

O *trickster* malandro nas canções de Chico Buarque: um complexo cultural

The malandro trickster in the songs of Chico Buarque: a cultural complex

El *trickster* malandro en las canciones de Chico Buarque: un complejo cultural

Durval Luiz de Faria¹

Carlos Pedroso²

Resumo

O objetivo deste artigo é delinear hipóteses sobre o papel do arquétipo do *trickster*, na forma de malandragem, na composição da identidade ou da psique do brasileiro, qual sua função, quais aspectos dele são construtivos e quais são destrutivos. Partimos da hipótese que o malandro é a expressão de um complexo cultural mais amplo que, segundo os pós-junguianos pode levar ao desenvolvimento da criatividade, mas também à patologia. O método utilizado foi o da Análise de Conteúdo de canções de Chico Buarque que falam sobre o malandro, suas características e seus sentidos, na transformação da cultura brasileira. Os resultados sugerem que o *trickster* malandro aparece nos primórdios do Brasil, tanto nas classes favorecidas como nas mais pobres. Sua presença levou o brasileiro a desenvolver formas de ludíbrio e esperteza, à sagacidade e à coragem. Mas seu aspecto destrutivo levou também, nos tempos de hoje, a formas psicopáticas de atuação, como a corrupção e outras desordens éticas.

Palavras-chave: *Trickster*. Malandro. Jung. Criatividade. Patologia.

Abstract

The objective of the article is to outline hypothesis on the role played by the trickster archetype in the form of roguing in the conjunction of the identity or the composition of the Brazilian psyche. What is its function, which of its aspects are positive and which are destructive? We start from the hypothesis that the Rogue is the expression of a broader cultural complex that, according to the post-Jungian, can induce the development of creativity, although to pathology also. The method used was the Content Analysis of the songs by Chico Buarque that deal with the Rogue, its characteristics and meanings in the transformation of the Brazilian culture. The results suggest that the trickster Rogue appears in the outbreak of the Brazilian history, either in the upper social classes, or in the poor ones. Its presence made Brazilians develop ways of deceiving, of being cunning, astute, shrewd and bold. But, the destructive aspect took nowadays to psychopathic forms of acting as corruption, and other ethic disorders.

Keywords: Trickster. Rogue. Jung. Creativity. Pathology.

Resumen

¹ Graduado em Psicologia pela Faculdade Paulistana de Ciências e Letras (1984). Graduação em Ciências Jurídicas e Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1968). Mestrado em Educação (Psicologia da Educação) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1980). Doutorado em Psicologia (Psicologia Clínica) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2001). Atualmente é professor-associado da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e atua no Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP e na graduação do curso de Psicologia.

² Psicólogo formado pela PUC-SP e trabalha em Saúde pública

El objetivo de este artículo es delinear hipótesis sobre el papel del arquetipo del *trickster*, en la forma de pillería, en la composición de la identidad o de la psique del brasileño, cuál es su función, cuáles son los aspectos constructivos y cuáles son los destructivos. Partimos desde la hipótesis que el pillo es la expresión de un complejo cultural más amplio que, según los post-junguianos puede llevar al desarrollo de la creatividad, pero también a la patología. El método utilizado fue el Análisis de Contenido, de canciones del cantante brasileño Chico Buarque, que hablan sobre el pillo, sus características y sus sentidos, en la transformación de la cultura brasileña. Los resultados sugieren que el *trickster* pillo aparece desde hace mucho en Brasil, tanto en las clases favorecidas como en las más pobres. Su presencia llevó al brasileño a desarrollar formas de engaño y astucia, sagacidad y valentía. Pero, su aspecto destructivo también llevó, en los tiempos de hoy, a formas de actuación psicopáticas, como la corrupción y otros desórdenes éticos.

Palabras clave: *Trickster*. Pillo. Jung, creatividad. Patología.

Introdução

Este trabalho nasceu da curiosidade sobre a identidade do brasileiro, um povo miscigenado pelo encontro de diversas etnias e culturas. Mais especificamente sobre um dos aspectos de sua psique, a malandragem, o famoso jeitinho brasileiro que permeia as relações humanas, difundida no cotidiano por meio da astúcia de burlar as dificuldades e as regras.

