

Daniel Marques da Silva

## Malandro Anda Assim de Viés...

O personagem-tipo do Malandro e sua constituição no imaginário social brasileiro.

## Malandro Anda Assim de Viés...

The "malandro" type character and its constitution in Brazilian social imagery

## RESUMO

O artigo investiga o tipo do malandro e sua figuração na tradição popular brasileira, no teatro musicado carioca, na Música Popular Brasileira, tencionando afirmar que sua constituição no imaginário social do país é uma alternativa, talvez a única possível, de integração de boa parte de uma população de excluídos.

**Palavras-chave:** teatro popular brasileiro; personagem-tipo; tipo cômico; Malandro; malandragem.

## ABSTRACT

This article investigates the type of the "malandro" and its figuration in Brazilian popular tradition, regarding the musical theater in Rio de Janeiro and the Brazilian Popular Music, with the intention to affirm that its constitution in the country's social imagery is an alternative form of integration, perhaps the only possible one, to a high proportion of the excluded people.

**Keywords:** Brazilian popular theater; character; comic type; "malandro"; "malandragem".

O presente artigo parte de uma premissa básica: em tempos nos quais a classe artística é taxada por parte da população e por alguns políticos e governantes como vagabunda, vadia, malandra, é acusada de valer-se das escassas verbas destinadas à produção cultural, por meio de editais públicos, leis de incentivo, etc., de modo, se não desonesto, duvidoso, pretende-se investigar o tipo do malandro e sua figuração na tradição popular brasileira, e afirmar que sua constituição no imaginário social do país é uma alternativa, talvez a única possível, de integração de boa parte de uma população de excluídos. Ser malandro, então, é agir por meio transversal para a consecução de seus objetivos. *O malandro anda assim de viés...*, já ensinou Chico Buarque (HOLLANDA, 1989, p. 233)

### O tipo cômico

O personagem-tipo do Malandro é descendente de uma longuíssima linhagem relacionada à tradição cômica popular, que tem possíveis origens teatrais na Comédia Nova Grega<sup>1</sup>, mas que se constitui como uma galeria de tipos na farsa atelana:

A farsa ou fábula Atelana, originária na cidade de Atela na Campania, nos interessa neste esquema de estudo porque seus atores acabaram assumindo papéis fixos. Tornaram-se estilizações de tipos definidos, criando a primeira galeria de personagens pré-formados de que temos notícia na dramaturgia ocidental. Em função deles o espetáculo se desenvolvia a partir de entrecos simples. Tal processo terá farta descendência - o mais nobre e conhecido representante é a Commedia dell'Arte com sua galeria de tipos eterna e universal. (ROCHA FILHO, 1986, p. 32)

Basicamente a galeria atelana compunha-se de seis personagens: *Papus*, um velho avarento e libidinoso; *Maccus*, um tolo sempre enganado e surrado; *Bucco*, um falastrão guloso; *Dossenus*, um ladrão presunçoso; *Sannio*, um gozador, e *Sileno Pappus*, um velho tolo que posava de conquistador. Com esta breve descrição das características dos tipos pode-se perceber as semelhanças destes com os personagens-tipo criados após o rol elaborado na Roma Antiga, pois conforme aponta a citação, este procedimento “terá farta descendência”.

Seguindo esta referida linhagem, agora já constituída como uma galeria de tipos, chega-se à *Commedia dell’arte*, certamente a mais conhecida herdeira desta caracterização de personagens por tipologia. Sua galeria de máscaras guarda forte relação com aquela da farsa atelana e também apresenta várias semelhanças com a presente, por exemplo, no teatro ligeiro carioca. A máscara mais famosa era o *Arlecchino*, que pode ser considerado um ancestral do Malandro brasileiro. Ele, *Brighela* e *Pulcinella* eram os *zanni*, os mais importantes personagens das tramas da *Commedia dell’arte*: servos bufos, ora espertos e astutos, ora meio estúpidos, que resolviam suas dificuldades – e, por vezes, a de seus patrões - mediante engodos e trapaças. Seguidamente, eles mesmos se viam em apuros devido às artimanhas que teciam, mas sempre conseguiam escapar, empregando novas astúcias e artimanhas. O nome desses *zanni* muitas vezes era modificado, mas suas características essenciais sempre mantidas.

