologias que não combinam com a realidade brasileira".<sup>33</sup> A verdade é que, observa Tinhorão,<sup>34</sup> diferentemente da cultura carioca, a elite paulista sempre manteve uma distância relativa da cultura popular urbana, o que contribuiu para a sua aproximação com o imaginário rural e caipira. Haja vista a literatura de Cornélio Pena ou a pintura de Araripe Júnior e Cândido Portinari, na sua primeira fase. Mas isto não impediu que o caipira se transformasse, como é o caso do "Jeca Tatu". Criado em 1918, este sofreu grandes transformações a fim de se adaptar aos novos tempos do progresso e do desenvolvimento. Assim, se num primeiro momento ele representa o Brasil atrasado e doente, posteriormente ele seria curado de sua indolência e tristeza à base de biotônico Fontoura.<sup>35</sup> Contudo, quando a personagem volta com Mazzaropi, em fins dos anos 1950, junto com ela volta também a preguiça que o caracteriza, como mostra o filme "Jeca Tatu" (1959).

Em suma, durante os anos de 1940 e 1950, as disputas pela hegemonia cultural entre Rio de Janeiro e São Paulo ganhariam novo alento através do cinema. O cinema parece recorrer ao imaginário urbano, no caso do Rio de Janeiro, com a Chanchada, e ao imaginário rural, no caso de São Paulo, com a Vera Cruz, para encontrar os elementos que caracterizariam o *ethos* cultural brasileiro. No Rio, a chanchada tem no carnaval e na figura do malandro os símbolos maiores da imagem do Brasil, ao passo que em São Paulo predominam os temas regionalistas de filmes como *O Cangaceiro*, sob os quais se encontra a representação da "realidade" e da tristeza em oposição à alegria carnavalesca carioca. Contudo, a *brasilidade* requerida pelos paulistas encontraria no *Jeca*, interpretado por Mazzaroppi, sua melhor representação. Embora aparentemente diferentes, as imagens do malandro urbano da chanchada carioca e do caipira paulista, enquanto estereótipo do migrante recém-chegado à cidade grande, convergiam para um mesmo campo imaginário.<sup>36</sup>

## A Ópera dos Clowns

À pergunta o que é que o malandro, o palhaço e o caipira têm em comum, pode-se apontar o fato de estes ocuparem um lugar estruturalmente semelhante nos picadeiros de circo, nos palcos teatrais e nas salas de exibição cinematográfica enquanto espaços de encontro. Inúmeros pesquisadores têm chamado a atenção para o papel desempenhado pelas salas de cinema, cafés-concerto, picadeiros de circo e palcos de teatro no processo de formação da cultura de diversão nos espaços urbanos, em fins do século XIX e início do século XX, na medida em que funcionavam como centros de fusão e irradiação cultural da época.<sup>37</sup> A explicação para a proliferação de atividades artísticas e de espaços culturais encontra-se no processo de expansão e modernização das cidades, possibilitados pela formação de um novo cenário sócio-econômico:

A partir do crescimento das cidades com suas grandes concentrações de trabalhadores, com salários baixos mas constantes, passa cada vez mais a valer a pena investir dinheiro nesse novo comércio de serviços, montando-se empresarialmente novas formas de espetáculo se valendo das tradições de entretenimento vindas da fase pré-industrial, depois literalmente industrializando-se o divertimento com o disco e o cinema, que se firmam entre milhares de outras invenções apresentadas em feiras e mafuás de todo o planeta, massificando as novas sínteses dessa estética bricolada num mercado em que logo se percebem possibilidades superlativas.<sup>38</sup>

Salões, palcos e picadeiros tornam-se uma espécie de *cronotopos*, no sentido bakhtiniano, no qual a fusão do tempo no espaço permite de uma só vez a reunião da música com o teatro, com o circo e com o cinema. Vale lembrar o caso do Teatro Polytheama Nacional em São Paulo, inaugurado em 1892 e destruído por um incêndio em 1914, espaço popular que abrigou todo tipo de atividade artística e que contribuiu para a produção de uma verdadeira bricolagem cultural. Como resume Oliveira,

[...] o drama teatral, e também a opereta faziam parte cada vez mais do repertório do Polytheama, portanto, a presença do texto teatral se configurou como um elemento cada vez mais presente. E o que observamos é que de uma maneira dinâmica, espetáculos com caráter cênico bastante diferenciado conviveram efetivamente, mantendo suas

características originais, como no caso do circo e da ópera. Por fim, o que verificamos é que o Polytheama incorporou todas as formas artísticas que foram representativas do teatro do fim do século em seu espaço, mas também apontou no sentido da modernidade, ao incorporar a linguagem do cinema, dentro de sua estrutura múltipla de espetáculo.<sup>39</sup>