A manifestação da malandragem aparece de diversas formas na cultura brasileira, seja na fala cotidiana, na dança, na Literatura e na música popular. A música popular foi o caminho escolhido, porque a produção musical dialoga com o contexto social da época, expressando valores, ideologias, sentimentos e aspectos de nossa cultura (Travancas, 1999).

Foram vários cancionistas que abordaram a temática da malandragem, desde os mais antigos, como Noel Rosa e Wilson Batista, até os mais recentes, na segunda metade do século XX, como Bezerra da Silva, Paulinho da Viola e Chico Buarque. Neste estudo, Chico Buarque foi escolhido por sua grande importância na música popular brasileira recente e pela sua sensibilidade peculiar em captar a realidade cotidiana do brasileiro. Além disso, ele encontra na linguagem popular o caminho para testemunhar a tradição e o contexto sociocultural de sua época (Meneses, 2002).

Na abordagem junguiana, o malandro pode ser entendido como uma manifestação do arquétipo do *trickster* (Jung, 2004, p. 264), que, com outros arquétipos, vai compor aspectos da psique brasileira. O objetivo de nosso trabalho é delinear o papel do *trickster* na composição da identidade ou da psique do brasileiro, identificando a sua função, os aspectos criativos e os aspectos destrutivos. O malandro parece fazer

parte de um complexo cultural mais amplo, na moderna terminologia dos junguianos, que pode levar ao desenvolvimento criativo da psique individual e coletiva, assim como a um empobrecimento destrutivo e à patologia (Singer & Kimbles, 2004). No entanto, vamos nos ater às características do malandro que aparecem nas canções de Chico Buarque. O que essas canções revelam do *trickster* malandro brasileiro?

O malandro como *trickster* e o complexo cultural

A teoria dos complexos culturais, proposta por Singer e Kimbles (2004), coloca que estes se constelam a partir do inconsciente cultural, sendo transmitidos por gerações, estruturando as experiências emocionais dos grupos e dos indivíduos que a ele pertencem.

Entendemos o complexo cultural como uma compensação à consciência coletiva e seus ideais, como aspectos da psique coletiva que não foram assimilados ou foram reprimidos. Ao mesmo tempo, ele tem um núcleo arquetípico que, como qualquer complexo, pode levar o indivíduo ou a coletividade ao desenvolvimento de potencialidades. A elaboração individual e coletiva do complexo cultural vai possibilitar sua integração parcial ou total na consciência de cada indivíduo e da cultura.

A figura do *trickster* representa um aspecto da sombra coletiva, traços inferiores de uma consciência primitiva e indiferenciada. Ela é uma imagem mutável que tem traços sub-humanos, humanos e sobre-humanos (Jung, 2000). Os aspectos sub-humanos aparecem na inconsciência de seus próprios atos e de si mesmo, o que o torna agente das atitudes mais tolas, pueris e primitivas. É o espírito jocosos e brincalhão, mas sua inconsciência pode levá-lo a cometer atrocidades. Por ser inconstante, tem um

caráter fragmentado, sem unidade: brinca e transforma seu corpo, até em coisas úteis. Daí seu caráter sobre-humano e divino. Ele é o arauto da transformação, o contraventor por natureza, o mutante.

Segundo Jung (2000), o *trickster* obedece a uma ordem cíclica de transformação na qual os traços inconscientes de origem mítica dão lugar a formas mais conscientes. No entanto, a consciência civilizada despreza aqueles traços arcaicos, pois ela integrou esses traços, os cooptou. Mas esses elementos retornam, voltam a aparecer, para nos lembrar de nossa herança primitiva. E o enfrentamento consciente desses traços traz à luz o salvador, outra forma do *trickster* que nos ajuda a assimilar a escuridão.

O malandro pode ser entendido como uma espécie de *trickster*. Atrás de nossa brasilidade e consciência civilizadas ele se apresenta como um traço indiferenciado e original. O malandro pode ser entendido como um complexo sombrio, um complexo cultural que começa a emergir desde nossa primeva história.