Por uma oposição dramaturgica aos *zanni* temos os personagens do *Pantalone*, do *Dottore* e do *Capitano*. O *Pantalone* era um velho negociante avaro e dado a conquistas amorosas. O *Dottore* era um médico ou advogado pedante que escondia sua falta de conhecimento em discurso

empolado e cheio de citações em “mau latim”. O *Capitano* era um militar fanfarrão e falastrão.

Completando essa galeria têm-se os enamorados - jovens que, na maioria das tramas, tentavam ficar juntos mesmo contra a vontade de seus pais – e eram ajudados pelos *zanni*. Nessa relação de oposições da trama situacional em que se estabelecem estes tipos, com os servos se servindo de expedientes, de estratégias transversais para alcançar seus objetivos, seja matar a fome, do dia, ou ajudar os enamorados, também podem ser encontrados vestígios das ações e subterfúgios empregados pelo Malandro. Em uma estrutura social hierarquizada e estática, somente é possível às classes subalternas agir com astúcia. “A astúcia é a coragem do pobre”, dizia Ariano Suassuna<sup>ii</sup>.

Assim, pode-se afirmar que o personagem-tipo do Malandro, como muitos outros tipos cômicos, vincula-se a um lastro histórico de longa duração. Descendente de manifestações espetaculares ligadas à robusta e fecunda tradição cômica popular, como a farsa atelana, reelaborado em procedimentos artísticos, como na Comédia Nova Grega ou na *Commedia dell'arte*, e sempre permeável, a partir de novas condições e situações encontradas, permite-se ser continuamente retomado e reelaborado, assumindo, assim, dentro destas novas condições e situações, sempre e a cada vez, sua contemporaneidade.

### **O tipo cômico no teatro musicado carioca**

Esta galeria de tipos, que, como dito acima, aceita reelaborações adaptando-se à novas formas de derrisão, é retomada no teatro ligeiro brasileiro, constituindo-se numa espécie de tipologia carioca, formada entre outros, pelos tipos do Malandro, da Mulata, do Mulato Pernóstico, do

---

Daniel Marques da Silva – O malandro anda assim de viés...: O personagem-tipo do Malandro e sua constituição no imaginário social brasileiro.  
Revista Arte da Cena, v.5, n.2, jul-dez/2019.  
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>



Capoeira ou Valentão, do Português, do Caipira ou Coronel do interior. Estes tipos estão presentes no teatro musicado, na imprensa – em contos, crônicas e charges –, letras de músicas, se constituindo no imaginário popular e se transformando em personagens de anedotas e em fantasias carnavalescas ou se manifestando como entidades religiosas. É como se esta tipologia se prestasse a contaminar este ideário popular, mas também fosse por ele contaminada, em contínua retroalimentação<sup>iii</sup>.

O tipo do Malandro surge no teatro ligeiro carioca com o revistógrafo Arthur Azevedo sob várias alcunhas: tribofe, bilontra, pelintra.

E, tal como nas ruas do Rio de Janeiro, pelas revistas de ano de Arthur Azevedo, desfilavam caloteiros, trapaceiros, assaltantes, jogadores, todos trajados com o melhor figurino da tipificação nacional: a bilontragem.

(...)

Tal como um *zanni*, este malandro poderia ter vários nomes, funções diferentes, imagens diversas. Mas, a maior parte destes personagens está dentro da linha do *virador*, do clandestino, do ladrão, do trambiqueiro. E o objetivo era um só: viver na *mamata*.

(...)