É, então, a partir desse processo de interações e trocas simbólicas que surge o "*circo-teatro*", considerado por muitos a versão nacional popular brasileira do circo. Atribuí-se à Benjamin de Oliveira, um dos primeiros palhaços do Brasil, a importância de ter levado para o circo o teatro, originando o que mais tarde se convencionou chamar "*pavilhão*" (circo-pavilhão de estrutura fixa). Mas, como defende Silva,<sup>40</sup> a aproximação do circo com o teatro acontecia desde o século XIX, opinião compartilhada por Seibel.<sup>41</sup> A verdade é que os palhaços desempenharam um papel especial neste processo. Assim, se no Brasil, Benjamin de Oliveira é considerado o introdutor do teatro no circo, na Argentina, a formação do "*Circo Criollo*" contou com a prestimosa e fundamental contribuição de "*Pepino 88*", ao que tudo indica, o maior palhaço na história do circo *criollo* argentino.<sup>42</sup> Por volta de 1885, José Podestá, *Pepino 88*, após adaptar o drama "*Juan Moreira*" para a linguagem circense da pantomima, consagra-se como palhaço e, por conseguinte, consagra o circo *criollo*.

No *circo criollo*, assim como nos circos-teatros brasileiros, a primeira parte do espetáculo era dedicada aos números circenses propriamente ditos e a segunda era reservada aos dramas ou comédias de teatro. De certa forma, o circo *criollo* atualiza a estrutura dos famosos hipodramas desenvolvidos no circo europeu, com grande apelo nacionalista. É dentro deste quadro de referências que se desenvolve a figura do palhaço cantor, cuja aproximação com o malandro aos poucos se revela seminal, sendo a música o elemento que os une. Neste momento, reencontramos o palhaço cantor, agora mais próximo do malandro Arlequim.<sup>43</sup>

No Brasil, destaca-se a figura de Eduardo das Neves que, segundo anúncio publicitário de 1897, disposto no Circo Pavilhão Internacional, era o "*primeiro palhaço brasileiro*". Não por acaso, Neves foi também músico de enorme popularidade, consagrando-se com *O Trovador da Malandragem*, música e versos publicados em folhetos em 1902. Segundo Tinhorão, na composição

autobiográfica "O Creoulo", o palhaço e malandro "Dudu das Neves" cantava: "Quando eu era molecote,/ Que jogava meu pião,/ Já tinha certo jeitinho/ Para tocar o violão.../ Fui crescendo, fui aprendendo,/ Fui me metendo na malandragem/ Hoje sou cabra escovado,/ Deixo os mestres na bagagem".<sup>44</sup> Esta imagem parece ser mais projeção coletiva do que individual, pois foi partilhada por vários outros malandros.<sup>45</sup> Três anos depois, Eduardo das Neves publicava *Mysterios do Violão*, no qual oferecia o lundu "Creoulo Faceiro" "[a]o Sympathico clown Benjamim de Oliveira":

Eu sou creoulo faceiro,  
E sou bregeiro, na multidão,  
Cada conquista é um thesouro  
No chôro do vioão!...

Vem cá, mulata,  
Não seas má,  
Que o teu creoulo,  
P'ra teu consolo,  
Prompto aqui está.

Num paraíso de flores,  
Os meus amores aqui sonhei:  
Em sonho vi minha amada,  
Magica fada, a quem amor jurei.

Linda morena,  
Meu cherubim,  
Tem dó, tem pena,  
Do Benjamim  
Eu venho lá de outra terra,  
Onde em cem guerras de amôr me vi,  
E combatendo feias acções,  
Mil corações ali venci!

Com toda calma,  
Fui vencedor:  
Ganhei a palma,  
Na guerra de amor,

Ouvi minha despedida:  
Adeus, querida, peccados meus,  
A tua ausencia me mata,  
Linda mulata, adeus! adeus!

Quanta saudade!

Amor sem fim,  
Nesta cidade  
Vai deixar o Benjamim!<sup>46</sup>

Para além da amizade desses palhaços negros, uma das mais significativas experiências que se tem notícia na história do circo-teatro no Brasil foi a adaptação que fizeram da ópera *Viúva Alegre*, de Franz Lehár. Segundo Roberto Ruiz,<sup>47</sup> Benjamim adaptou-a para o espetáculo do Circo Spinelli; Eduardo das Neves, por sua vez, apresentou-a no Teatro Cinematográfico Santana, no Rio de Janeiro, após transformá-la em comédia. Ambas as encenações acontecem nos idos de 1910. Embora apresentações teatrais adaptadas aos picadeiros já acontecessem desde o início do século – vide o caso da pantomima d’*O Guarani*, adaptada a partir do romance de José de Alencar e da ópera de Carlos Gomes – este episódio,—simboliza a fusão de linguagens e teatralidades, consagrando o “*circo-teatro*”. O resultado final, se é que existe um fim, a estrutura cênica do “*circo-teatro*”, parece confirmar a suspeita de Hotier, segundo a qual “*o circo é uma ópera*”, afinal:

O extraordinário da interpretação que eleva a admiração entusiasta, a permanência do cuidado estético, a progressão dramática funcionando como o fio condutor na condução das emoções, tudo permite pensar que o circo e a ópera que nós amamos são da mesma natureza. Tudo permite dizer que o circo é uma ópera.<sup>48</sup>

As interações entre o erudito e o popular, o circo e o teatro, o cinema e a música, dentre outras, fazem do circo-teatro uma forma especial de espetáculo em que todas as artes se reúnem. Contrariando a tradição aristocrática da ópera, se se pode dizer, o circo-teatro é uma espécie de ópera popular tanto na forma quanto no conteúdo dos espetáculos encenados. Haja vista o que nos diz Ruiz:

Em essência, se essa nova modalidade de espetáculo [“circo-teatro”] puxava para o interior dos circos o teatro, o dramalhão regado a lágrimas que depois foi substituído gradualmente por comédias ligeiras, farsas desopilantes, as chamadas “chanchadas”, onde os palhaços se transformavam em cômicos teatrais de enormes possibilidades e em que fizeram escola nomes que iriam depois, e com justiça, ocupar lugar nos teatros do centro do Rio, também se procurava preservar a arte circense, em sério risco com a evasão do público. Na verdade, o espetáculo do circo apenas encurtara, concentrando-se numa primeira parte dos



espetáculos para fazer da segunda a apresentação das peças: O Diabo e o Chico, Filho assassino, Irmãos jogadores, Negro do frade, Uma para três, Matutos na cidade, O colar perdido, Punhal de Ouro, A filha do campo, A princesa Cristal e a Noiva do sargento, entre muitas e muitas mais.<sup>49</sup>

De resto, a julgar pela forma híbrida do circo-teatro, não é difícil imaginar o quanto este tipo de cultura contribuiu para a formação de artistas versáteis e talentosos que passariam a fazer grande sucesso nos tempos áureos da "chanchada" no cinema, tais como Oscarito, Grande Otelo, Dercy Gonçalves e Mazaropi, dentre outros.

### **No fim, o início.**

Ao estudar a genealogia das estrelas de cinema, Edgar Morin aponta o herói cômico, ao lado do aventureiro, como os dois personagens-chaves do cinema ocidental. E justifica pelo fato do cômico, por suas características de ser, por vezes ingênua, simples de espírito, infantil, assexuada, desempenhar o papel de bode expiatório, imbuído de um caráter redentor. Chega a esta conclusão, justamente estudando o mistério de Chaplin.<sup>50</sup>

O "pilantra", ao lado do caipira "Jeca", na versão de Mazaropi, e juntamente com os palhaços de circo, faz parte de uma legião de heróis populares (ou anti-heróis românticos) comum a todos os folclores. Cômicos e aventureiros, embora assumam inúmeras formas e significados ao longo da história, do ponto de vista estrutural, remetem ao imaginário mítico dos trickster nas sociedades primitivas, da farsa mimada nas sociedades pré-históricas, do "amarelinho" (Pedro Malasartes, João Grilo) na sociedade tradicional brasileira.<sup>51</sup>

Alice Viveiros de Castro observa que, no Brasil, "a graça do velho Pastoril, dos Mateus, Biricos e Bastiões dos Bois e Cavalos Marinhos, dos palhaços dos Reisados, como dos Bonecos dos Mamulengos, foram as primeiras influências para a grande maioria de nossos cômicos de picadeiro".<sup>52</sup> Em outras palavras, os palhaços de Folias de Reis da região sudeste e os "Mateus", "Birico" e "Fidélis" do ciclo do Boi, no norte e nordeste do país, são algumas das fontes populares de influência de muitos palhaços de picadeiro.

O malandro e o caipira da chanchada são herdeiros dos bufões, bobos da corte, palhaços das feiras medievais, *pierrots* e arlequins da *Commedia dell'Arte*, dos *clods* ingleses, enfim, dos Clown e Tonys do circo moderno. Na chanchada, observa Augusto, "*encontrava o circo o seu legítimo sucessor urbano*",<sup>53</sup> mesmo quando a temática era regional como o "Jeca", de Mazzaropi. Como legado, a chanchada não só influenciaria o movimento tropicalista em fins dos anos 1960 e início dos 1970, mas também se faria presente na produção artística, televisiva e cinematográfica do quarteto mais famoso do Brasil: *Os Trapalhões*.<sup>54</sup> Na verdade, a presença do circo extrapola o campo do cinema para, como vimos, inscrever-se no teatro, no rádio, na música popular, nos cafés-concerto, enfim, nos espetáculos de variedades. Condição esta muitas vezes utilizada pelo circense para justificar o discurso do circo como a matriz de todas as artes.<sup>55</sup>