Dias e Gambini (1999) hipotetizam que a identidade brasileira nasce de um trauma, advindo da arrogância do conquistador português sobre o índio. Disso resultou que somos filhos mestiços sempre à procura de um pai que não nos reconhece (pai rejeitador) e de uma mãe desvalorizada pelo pai, complexos parentais que se constelam desde a fundação no período colonial. A escravidão foi outro trauma que se estabeleceu em nossa história, ampliando o complexo de inferioridade.

Entretanto, as heranças culturais portuguesa, indígena e africana não foram apenas negativas. Recebemos dos portugueses, dos indígenas e africanos outros aspectos que foram integrados e formaram qualidades, como um modo sentimental de nos relacionarmos, afetivo, um envolvimento com a

ludicidade, a brincadeira, a criatividade, a presença do ritmo e da música em nosso cotidiano.

De outro lado, a malandragem pode ser entendida como uma tentativa de sobrevivência do brasileiro às formas de opressão. Assim, desde o seu início, o *trickster* foi constelado na dinâmica psíquica coletiva como uma forma de ser brasileiro, como uma forma de driblar o patriarcado português. Se, por um lado, ele ajudou a compor a identidade consciente do brasileiro, por outro se constituiu como um complexo malandro, muitas vezes sombrio e que aparece em muitos de nossos contextos culturais. Neste artigo, vamos tentar compreender o complexo malandro por meio do surgimento de nossa música popular, mais especificamente na obra de Chico Buarque, compositor escolhido para nosso estudo.

A malandragem e a música popular brasileira

A música popular brasileira tem sua origem no cruzamento entre o sistema rítmico europeu, forjado com a mensuração rígida (tonal clássica) com a tradição cultural musical indígena/africana, que é marcada pelo estilo livre da rítmica-oratória. Nascida entre a casa grande e a senzala, a música popular brasileira se constrói com o elemento rítmico da síncopa. O período escravocrata da história brasileira foi marcado pela repressão das tradições culturais africanas. O escravo negro, para cultivar seus deuses e vivenciar sua arte, camuflou-os em formas sincréticas à tradição católica europeia, cultivada pelos senhores do engenho e das fazendas. Dessa forma, o ritmo africano se fundiu ao europeu.

O negro encontrou uma possibilidade de dissimular e de ocultar sua linguagem na da música europeia. Ele integrou sua concepção temporal-

cósmica-rítmica nas formas musicais europeias (Vasconcellos, 1984).

Os primeiros gêneros musicais, o maxixe e o lundu, modulados pela síncope, produzem o espaço propício para o florescimento da música popular, com um estilo malemolente de cantar e dançar.(Vasconcellos, 1984)

Foi na época do Império que a música popular se desenvolveu nas cidades, aumentando seu público à medida que se intensificava, no século XIX, a vida urbana no Brasil, com maior diferenciação de classes em contraste com as estruturas rígidas e violentas do latifúndio e da escravidão. Os setores intermediários, formados por homens livres que não eram submetidos ao trabalho braçal nem ao mando da aristocracia, formaram um tecido social no qual pôde florescer a música popular e os seus primeiros gêneros: modinha, lundu, maxixe, choro, que passaram a compor a trilha sonora da experiência cotidiana (Vasconcellos, 1984).

No contexto cultural do Império, se criou o ambiente propício para a formação da malandragem. Esta se perpetuou no ambiente parasita dos favores e dos pequenos golpes no qual parte da classe mediana marginal sobrevivia. Nem todos trabalhavam e os que não trabalhavam formavam uma massa caracterizada pela anomia, vagando entre o lícito e o ilícito, vivendo de trabalhos esporádicos e de pequenos golpes (Cândido, 1970).

Com a abolição da escravatura, nos fins do século XIX, as cidades recebem a mão de obra negra, que, em parte, é assimilada nos serviços braçais mas, na maioria, é excluída pelas instituições (escolas, fábricas, etc.). A malandragem foi uma estratégia de sobrevivência nas classes marginais compostas por negros e outros excluídos, para aqueles que não conseguiam se colocar no incipiente mercado de trabalho (Oliven, 1984).