Ao desprezar as duas maiores instituições do capitalismo, o trabalho e a família (...) o malandro deixava entrever a alegria de ser marginal. (VENEZIANO, 1991, pp. 123-124)

Nas burletas de Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt<sup>iv</sup>, importante dupla de autores ligados ao teatro musicado carioca da primeira metade do século XX, o personagem-tipo do Malandro tem presença destacada. Em *Forrobodó*, de 1912, que conta com músicas compostas por Chiquinha Gonzaga, o tipo do Malandro aparece no personagem Guarda-noturno. Na burleta este é o autor de um furto de galinhas que ele mesmo investiga. Assim os autores exploram a contradição existente no personagem entre ser o agente da lei e um marginal, num ambiente em que este dado não tem

---

Daniel Marques da Silva – O malandro anda assim de viés...: O personagem-tipo do Malandro e sua constituição no imaginário social brasileiro.  
Revista Arte da Cena, v.5, n.2, jul-dez/2019.  
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

importância significativa. É necessário aqui destacar que a galinha furtada pelo personagem é entregue ao sócios do grêmio recreativo onde se passa a ação da peça para ser disputada como prenda em uma leilão, cuja renda reverteria ao clube dançante. O roubo em si, então, é relativizado e visto com bonomia e até simpatia pelos outros personagens, mais atentos às intenções do Guarda ladrão do que aos rigores da lei. Ainda na peça o Guarda-noturno tem como bordão a frase “O que eu quero é gozar!”, dita em tom exclamativo, resumindo, assim, o modo de vida do malandro.

Em *Flor do Catumbi*, também da dupla de autores, os personagens Dargiso e Barsamão e Lagartixa se apresentam em um maxixe cujo o refrão expõe elementos que caracterizam bem o tipo do Malandro e os valores dos quais este se vale:

Nós somo três cabras bom da malandragem  
Que com nossa tapiage, nem o Kaisei acerta a mão!  
Nós semo cabra de moamba e de bobage,  
Com nós três não há visage, nem conversa de alemão!

A burleta, estreada em janeiro de 1918, em plena I Guerra Mundial, ridiculariza os inimigos mais temidos de então, o Kaiser e o exército alemão, que seriam derrotados, sabotados pela malícia e a esperteza dos cariocas. Aqui cabe destacar que as “armas” das quais os malandros se valem para derrotar tão poderosos inimigos são a malandragem, a tapeação e a muamba (tapiagem e moamba no original), estratégias nada bélicas ou marciais e relacionados à esperteza, ao engano, ao logro e à fraude.

O tipo cômico do Malandro, figurado no teatro ligeiro carioca, e, posteriormente, nas comédias carnavalescas cinematográficas, foi elaborado por diversos atores que conseguem destacada atuação por suas

composições. Nas chanchadas sobressaem os desempenhos de Oscarito, Grande Otelo e Zé Trindade, cada qual emprestando ao personagem características próprias. Dos palcos e das telas cinematográficas o tipo cômico passa aos programas humorísticos televisivos, sendo de modo contínuo reelaborado por novas gerações de atores, aparecendo, por exemplo, no quarteto Os Trapalhões, na composição de Antônio Carlos Bernardes Gomes, mais conhecido como Mussum.

### **Malandragem e música popular brasileira**

A aparição do tipo do Malandro se dá além das galerias de personagens do teatro musicado, das comédias cinematográficas carnavalescas ou dos programas televisivos de humor. O Malandro é mesmo personagem recorrente no ideário brasileiro, figurando de modo destacado na MPB, por exemplo.

Cantado em inúmeras letras de músicas, em ritmos diversos, o Malandro também aparece em performances destacadas. Moreira da Silva pode ser lembrado como exemplo máximo dessa encarnação do tipo. Considerado o inventor do samba de breque - "subgênero do samba, de caráter humorístico, sincopado, com paradas repentinas, nas quais o cantor introduz comentários falados" (LOPES, SIMAS, 2017, p. 256), Moreira da Silva trajava-se como a figura clássica do malandro, terno de linho branco, chapéu panamá e sapatos bicolores.