Em comum ainda, além do espírito cômico, aventureiro e grotesco está a preguiça. O malandro, o caipira e o palhaço, pode-se dizer, são adoráveis vagabundos, inimigos do trabalho. De certa forma, *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, parece condensar todas essas qualidades (ou a falta delas). Mesmo não sendo um caipira propriamente dito, mas sim um selvagem (diga-se um "*bon sauvage*"), Macunaíma tem lastro com o "Jeca", é malandro e se aproxima do trickster e dos palhaços, além de uma preguiça atávica. Macunaíma é, na definição de Proença,<sup>56</sup> um "*hipodigma*", ou seja, um tipo imaginário capaz de conter em si todas os caracteres conhecidos da espécie. Nesse caso, sobressai a recusa ao trabalho como recusa ao mundo da ordem, da exploração capitalista, da seriedade. É a negação da ideologia prometética do progresso à favor da carnavalização promovida por Dionísio. Declara Maffesoli:

De fato, quer se queira, quer não, não é mais o princípio de individuação do século XVIII ou o seu corolário social do século XIX que constituem elementos de referência para nossos dias; antes, é o "retorno de Dionísio" que remete a um fenômeno "confusional" – mas indo muito além do que possa ter de chocante, para nossos esclarecidos espíritos, este fenômeno possui uma longa tradição e tem sido o fator propulsor de atitudes sociais não desprovidas de atrativos. Sem meter-se a profeta o sociólogo moderno pode pôr em destaque numerosos índices que parecem apontar num determinado sentido. Uma nova relação com o corpo, que se torna objeto de fruição, e danças modernas que não deixam de lembrar as inumeráveis e imemoráveis danças fálicas, assim

como o reaparecimento das festas de nítido recorte orgíaco – em particular as que já citamos, a dos “Palhaços” (Courmontéral, Hérault), a do Bacchu Ber (Pont-des-Cervièeres, Hautes-Alpes), etc- como o Carnaval, o Primeiro de Maio e outras, todas com forte carga antropológica, atestam um retorno ao / do dionisíaco. Da mesma forma, não se poderia negar que a ênfase dada ao cotidiano ou à existência do território parece convergir para o mesmo sentido. Não há, portanto, dúvidas de que, discreta ou manifesta, a confusão orgíaca insere-se na banalidade do cotidiano.<sup>57</sup>

Em resumo, apesar de, tradicionalmente, dar-se grande destaque à literatura no processo de formação da nação, o cinema brasileiro, não menos importante enquanto representação cultural, também contribuiu de maneira fundamental na criação de uma imagem de Brasil ao tomar parte em um processo mais amplo de construção da identidade nacional. Nesse caso, destacam-se os filmes produzidos pelas Companhias Cinematográficas Atlântida, no Rio de Janeiro, e Vera Cruz, em São Paulo. No período dos anos 1930-1950, esses cinemas passaram a desempenhar um importante papel no processo de construção de uma imagem da nação, da consolidação de uma indústria cultural e de uma sociedade de massas, bem como na representação das experiências de modernidade/modernização da sociedade brasileira. Neste processo, o malandro e o caipira, cuja relação com o palhaço e o circo é, ao mesmo tempo, estrutural e histórica, têm um papel de destaque na chanchada – entendida como uma visão de mundo carnalizadora –, pois, mais do que personagens de um tipo de cinema, expressam um *ethos* cultural, enquanto padrão de sensibilidade, do homem brasileiro.

## NOTAS

\* Gilmar Rocha é Doutor em Ciências Humanas – Antropologia Cultural (IFCS-UFRJ). Professor da PUC Minas. Email: gilmarocha@yahoo.com.br

<sup>1</sup> “*Entrada*”, na linguagem circense, designa as apresentações rápidas dos palhaços.

<sup>2</sup> Personagem oriundo da *Commedia dell'Arte*, o melancólico Pierrot tem como contraponto Arlequim, personagem alegre e sedutor. Na interpretação de BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo, Unesp, 2003, a dupla de palhaços *Augusto* e *Clown Branco*, também conhecida como *Tony* e *Clown*, expressa a luta de classes nas sociedades capitalista. Nos Estados Unidos, surge o tipo *Tramp*, uma variante do *Tony* e/ou *Augusto*, que se desenvolveu após o fim da Guerra de Secessão, declara SEIBEL, Beatriz. *Historia del Circo*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1993. Analisando a influência do circo no cinema de Fellini, SANTOS, Kátia Peixoto dos. *A Presença do Espetáculo Circense, Mambembe e do Teatro de Variedades no Contexto Fílmico de Federico Fellini*. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP, 2001, a autora sugere uma tipologia dos palhaços em que *Carlitos* se aproximaria do *Hobe*, um tipo intermediário entre o Clown e o Augusto, o *Clown Caráter*. Diz a pesquisadora: "*Provavelmente Carlitos tenha sido um clown caráter*" (p. 87). A genialidade de Chaplin não se deve somente a criação da personagem "*Carlitos*", mas também ao fato de ter sido um dos mais versáteis artistas de sua época. Além de interpretar, Chaplin também escrevia, dirigia e compunha músicas para os seus filmes. Aliás, essa é uma característica comum à maioria dos palhaços. Sobre os palhaços no Brasil e no mundo, ver o belo livro de CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem – Palhaços no Brasil e no Mundo*. Rio de Janeiro, Editora Família Bastos, 2005.