O músico popular surge nos fins do século XIX, no ambiente urbano, sobrevivendo de favores senhoriais e dos biscates escusos. O músico ficava no limite da marginalidade, como todos os artistas populares, assemelhando-se ao malandro e no limite da estrutura do favor. Com o crescimento da indústria fonográfica, no início do século XX, aparece para os músicos a oportunidade de trabalho (Vasconcellos, 1984).

O compositor, ao cantar a malandragem, temática predileta no início da Segunda República, passa a ser confundido com o próprio malandro, estabelecendo “um processo progressivo de interiorização de uma personalidade” do malandro na sua própria (Vasconcellos, 1984, p. 509). Em termos junguianos, vai se constelando na psique o arquétipo do *trickster* malandro. O ego se identifica por um lado com o malandro, como persona, e, por outro, forma um complexo em seus aspectos mais sombrios.

Nas décadas de 1920 e 1930, houve a consagração do gênero musical do samba e seus compositores, pessoas iletradas ou semiletradas, frequentavam as casas das tias baianas, como Tia Ciata, famosa no Rio por suas rodas de samba (Oliven, 1984)

No samba se estabeleceu a imagem do malandro, com terno de linho branco, camisa de seda, sapato de duas cores, navalha no bolso e o chapéu de palha. O malandro segue a tradição matreira de personagens dos contos de cordel, das histórias do caipira Jeca Tatu e de Macunaíma, de Mário de Andrade (1999).

O malandro se sustenta ativo em seu *status* adquirido por meio de golpes, jogos, sorte, valentia e malícia, transformando-se no “barão da ralé”, como coloca Chico Buarque na canção “A volta do malandro”, de 1985. Nos anos democrático-liberais (1946-1964), o discurso do malandro cedeu espaço a

novas influências musicais, fossem gêneros estrangeiros, como o jazz, fossem novos, como a bossa-nova.

Nos anos 1970, há uma explosão urbana com o crescimento das grandes cidades. A ditadura militar e as mudanças sociais da época podem ter contribuído para a emergência da linguagem malandragem que, no entanto, se modificou. O antigo malandro foi substituído pelo não menos malandro “jeitinho brasileiro”, um conjunto de práticas sociais mais domesticadas e purificadas das representações marginais. Espalha-se, pela cultura, aquilo que estava mais localizado em determinado grupo, a malandragem, o levar vantagem a qualquer preço, o enganar o outro, o ludibriar (Rocha, 2009).

Com o advento do fim do século XX e início do século XXI, impôs-se a lei do mercado e do capitalismo financeiro, com suas consequências deletérias do consumismo, narcisismo e relações líquidas, como coloca Baumann (2009). Essa visão de mundo se espalha e as relações de cordialidade vão sendo corroídas pela sombra do *trickster* malandro, que contamina as relações de gênero, a política e a cultura. Chico Buarque foi um dos compositores que denunciaram esse estado de coisas, ressaltando a passagem da malandragem antiga para a atual.

Chico Buarque, o cantor do cotidiano

Chico Buarque se definia como “seresteiro, poeta e cantor” na canção “Noite dos Mascarados”, de 1966. No entanto, revelou-se em sua vida não apenas um dos maiores compositores da música popular, mas também um excelente ficcionista e dramaturgo.

Francisco Buarque de Holanda é filho de um dos maiores historiadores brasileiros, Sérgio Buarque de Holanda, e de Maria Amélia Cesário Alvim. Embora nascido no Rio de Janeiro, passou sua

infância e parte de sua juventude em São Paulo. Na casa dos Buarque de Holanda, no Pacaembu, bairro de São Paulo, eram comuns reuniões de intelectuais e saraus, onde despontava sua irmã Miúcha, futura cantora, e Chico Buarque, autodidata no violão, compunha suas primeiras canções. Seu pai era amigo de Vinicius de Moraes, poeta e diplomata, por quem nutria grande admiração e, posteriormente, foi seu parceiro em várias canções (Meneses, 2002).