É importante salientar que o tipo popular integrado ao imaginário social brasileiro é percebido como personagem fictício mas também como parte integrante da sociedade, vinculando arte e vida, criatura e criador. A figura do Malandro, vista por esta perspectiva, é personagem e personalidade. Segundo esta lógica, sua popularização no



Rio de Janeiro ocorre sobretudo a partir da década de 1920, marcando parte da população negra da cidade, impelida a viver “entre a marginalidade artística e a perspectiva de integração social”, tendo como possível origem os “filhos dos escravos urbanos alforriados, os quais, rejeitando o trabalho formal, com horários rígidos e obrigações definidas” (LOPES, SIMAS, 2017, p. 180), optam por viver de subempregos, de expedientes. Mesmo na incipiente indústria cultural, na qual poderiam ser absorvidos como mão de obra qualificada, por meio de seu trabalho artístico, essa parcela da população é preterida.

A “mandragem” dos primeiros compositores do samba foi também fruto da precariedade de suas relações com o nascente mercado da música: por necessidades mais imediatas, em vez de autorizarem a utilização de suas obras por meio de contratos de edição, eles em geral as vendiam. Assim, num contexto em que os poderes públicos procuravam modernizar as relações sociais no país, preferiu-se a normalidade jurídica a essa informalidade marginal, daí a prevalência dos sambistas burgueses sobre os sambistas “mandros” (...). (LOPES, SIMAS, 2017, p. 180)

É importante destacar aqui, quando se trata da mandragem presente na MPB que nas letras das músicas, devido ao poder imagético e de síntese da poesia, a expressão e a descrição do tipo fica mais evidente. No samba *Lenço no pescoço*, de 1933, Wilson Batista assim se descreve, traçando os linhas distintivas do tipo:

Meu chapéu do lado,  
Tamanco arrastando,  
Lenço no pescoço,  
Navalha no bolso,  
Eu passo gingando,  
Provoco e desafio.  
Eu tenho orgulho  
Em ser tão vadio.  
Sei que eles falam  
Deste meu proceder.  
Eu vejo quem trabalha  
Andar no miserê...<sup>v</sup>

A persistência dos traços criados na década de 1930 fica evidenciada no samba *A volta do malandro*, de Chico Buarque, escrito mais de cinquenta anos depois, em 1985. A descrição do caminhar do tipo ilustra a necessidade de buscar caminhos alternativos de sobrevivência, sendo o passo gingado de Wilson Batista trocado pelo caminhar na ponta dos pés e o andar enviesado.

Eis o malandro na praça outra vez  
Caminhando na ponta dos pés  
Como quem pisa nos corações  
Que rolaram nos cabarés  
Entre deusas e bofetões  
Entre dados e coronéis  
Entre parangolés e patrões  
O malandro anda assim de viés  
Deixa balançar a maré  
E a poeira assentar no chão  
Deixa a praça virar um salão  
Que o malandro é o barão da ralé. (HOLLANDA, 1990, p. 233)

Além do andar enviesado ou gingado, o Malandro se desloca nos espaços intersticiais: entre deusas e bofetões, entre dados e coronéis, entre parangolés e patrões. Traçando seu deslocamento entre o apelo feminino das deusas e o risco iminente das lutas, a vida marginal da jogatina e o poder repressivo dos coronéis, entre o alegre movimento dos parangolés e a triste

rigidez do trabalho, o Malandro engendra operações transversais para a própria subsistência.

### **Um romance e malandro**

O crítico literário Antonio Candido dedica um belo ensaio a um romance de difícil classificação da literatura brasileira do século XIX, *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, sugestivamente chamado de “A dialética da malandragem”. Após relacionar autores que já haviam tentado analisar a obra e descrever suas considerações, o autor rejeita a vinculação do romance a uma tradição da literatura picaresca, escaninho no qual muitos analistas tentam encaixá-la.