<sup>3</sup> *Esses Populares tão Desconhecidos* é o título do livro de ABREU, Brício. *Esses Populares tão Desconhecidos*. Rio de Janeiro, E. Raposo Carneiro Editor, 1963. Neste livro consta a entrevista com o antigo palhaço de circo Benjamin de Oliveira. Contudo, a julgar pelo sucesso e fama, Benjamim não era tão desconhecido como supõe o título do livro.

<sup>4</sup> Aqui, malandro e palhaço não se opõem, como sugere a interpretação estrutural de DaMATTA, Roberto. "O Carnaval como Rito de Passagem". In: *Ensaio de Antropologia Estrutural*. Petrópolis, Vozes, 1973. Ao contrário, juntamente com o caipira, parecem historicamente mais próximos do que nunca.

<sup>5</sup> Desde fins do século XIX e início do século XX o circo vinha despertando a curiosidade das elites e classes populares pelo mundo afora sendo, inclusive, considerado uma das primeiras manifestações de cultura popular e diversão de massa no contexto das sociedades urbanas moderna. Assim, tanto na Europa quanto nas Américas e no Brasil, o circo não passou despercebido aos olhares dos artistas e intelectuais da época. A esse respeito ver: FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia: Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo*. São Paulo, Polis, 1979; SOARES, Carmen. *Imagens da Educação no Corpo – Estudo a partir da Ginástica Francesa no Século XIX*. Campinas, Autores Associados, 1998; STODDART, Helen. *Rings of Desire: Circus History and Representation*. Manchester University Press, 2000; DAVIS, Janet M. *The Circus Age – Culture & Society Under the American Big Top*. The University of North Caroline Press, 2002. Quanto à noção de imaginário social, a referência básica é CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Tradução de Guy Renaud. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.

<sup>6</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema – Trajetória no Subdesenvolvimento*. RJ, Paz e Terra, 1996, p. 79.

<sup>7</sup> Segundo LUNARDELLI, Fatimarlei. *O Circo no Cinema d'Os Trapalhões*. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP, 1995, "veio do circo o primeiro personagem do cinema brasileiro a fazer graça na tela. Em *Nhô Anastácio Chegou de viagem (1908)*, o autor-cantor circense José Gonçalves Leonardo compunha um tipo caipira perdido na cidade grande" (p. 17). Com objetivo meramente figurativo, poder-se-ia reivindicar a lógica dos sistemas de parentesco (da filiação e da aliança enquanto modos de representação sincrônica e diacrônica) para ilustrar as relações entre o malandro, o palhaço e o caipira, no tempo e no espaço.

<sup>8</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo-Hucitec: Brasília-Editora da UnB, 1987, p. 17.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>10</sup> Para uma análise detalhada da paródia de Romeu e Julieta na cena do balcão ver: MACHADO, Hilda. "Entre a Chanchada e a Vera Cruz – Oscarito, Grande Otelo e a Negação do Amor". *Alceu – Revista de Comunicação, Cultura e Política*, vol. 8, n. 15, 2007, p. 60-68.

<sup>11</sup> Por exemplo, Carequinha (George Savalla Gomes) protagonizou "*Com Água na Boca*" e "*Sai de Baixo*", ambos de 1956, e "*O Palhaço o que é*" (1959). Arrelia (Waldemar Seyssel), por sua vez, protagonizou "*O Barbeiro que se Vira*" e "*Na Corda Bamba*", ambos de 1957.

<sup>12</sup> AUGUSTO, Sérgio. *Este Mundo é Um Pandeiro – A Chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 164.

<sup>13</sup> O parentesco desses "pilantras" com os setores intermediários das classes populares do Rio de Janeiro do século XIX, analisado por CÂNDIDO, Antônio. "Dialética da Malandragem (Caracterização das Memórias de Um Sargento de Milícias)". In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de Um Sargento de Milícias*. São Paulo, Círculo do Livro, 1988, parece indubitável.

<sup>14</sup> Assombrado pelo fantasma da "*estrangeiridade*", sentimento este que parece perseguir o brasileiro desde fins do século XIX, ver ROCHA, Gilmar. "Nação, Tristeza e Exotismo na Belle Époque". *Varia História*, Belo Horizonte, n. 24, 2001. p. 172-189; os isebianos concluem que a Cultura Brasileira é um vir a ser, algo a ser construído, uma vez que nunca deixou de ser uma imitação da cultura estrangeira. Nesses termos, o homem brasileiro seria um homem vazio, oco porque sempre se viu com os olhos do outro, do colonizador. É o que nos diz CORBISIER, Roland. *A Formação e Problema da Cultura Brasileira*. RJ, ISEB, 1959, após reler a história cultural do homem brasileiro: "*Intelectualmente estrangeiro no país de sua própria realidade, vê tudo através das lunetas de sua cultura livresca. O homem culto americano - e o intelectual em grau máximo - é um colono, não nativo*" (p.75).