Chico Buarque embalou sua adolescência ouvindo compositores antigos, como Noel Rosa, Ismael Silva, Ataulfo Alves, Pixinguinha e outros grandes músicos da época de ouro da música popular. A bossa-nova teve grande influência em suas composições, assim como em toda sua geração (Meneses, 2002).

Em 1963, Chico Buarque entra na Faculdade de Urbanismo e Arquitetura da Universidade de São Paulo, onde encontra a efervescência do movimento estudantil e da música popular. Começa o ciclo de suas primeiras produções participando de shows universitários e depois nos festivais televisivos.

Em 1965, musicou o poema de João Cabral de Melo Neto “Morte e vida Severina”, que versa sobre a miséria e a vida do nordestino pobre, assim como sua esperança de mudança. Em 1966, lança seu primeiro disco e se consagra como unanimidade nacional, com sua composição “A banda” (Meneses, 2002).

Em 1967, ocorre uma divergência entre os compositores de música popular: os que se alinham com a música mais contemporânea, na corrente do tropicalismo, e outros que defendem uma continuidade da música popular em termos mais modernos. Na verdade, inicia-se aqui o aparecimento da diversidade de nossa música, mas que naquela época, do tudo ou nada, não era admitida (Meneses, 2002).

Chico Buarque apresenta no início de sua carreira uma linha mais lírico-nostálgica, como nos aponta Meneses (2002), embora muitos personagens populares habitassem suas canções, como Pedro Pedreiro. Numa segunda fase, no entanto, com o agravamento da ditadura militar, sua obra passou a ser vista sob o viés de cunho mais político, como crítica à situação dos pobres, dos marginalizados, desamparados e loucos. Isso pode ser notado na peça “Roda-viva” e “Gota d’água”, quando ele adapta a peça Medeia. Na “Ópera do malandro”, reconstrói a Lapa dos anos 1930 e seus personagens, entre eles a figura do malandro.

Chico Buarque foi muito comparado à figura de Noel Rosa, compositor dos anos 1930, e chamado também de “sucessor de Noel” (Wiel, 2003). Assim como outros compositores das décadas de 1920 e 1930 encarnaram o malandro, também usou seu lado *trickster* em algumas músicas e, para driblar a ditadura, o pseudônimo de Julinho de Adelaide. Isso porque sua peça Calabar fora proibida, em 1974, de ser encenada.

A sua sensibilidade sempre permaneceu aguçada em relação ao contexto social de sua época, pelo tom denunciante da crítica social, pela desconstrução cáustica dos preconceitos e pela nostalgia de uma época de ouro, na qual a natureza não fora tão devastada, como em Sabiá. Suas personagens, quase todas, estão à margem e desvalorizadas – o marginal, o desvalido, os mutilados

física, psíquica ou socialmente, os infelizes, as meretrizes, os bandidos, assim como as mulheres abandonadas, pivetes, operários, pedreiros e malandros.

Suas canções revelam a sombra da sociedade e dos indivíduos. A linguagem da fresta se põe a falar nas composições de Chico Buarque: a malandragem canta a si mesma. A malandragem espalhada por toda sua obra tece os contornos da imagem do malandro. Ao versar sobre a imagem do malandro, utiliza a tradição musical da malandragem. O respeito à tradição pode ser considerado uma de suas principais marcas artísticas. Nas palavras de Caetano Veloso: “ele anda pra frente arrastando a tradição” (*apud* Menezes, 2002, p. 28).

Poeta, cantor, escritor, dramaturgo, contraventor, malandro: Chico Buarque de Holanda é um dos poucos artistas que transitaram por tantos terrenos e vivências. Tornou-se, ele próprio, “o cantor do cotidiano”, desvelando as diversas maneiras de se viver e as identidades do povo brasileiro (Travancas, 1999).

Análise

Dentre as canções de Chico Buarque sobre a malandragem, escolhemos duas delas, cuja análise será feita apenas levando em conta a poesia (letra). Foram utilizadas as seguintes categorias para análise: a descrição do malandro e a transformação da malandragem.

A descrição do malandro – Partido alto³

Diz que deu, diz que dá
Diz que Deus dará
Não vou duvidar, ó nega
E se Deus não dá

³ Buarque, C. B. De (1979). Partido Alto. In Chico Buarque no Teatro Le Zenith, Paris. Paris: Philips.