Digamos que Leonardo não é um pícaro, saído da tradição espanhola; mas o primeiro grande malandro vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costume dizer, a certa atmosfera cômica e popularisca de seu tempo, no Brasil. Malandro que seria elevado à categoria de símbolo por Mário de Andrade em *Macunaíma* e que Manuel Antônio com certeza plasmou espontaneamente, ao aderir com a inteligência e a afetividade o tom popular das histórias, que, segundo a tradição, ouviu de um companheiro de jornal (...). (CANDIDO, 1970, p. 71)

Portanto, talvez Leonardo Pataca Filho seja o primeiro grande malandro da literatura brasileira, mas ele mesmo saído de certo cadinho cultural, de certa atmosfera popular. “O malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores.” (CANDIDO, 1970, p. 71) Assim, o protagonista do romance se aproxima do *trickster* e possui similitudes com heróis populares, como

Pedro Malasartes, aderindo à sua composição certamente certos traços arquetípicos.

As descrições do ambiente de determinada camada da população do Rio de Janeiro de princípios do século XIX acaba por constituir na trama das *Memórias* dois hemisférios distintos, sendo um ocupado pelas forças ditas positivas da ordem e o seu equivalente composto pelas forças ditas negativas da desordem.

A dinâmica do livro pressupõe uma gangorra dos dois polos, enquanto Leonardo vai crescendo, e participando ora de um, ora de outro, até ser absorvido pelo polo convencionalmente positivo. (CANDIDO, 1970, p. 77)

Ora, mas estes polos se estabelecem em relações dialéticas, sendo portanto distintos mas complementares, tendo os personagens comportamentos de ambos os hemisférios, que não se enquadrariam de modo absoluto ao que se poderia chamar de “ordem” e de “desordem”. Leonardo Pataca Filho vai tráfegando ao longo da narrativa ora para um lado, ora para outro, se estabelecendo como pode, mas nem sempre como quer, resolvendo as situações nas quais se envolve com astúcia e por meio de expedientes nem sempre “ordeiros”. Mesmo o Major Vidigal, representante supremo do polo da ordem, também cede aos pedidos de certa dama, subvertendo a rigidez normativa de seu caráter militar. Os personagens se estabelecem então em um ambiente de anomia, nessa espécie de dança, de jogo entre o lícito e o ilícito – a ordem e a desordem –, em uma gangorra, enfim, para usar a metáfora do ensaísta.

Essa gangorra ainda dá ao romance uma distinção na produção literária do seu tempo, ao tratar com humor e bonomia uma sociedade livre dos rigores da normatização burguesa, aproximando-se pela irreverência e

amoralidade de expressões literárias de cunho popular, como as já citadas histórias de Pedro Malasartes. A comicidade presente nas *Memórias*, portanto,

(...) amaina as quinas, e dá lugar a toda a sorte de acomodações (ou negações), que por vezes nos fazem parecer inferiores ante uma visão estupidamente nutrida de valores puritanos, como as sociedades capitalistas, mas que facilitarão a nossa inserção num mundo eventualmente aberto. (CANDIDO, 1970, p. 88) as sociedades capitalistas; mas que facilitarão a nossa inserção num mundo eventualmente aberto. (CANDIDO, 1970, p. 88)

Deste modo, a fluidez que caracteriza o comportamento de Leonardo Pataca Filho é relacionada à fluidez das manifestações culturais brasileiras, dimensão fecunda presente em nossa sociedade.

### **Um modelo (possível) de um herói**

O antropólogo Roberto DaMatta estabelece em um estudo, já clássico, que a sociedade brasileira tem em seu ideário três “heróis”: o *caxias*, relacionado às paradas militares; o malandro, que tem sua ação relativa aos cortejos carnavalescos; e um terceiro – o que desloca sutilmente a dialética proposta por Antonio Candido – na figura do romeiro das procissões religiosas. Cada um destes heróis se estabelece em espectros também complementares, constituindo-se como figuras caras ao imaginário nacional.