<sup>15</sup> Elementos estes que se contrapõem à competência ou a outras qualidades individuais características da racionalidade moderna. Os estudos sobre a chanchada apontam a rígida moralidade que se inscreve nos filmes não havendo, por exemplo, espaço para o homossexualismo e o adultério, onde o mal nunca vence.

<sup>16</sup> CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do Cinema – Do Mito à Indústria Cultural*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo, Brasiliense, 1984.

<sup>17</sup> Não é diferente a estrutura de “*As Aventuras de Pedro Malasartes*”. Após a morte do pai, roubado pelos irmãos (*pater*), o anti-herói Pedro Malasartes (Mazzaropi) viaja sem rumo. Sua condição o aproxima das cirnças (*spiritus*) que encontra pelo caminho. A noiva abandonada, Maria (Geny Prado), sai à sua procura. E será por meio de inúmeros golpes que enfrenta a “vilania” dos fazendeiros (*diabolus*) da região. Embora estruturalmente diferente, interpretação de DaMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis – Para Uma Sociologia do Dilema Brasileiro*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Zachar, 1983, sobre o mito de Pedro Malasartes, segundo a versão de Câmara Cascudo, pode ser vista como complementar à de Canevacci, *op. cit.*, 1984. A fórmula do sucesso do gênero chanchada reside na repetição, na verossimilhança, na obediência das estruturas narrativas da comédia e do melodrama.

<sup>18</sup> Salvyano Paiva *apud* DIAS, Rosângela de Oliveira. *O Mundo como Chanchada – Cinema e Imaginário das Classes Populares na Década de 50*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1993, p. 31.

<sup>19</sup> GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema – Repercussões em Caixa de Eco Ideológica (As Ideias de “Nacional” e “Popular” no Pensamento Cinematográfico Brasileiro)*. São Paulo, Brasiliense, 1983, mostram que a própria Vera Cruz foi duramente criticada por apresentar, inicialmente, uma visão caricaturesca do popular, segundo os padrões e os interesses da burguesia nacional.

<sup>20</sup> O que mais chama a atenção nesse período é justamente a política do governo brasileiro: de um lado, aproxima-se, externamente, do capital americano; do outro lado, internamente, defende uma política de proteção nacionalista do país. Apesar dessa aparente contradição, salienta ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1988, isso não era visto como um problema porque as relações econômicas com o estrangeiro não eram associadas ao campo cultural nacional. No entanto, segundo LIMA, Cláudio de Araújo. *Imperialismo e Angústia - Ensaio sobre as Bases de uma Sócio-Psiquiatria da Classe Média Brasileira na Era Imperialista*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1960, a partir dos anos 30, a classe média passaria a viver sob o signo de um novo estilo de vida e de uma nova visão de mundo, marcados pelas revoluções nos hábitos alimentares, habitacionais, de lazer, saúde, enfim, praticamente em todos os aspectos da vida social. Essa nova visão de mundo e estilo de vida da classe média estaria em consonância com o *American way of life*. Esse estilo de vida americano se intensificaria a partir dos anos 40, na medida em que se estreitavam as relações internacionais entre Brasil e Estados Unidos, como decorrência da política de *Boa Vizinhança*, promovida por Roosevelt no período da Segunda Guerra Mundial.

<sup>21</sup> GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema – O Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981, p. 42.

<sup>22</sup> Gomes, *op. cit.*, p. 76.

<sup>23</sup> BARSALINI, Glauco. *Mazzaropi – O Jeca do Brasil*. São Paulo, Átomo, 2002, p. 106.

<sup>24</sup> CANDIDO, Antônio. *Os Parceiros do Rio Bonito – Estudo sobre o Caipira Paulista e a Transformação dos seus Meios de Vida*. 6ª ed. São Paulo, Duas Cidades, 1982. Na chanchada carioca, o tipo regional (nordestino) que se destacaria seria a figura de

Zé Trindade, criador de bordões inconfundíveis, tais como: “*Mulheres Cheguei!*”. Atuou em filmes como “*O Camelo da Rua Larga*” (1958) e “*Massagista de Madame*” (1959).

<sup>25</sup> As interpretações de MONTES, Maria Lucia Aparecida. *Lazer e Ideologia - A Representação do Social e do Político na Cultura Popular*. Tese de Doutorado em Ciência Política, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1983 e MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedaco – Cultura Popular e Lazer na Cidade*. São Paulo, Brasiliense, 1984; sobre os espetáculos do circo-teatro evidenciam sua correspondência com os gêneros da comédia e do melodrama.

<sup>26</sup> CATANI, A. M. & OROZ, Silvia. Indústria Cinematográfica na América Latina: Um Paradigma de Modernidade - Anos 30, 40 e 50. Comunicação & Política na América Latina, São Paulo, n. 22-25, p. 201-215, 1993, p. 204.