Como é que vai ficar, ó nega
 Diz que Deus, diz que dá
 E se Deus negar, ó nega
 Eu vou me indignar e chega
 Deus dará, Deus dará

Deus é um cara gozador, adora brincadeira
 Pois pra me jogar no mundo tinha o mundo inteiro
 Mas achou muito engraçado me botar cabreiro
 Na barriga da miséria eu sou batuqueiro (brasileiro)
 Eu sou do Rio de Janeiro

Jesus Cristo inda me paga, um dia inda me explica
 Como é que ele pôs no mundo esta pobre coisica
 Vou correr o mundo agora, dar uma canjica
 Que é pra ver se alguém se embala ao ronco da cuíca
 E aquele abraço pra quem fica

Deus me fez um cara fraco, desdentado e feio
 Pele e osso simplesmente, quase sem recheio
 Mas se alguém me desafia e bota a mãe no meio
 Dou pernada a três por quatro e nem me despenteio
 Que eu já tô de saco cheio

Deus me deu mão de veludo pra fazer carícia
 Deus me deu muita saudade e muita preguiça
 Deus me deu pernas compridas e muita malícia
 Pra correr atrás de bola e fugir da polícia
 Um dia ainda sou notícia.

Análise e comentários

A canção inicia com um questionamento do narrador quanto à ajuda divina, quanto a um bom destino que Deus dará ao brasileiro marginalizado. A insegurança diante da divindade aparece quando diz que Deus é um sujeito gozador, por diversão ou sacanagem ele foi colocado na miséria.

Por outro lado, Deus o provê com outras qualidades, como cabreiro, astucioso, enganador, malandro, qualidades essas que darão os instrumentos necessários para a sobrevivência.

Em outra canção, “Meu refrão”, de 1965, Chico discorre sobre o mesmo tema:

Eu nasci sem sorte
 Moro num barraco
 Mas meu santo é forte
 E o samba é meu fraco

Aqui está novamente presente o infortúnio de nascer pobre, produzido pela sorte (ou por Deus?). O samba aparece como uma qualidade que vai contrabalançar a falta de sorte e a miséria, isto é, por meio do ato criativo supera-se, em parte, a situação adversa.

Na continuidade da canção, Deus lhe dá outras características como a feiura e a falta de dentes, mas o malandro supera isso com a valentia e habilidade na luta, um corpo usado para sua defesa e sobrevivência. O malandro engana por

sua aparência desfavorável, mas surpreende ao inverter a situação.

Aparece também, como característica da personalidade malandra, o descompromisso com a vida regrada: “Deus me deu muita saúde e muita preguiça”. Na parte final da canção, aparece o traquejo com as mulheres, encarando isso como qualidade: “Deus me deu mãos de veludo pra fazer carícia”, que colore um aspecto sedutor do malandro.

A canção é arrematada com o desejo do malandro de virar notícia: “Um dia ainda sou notícia”. Seja pela notícia do jornal ou pelo samba, o malandro ganha *status* na sociedade pela maneira como dribla as adversidades, gingando entre as diferentes classes sociais, até se tornar o barão da ralé, como diz outra canção, *A volta do malandro* (1985).

O sentido que orienta a canção “Partido alto” é a capacidade de inversão do narrador perante adversidades do destino. Apesar de nascer miserável e ter características desfavoráveis, o malandro consegue sobreviver devido a outros aspectos que permitem driblar as adversidades e percalços, como a astúcia, o engano, o molejo corporal e a sedução masculina.

Num diálogo com Deus, intermediado pela nega (anima?) ele critica esse Deus quanto aos seus propósitos, aproximando-o da condição humana, atribuindo-lhe características brincalhonas e safas, humanizando, dessa forma, a figura divina. O destino vem do alto (daí Partido alto), mas a possibilidade de mudança também.