O estudo ainda traz uma interpretação que serve ao presente artigo, ao considerar “casa” e “rua” como categorias simbólicas e igualmente complementares deste imaginário. DaMatta traça a distinção existente entre esses dois domínios sociais básicos. As regras que regem a casa, na qual o respeito fundamenta-se nos valores familiares, obedecendo



às hierarquias de idade e sexo, não servem para a rua, local onde essas normas não valem e onde é necessário ficar atento para não violar códigos desconhecidos. A rua seria ainda o local do engano, da malandragem e da trapaça, e a casa, diversamente, o refúgio de tranquilidade e sossego. Se a casa também pode ser vista como símbolo do poder patriarcal, que traz este sossego, é também palco de opressões, já que é o local onde as coisas permanecem em seus devidos lugares. Assim, se a rua é o lugar do descontrole, do carnaval e da transgressão, a casa é o sítio do controle, da ordem e do autoritarismo, marcada muitas vezes pela hipocrisia, ainda que ostente o mote burguês do “Lar doce lar”<sup>vi</sup>.

Ao descrever o tipo do Malandro como “um ser deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho”, o antropólogo, como também fizera Candido, se utiliza das histórias de Pedro Malasartes, visto aqui como “o paradigma do chamado malandro”. (DAMATTA, 1997, p. 276)

Analisando as histórias deste tipo popular brasileiro, DaMatta indica que ele encontra-se sempre em movimento, sempre se deslocando, recusando bens e propriedades, posto que estes estão ligados ao universo das hierarquias e das leis. Portanto, Malasartes escolhe estar no mundo, nas ruas e estradas.

Pondo uma enorme confiança em sua individualidade, ele vence e não recebe os louros da vitória, e nunca poderia realmente parar e assumir uma posição fixa na estrutura social. Caso o fizesse, seria transformado em outro figurante de nosso teatro social. Deixaria certamente de ser Pedro Malasartes. (DAMATTA, 1997, p. 316)

O Malandro é, pois, um ser da liminaridade, o que nos instiga a compreender que nem todos necessitam entrar na ordem, revelando-nos

também que é possível assumir um caminhar ambíguo, posto que este é o herói da inconsistência.

### **Seu Zé Pelintra, das encruzilhadas**

A ambiguidade é de igual maneira característica marcante de Seu Zé Pelintra, entidade da Umbanda que personifica de modo arquetípico o personagem do Malandro. Sua imagem é a de um homem que veste terno branco, gravata vermelha, sapatos bicolores, e na cabeça porta um chapéu de aba mole ornado com fita também vermelha. Em geral é representado como que recostado, cabisbaixo e com as mãos cruzadas na frente do corpo, em postura que sugere humildade. Mas, essa aparente humildade não deve ser lida de imediato, sendo mais uma das muitas ambiguidades que este encerra.

Seu Zé Pelintra, entidade de difícil biografia, figura pelos não-ditos, por silêncios eloquentes, por aproximações e recuos, acertos e esquivas, com muita ginga e malandragem, com duplicidade. Desta forma também assume a figura do *trickster*, ente brincalhão, que pode ser engraçado, mas também maldoso, sendo, portanto um Exu. “Como todo *trickster*, Exu brinca, faz e desfaz, ata e desata, abre e fecha.” (AUGRAS, 1997, p. 44)

Contudo, a determinação de que a figura do Zé Pelintra seria, de fato, a de um Exu, também é controversa, como dito relativo à entidade.

Curioso é que justamente esta ambiguidade, que tanto caracteriza Seu Zé, seja o motivo da confiança depositada nele por seus devotos.