<sup>27</sup> CARVALHO, José Murilo. *A Formação das Almas – O Imaginário da República no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

<sup>28</sup> Este processo também é sugerido por CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e Cidadãos - Conflitos Multiculturais da Globalização*. Tradução Maurício Santana Dias e Javier Rap. RJ, Editora UFRJ, 1995 e *Culturas Híbridas – Para Entrar e Sair da Modernidade*. Tradução Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo, Edusp, 2002, em suas análises de constituição da modernidade nas sociedades latino-americanas. A visão segundo a qual a chanchada era uma forma de cinema alienada parece hoje superada.

<sup>29</sup> FERREIRA, Marieta de Moraes. *Em Busca da Idade de Ouro – As Elites Políticas Fluminenses na Primeira República (1889-1930)*. Rio de Janeiro, UFRJ-Tempo Brasileiro, 1994, p. 99. De certa forma, esta é também a opinião de SZMRECSANYI, “Rio e São Paulo – Raízes da Substituição da Metrópole Nacional”. *Revista USP*, n. 17, mar-abr. 1993. p. 203-219, para quem a liderança político-econômica de São Paulo seria definitivamente conquistada somente nos idos dos anos 70.

<sup>30</sup> CARVALHO, José Murilo de. Aspectos Históricos do Pré-Modernismo Brasileiro. In: *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro, FCRB, 1988, p. 15.

<sup>31</sup> Herança do sertanismo de fins do século XIX, o regionalismo sempre esteve na pauta das discussões sobre a identidade nacional. Em 1926, é lançado em Recife o *Manifesto Regionalista* em reação ao universalismo apregoado pelo modernismo pós-24. Esse manifesto seria encabeçado por Gilberto Freyre, para quem a afirmação do nacional deveria passar antes pelo regional. A partir dos anos 30, a Bahia emerge como símbolo de autenticidade cultural brasileira.

<sup>32</sup> Em contrapartida, na década de 30, longe de assistirmos ao aumento do poder das regiões, cresceria o poder centralizador do Estado. Nesse processo que culmina no *Estado Novo*, o ideário paulista do “*Movimento Verde-Amarelo*” iria encontrar ressonâncias junto aos intelectuais que passariam a trabalhar no Governo Vargas, no DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). Este procura disciplinar, domesticar, principalmente, as manifestações culturais da população carioca, ver: GOMES, Ângela de Castro. “Essa Gente do Rio... Os Intelectuais Cariocas e o Modernismo”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 62-77. Mas a eficácia desse empreendimento parece duvidosa, ao menos, no que diz respeito à produção cultural na música popular da época.

<sup>33</sup> VELLOSO, Mônica P. "A Brasilidade Verde-Amarela – Nacionalismo e Regionalismo Paulista". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112, p. 103.

<sup>34</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Cultura Popular – Temas e Questões*. São Paulo, Ed. 34, 2001.

<sup>35</sup> LANDERS, Vasda Bonafini. *De Jeca a Macunaíma – Monteiro Lobato e o Modernismo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1988, lembra o quanto a preguiça de Macunaíma foi herdada de Jeca Tatu. Nos anos 50, sob a orientação de Monteiro Lobato e sob os auspícios do fortificante Biotônico Fontoura, seria criada a versão do Jeca Tatuzinho, distribuído nas farmácias para as crianças, ver: MEYER, Marlyse. (org.). *Do Almanak aos Almanaques*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

<sup>36</sup> No entanto, tanto um como o outro remetem para um conjunto de representações cujas raízes mais distantes podemos encontrar no "mito do amarelinho", uma espécie de "malandro caipira" que se integra a um gênero de aventureiro astucioso, picaresco, comum em todos os folclores, sugere Cândido *op. cit.*, 1988.

<sup>37</sup> Ver: SEVCENKO, Nicolau. Orfeu Extático na Metrópole – São Paulo, Sociedade e Cultura nos Frementes Anos 20. São Paulo, Companhia das Letras, 1992; ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. *A Vocação do Prazer – A Cidade e a Família no Rio de Janeiro Republicano*. Rio de Janeiro, Rocco, 1993; TINHORÃO, *op. cit.* 2001 e *Os Sons que Vêm da Rua*. 2ª ed. São Paulo, Ed. 34, 2005; OLIVEIRA, Aline Mendes de. *Teatro Polytheama – Uma Visão Múltipla do Teatro, do Circo e do Cinema na São Paulo do Final do Século XIX*. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP, 2005.

<sup>38</sup> MOURA, Roberto. "A Indústria Cultural e o Espetáculo-Negócio no Rio de Janeiro". In: LOPES, Antônio Herculano. (org.). *Entre Europa e África – A Invenção do Carioca*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa-Topbooks, 2000, p. 131.

<sup>39</sup> Oliveira, *op. cit.*, p. 124.

<sup>40</sup> SILVA, Ermínia. *As Múltiplas Linguagens na Teatralidade Circense – Benjamim de Oliveira e o Circo-Teatro no Brasil no Final do Século XIX e Início do XX*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História da Unicamp, 2003.