Nesse sentido, Deus tem uma característica hermética (de Hermes), um

cara gozador que mexe com o nosso destino, um Deus *trickster* que age sem muita consciência de sua ação, um Deus que não distingue os efeitos bons dos maus de sua ação, que tem traços demoníacos de Javé do Antigo Testamento, como nos diz Jung. Encontramos nele “alguns sinais de imprevisibilidade, da inútil mania de destruição e do sofrimento auto-inflingido do ‘trickster’, juntamente com o desenvolvimento gradual rumo ao salvador e sua humanização” (Jung, 2000, p. 252).

O malandro não poderia nascer se não fosse de um Deus também com características malandras, pela astúcia e dissimulação do Criador. O malandro se configura como herdeiro pródigo dessa sagacidade divina, carregando em si a capacidade da inversão do *trickster*, subvertendo o aparente futuro inócuo na miséria com o som de seu batuque e o ronco da cuíca.

No mito de Hermes, a lira produzia alegria, amor e sono, três elementos poderosos de ligação (Alvarenga, 2007). A música e o seu instrumento, a lira, faz com que a consciência entre em contato com sua origem, sua parte obscura e inconsciente. Sendo ela feminina, pode representar a anima como ponte de ligação com as possibilidades do Self.

A sabedoria hermética da criatividade e do improviso também é propriedade de uma divindade feminina, Métis, que propõe um tipo de conhecimento ligado à intuição, que permeia os obstáculos, abrindo os caminhos de novas oportunidades.

A transformação da malandragem – Homenagem ao malandro (1979)⁴

Eu fui fazer um samba em homenagem

⁴ Holanda, C. B. (1979). Homenagem ao malandro. In *Ópera do malandro*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips.

À nata da malandragem
Que conheço de outros carnavais

Eu fui à Lapa e perdi a viagem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais

Agora já não é normal
O que dá de malandro regular, profissional
Malandro com aparato de malandro oficial
Malandro candidato a malandro federal
Malandro com retrato na coluna social
Malandro com contrato, com gravata e capital
Que nunca se dá mal

Mas o malandro pra valer
-não espalha
Aposentou a navalha
Tem mulher e filho e tralha e tal
Dizem as más línguas que ele até trabalha
Mora lá longe e chacoalha
Num trem da Central

Análise e comentários

O narrador desta canção não é um malandro, mas um personagem que sai em busca da malandragem. Vai procurar o velho malandro, num lugar característico da malandragem dos anos 1930, mas agora aquela malandragem já não mais existe.

A malandragem assume novos ares. Ela deixa de ser um modo de vida marginal para ser um novo mecanismo do sistema burocrático capitalista e, por isso, ganha o *status* profissional. O malandro, a figura célebre e digna, ao seu modo, das classes baixas, cede lugar ao larápio vigarista dos espaços emergentes da política e da cena social (o malandro federal), aí malandro das elites (na coluna social) e dos planos ilícitos e escusos do mundo executivo (malandro com contrato, gravata e capital).

A malandragem deixa de ser o subterfúgio da personagem safa e astuta das camadas subalternas da sociedade no enfrentamento das intempéries da vida para ser incorporada ao sistema

maquínico do capitalismo destrutivo, cuja finalidade é o autobeneficiamento ilícito. Para tanto, deturpou-se a criatividade e o improvisado malandro para a construção de estratagemas furtivos voltados ao assalto silencioso e impune. O clássico malandro é incorporado ou cooptado pelo sistema, aposentou sua navalha e paramentos para tornar-se mão de obra mal paga vivendo nos subúrbios. Ele lança-se ao mundo do trabalho e foi incorporado à sociedade pós-moderna de consumo.

No entanto, em função das novas configurações da sociedade brasileira contemporânea, o jeito malandro espalha-se em todas as camadas sociais, levando a uma atitude de levar vantagem em tudo e, nas suas formas mais patológicas, a atos perversos de corrupção e de psicopatia.

A malandragem como traço tricksteriano é vivida, então, de forma negativa por toda a sociedade, de uma forma branda (corrupção cotidiana) ou de forma insidiosa por certos grupos políticos e econômicos que, invadindo o

espaço público, apropriam-se do bem coletivo num processo de enriquecimento ilícito e projetos de poder.