É precisamente na crença na desonestidade generalizada, tão arraigada na sociedade brasileira, que parece fundar-se a necessidade de contar, em negócios de amor e dinheiro, com um intercessor do calibre de Zé Pelintra. É assumidamente ladrão, trapaceiro e marginal. É por isso que ele é confiável. Situa-se de imediato nos interstícios do poder institucional. Sua lei é driblar a lei. (AUGRAS, 1997, p. 47)

Assim sendo, Seu Zé Pelintra se torna um protetor de uma enorme parcela da população que não tem acesso a políticas públicas, que vive, como seu patrono, nos interstícios do poder constituído, à margem da lei e da moralidade burguesa. “O imaginário dos despossuídos não agride francamente o sistema hegemônico. Come por baixo.” (AUGRAS, 1997, p. 49)

### **Conclusão, mas uma volta ao início**

Neste artigo perseguiu-se o personagem do Malandro, presa fugidia que se revela – e se esconde – tanto num *zanni* da *Commedia dell'Arte*, quanto em um sargento no Rio oitocentista, que trapaceia pelo interior do Brasil em más artes ou nos subúrbios cariocas em gingados, que age transversalmente como forma de sobrevivência. Ele tanto pode ser um pilantra, quanto um Pelintra ou um vadio trapalhão. Pode estar maltrapilho ou elegante. Pode ser um vagabundo, pois vagueia nos espaços entre mundos, nas estradas, nas ruas e encruzilhadas.

No início do texto mencionei que uma parcela da população brasileira, instada por lideranças oportunistas e desonestas, tem visto a nós, artistas, como vadios, vagabundos e malandros. Agora, este alerta torna-se apelo. Talvez, ao invés de rechaçarmos a pecha de malandros, devamos aceita-la e passar a construir também estratégias transversais e plurais de

sobrevivência. Talvez seja a hora de andar de viés. Ou, como já bem nos alertou Bezerra da Silva, um outro famoso malandro dos subúrbios cariocas: “Se segura, malandro, pra fazer a cabeça tem hora.”<sup>vii</sup>

## REFERÊNCIAS

AUGRAS, Monique. Zé Pelintra, patrono da malandragem. *In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 25, Rio de Janeiro, 1997. pp. 43-49.

CANDIDO, Antonio. A dialética da malandragem: caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias. *In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, São Paulo, 1970. pp. 67-89.

DAMATTA, Roberto. **Carnaval, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Hollanda, Chico Buarque de. **Chico Buarque: letra e música**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

**DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 20 de set. de 2019.

LOPES, Nei, SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

RABETTI, Beti. Dimensões do Cômico: a propósito da encenação de “O Doente Imaginário” de Moacyr Góes. *In: Rede. Revista da rede municipal de teatro*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 10-15, 1996.

ROCHA FILHO, Rubem. **A personagem dramática**. Rio de Janeiro: Inacen, 1986. (Ensaios)

SILVA, Daniel Marques. **Precisa arte e engenho até...**: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto. Rio de Janeiro, 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação, Uni-Rio, 1998.

SUSSEKIND, Flora. **As Revistas de Ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

VELLOSO, Monica Pimenta. **As tradições populares na Belle Époque carioca**. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

\_\_\_\_\_. **Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas: Pontes: UNICAMP, 1991.

## NOTAS

---

<sup>i</sup> Ver a respeito RABETTI, 1996, pp. 10-15.

<sup>ii</sup> Essa frase foi por mim ouvida em uma das tantas maravilhosas aulas-espetáculo dadas pelo artista nordestino, e pode ser vista em ASTÚCIA – Ariano Suassuna. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=4&v=1T5xMWanCJE](https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=1T5xMWanCJE)>. Acesso em: 13 de set. de 2019.

<sup>iii</sup> Ver a esse respeito SUSSEKIND, 1986; VELLOSO, 1988 e 1996 e VENEZIANO, 1991.

<sup>iv</sup> Todas as informações referentes às burletas da dupla encontram-se em SILVA, 1998.

<sup>v</sup> Lenço no pescoço de Wilson Batista. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/wilson-batista/386925/>>. Acesso em: 20 de set. de 2019.

<sup>vi</sup> Ver DAMATTA, 1997, p. 92-104.

<sup>vii</sup> Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/bezerra-da-silva/44557/>>. Acesso em: 22 de set. de 2019.



---

Artigo submetido em: 22/09/2019

Aprovado em: 16/10/2019