<sup>41</sup> Seibel, *op. cit.*, 1993.

<sup>42</sup> *Idem*. Seibel defende que o teatro começa a ser introduzido nos espetáculos de circo, com temas "gauchescos", desde fins da primeira metade do século XIX, originando assim o chamado "circo crioulo".

<sup>43</sup> Ambos ocupam um lugar estruturalmente marginal na sociedade. Também é o caso do caipira, pois não é demais lembrar que a origem da palavra clown remete à figura do caipira. De acordo com Castro *Op. cit.*, "**Clown** é uma palavra inglesa derivada de **colonus** e **clod**, palavras de origem latina que designam os que cultivam a terra, a mesma origem da portuguesa **colono**. **Clown** é o camponês rústico, um roceiro, um simples, um simplório, um estúpido caipira. De início, o sentido da palavra era apenas roceiro, mas a conotação pejorativa vai se entranhando aos poucos e clown passa a identificar um roceiro estúpido e bronco" (p. 51).

<sup>44</sup> Tinhorão, *op. cit.*, 2001, p. 74.



<sup>45</sup> De certa forma, as trajetórias de vida de vários sambistas e malandros fazem eco à música de Eduardo das Neves. A título de exemplo, ver: GOMES, Bruno Ferreira. *Wilson Batista e Sua Época*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985.; e, MADAME SATÁ (João Francisco dos Santos). *Memórias de Madame Satá*. Rio de Janeiro, Lidador, 1976.

<sup>46</sup> Eduardo das Neves. *Mysterios do Violão*. Rio de Janeiro, Quaresma e Comp. Editores, 1905. Disponível em [http://ims.uol.com.br/ims/ADMIN/NOTICIA/IMAGES/Arquivo\\_Materia/\\_f\\_mysterios%20do%20violao.pdf](http://ims.uol.com.br/ims/ADMIN/NOTICIA/IMAGES/Arquivo_Materia/_f_mysterios%20do%20violao.pdf) Se se considerar o conteúdo do lundu, fica evidente o parentesco com a poética da malandragem. A propósito, essa é também a imagem do contorcionista *Almeidinha*, personagem do conto "Jaburu Malandro", de ANDRADE, Mário de. "Jaburu Malandro". In: *Os Contos de Belazartes*. 6ª ed. São Paulo, Martins, 1973.

<sup>47</sup> RUIZ, Roberto. *Hoje tem Espetáculo – As Origens do Circo no Brasil*. Rio de Janeiro, INACEN, 1987.

<sup>48</sup> HOTIER, Hugues. *Cirque, Communication, Culture*. Presses Universitaires de Bordeaux, 1995, p. 151. Tradução livre.

<sup>49</sup> Ruiz, *op. cit.*, p. 37.

<sup>50</sup> Lunardelli, *op. cit.*, p. 16.

<sup>51</sup> Não é demais lembrar a eficácia e a representatividade do teatro popular de Ariano Suassuna, principalmente, em *O Auto da Compadecida*, peça vencedora do Primeiro Festival de Amadores Nacionais em 1957, em que se narra as aventuras de *Chicó* e *João Grilo*. Esta peça também foi levada às telas de cinema, por Guel Arraes, em 2002.

<sup>52</sup> Castro, *op. cit.*, p. 117.

<sup>53</sup> Augusto, *op. cit.*, p. 26.

<sup>54</sup> Esta vinculação pode ser conferida no excelente trabalho de Lunardelli *op. cit.*, onde a autora destaca que: "A origem, a trajetória e os tipos apresentados pelos Trapalhões estão no âmago do processo de projeção/identificação espectador/personagem. Artistas terceiro-mundistas-latino-americanos, brincam em cima da realidade sócio-econômica que a todos oprime. Transportam para a tela a concretude do precário, mas nela transitam livres das amarras do cotidiano. Não havendo onde dormir, serve o banco da praça; na falta de dinheiro para pagar as contas, pernas para que te quero? Adaptando um conto das arábias, ou se enfronhando na Serra Pelada, o cenário é sempre de uma carência que o espectador reconhece. Neste sentido, os filmes são fortemente decalcados do real e ocupam, no universo do lazer cinematográfico das classes médias e pobres, o lugar da Chanchada nos anos 40/50" (1995, p. 54).

<sup>55</sup> Ver ROCHA, Gilmar. "Corpo e Alma de Uma Cultura Viajante" – *Um Estudo Antropológico do Grande Circo Popular do Brasil (Marcos Frota Circo Show)*. Tese de Doutorado em Ciências Humanas-Antropologia Cultural (PPGSA-IFCS-UFRJ), 2003.

<sup>56</sup> PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaima*. 5ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

<sup>57</sup> MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio – Contribuição a Uma Sociologia da Orgia*. Tradução de Aluizio Ramos Trinta. Rio de Janeiro, Graal, 1985, p. 173.