Considerações finais

O objetivo de nosso trabalho foi o de delinear o papel do *trickster* malandro na composição de nossa identidade, por meio da análise de algumas canções de Chico Buarque. Vimos que o malandro pode ser visto como um complexo cultural que se constituiu desde a formação da história brasileira. Vimos também como na história de nossa música popular o compositor e o cantor eram frequentemente vistos como malandros, como homens sem lugar na sociedade, a partir da libertação dos escravos.

Este não-lugar, se era desconfortável, permitiu a emergência de novas formas de vida, de vida malandra, ligada a pequenos trabalhos e à arte. Com o malandro aparece também a criatividade, como uma dinâmica transformadora do arquétipo do *trickster*.

Vimos que a condição do povo brasileiro, expressa na primeira canção, se por um lado se apresenta como desfavorável (pobre, mal cuidado, abandonado e feio), por outro o leva a desenvolver qualidades, como a sagacidade, a esperteza, a coragem e a sedução amorosa.

Na segunda canção, vemos que a malandragem sofreu uma transformação: o antigo malandro não existe mais, tornou-se um operário mal remunerado que vive no subúrbio. Os novos tempos do capitalismo constelaram a emergência do malandro oficial, das elites políticas e econômicas, em busca de apropriação do dinheiro público e do poder, nunca como beneficiadores da população.

Faz alguns anos no Brasil a emergência de um novo movimento de questionamento dessa malandragem burocratizada. Os partidos políticos não

são mais reconhecidos como representativos da população, a corrupção se generalizou nos corredores do poder, até os partidos de esquerda foram contaminados por ela.

Milhares de jovens e pessoas aliadas à transformação do país saem às ruas contestando essa atitude malandra negativa, a psicopatia da classe dirigente. O que isso representa? Uma atitude heroica de transformação? Qual seria a qualidade desse herói? Um herói *tricksteriano*? Seria esse movimento um símbolo da última fase do ciclo do *trickster*, a do salvador? Esta é uma questão muito ampla e que fica para outra história.

Referências

- Andrade, M. de (2009). *Macunaíma: o herói sem caráter*. São Paulo: Klick
- Alvarenga, M. Z. De (2007). *Mitologia simbólica: estruturas da psique e regências míticas*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Bauman, Z. (2009). *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Cândido, A. (1970). Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*, (8), 67-89.
- Brandão, J. de (1999). *Mitologia grega*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Faria, D. L., & Pedroso, C. (2013). O malandro nas canções de Chico Buarque: uma compreensão da psique brasileira a partir das canções de Chico Buarque. *Anais do Congresso de Copenhagen*.

Faria, D. L., & Pedrosa, C. *O trickster malandro nas canções de Chico Buarque: um complexo cultural*

Gambini, R., & Dias, L. (2002). *Outros 500: uma conversa sobre a alma brasileira*. São Paulo: SENAC

Recebido em: 24/7/2019
Aprovado em: 29/10/2019

Jung, C. G. (2011) *Arquétipos e o inconsciente coletivo* (Vol. IX/1). Petrópolis: Vozes.

Lopez-Pedrasa, R. (2002). *Dionísio no exílio*. São Paulo: Paulus.

Meneses, A. B. (2002). *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. Cotia: Ateliê.

Oliven, G. V. (1989). A malandragem na música popular brasileira. *Latin American Research Review*. Boston: Latin American Studies.

Singer, T. Kimbles, S. (2004). *The cultural complex*. New York: Brunner-Routledge

Travancas, I. (1999). *De Pedro Pedreiro ao Barão da Ralé – o trabalhador e o malandro na música de Chico Buarque de Holanda*. Rio de Janeiro: Museu Nacional.

Vasconcellos, G. (1984). A malandragem e a formação da música popular brasileira. In B. Fausto & S. B. de Holanda (Orgs.). *História geral da civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Wiel, F. W. A. M. V. de. (2003). *Trabalho e malandragem como repressão e transgressão nas canções da “Opera do malandro” de Chico Buarque*. Tese de doutorado em Linguística, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Whitmont, E. C. (2002). *A busca do símbolo: conceitos básicos de Psicologia Analítica*. São Paulo: Cultrix.