

Entre a ordem e a desordem: A malandragem no Império de Martins Pena

Renata Silva Almendra *

Resumo: O presente artigo visa fazer uma breve apresentação da prática da malandragem entre homens e mulheres livres no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX, utilizando como fontes as comédias escritas por Martins Pena entre os anos de 1833 e 1847. Os personagens que Martins Pena colocou nos palcos da Corte nos mostram um pouco do jogo de cintura e do “jeitinho” necessários para transformar as desvantagens em vantagens e, assim, sobreviver de modo criativo nessa sociedade imperial que cresce e se desenvolve apresentando-se repleta de tradições, contradições e possibilidades.

Palavras-chave: Malandragem, Rio de Janeiro, Teatro.

Abstract: The present article seeks to do a brief presentation of the practice of the roguery between men and free women in Rio de Janeiro in the first half of the century XIX, using as sources the comedies writings for Martins Grieves among the years of 1833 and 1847. The characters that Martins Pena placed at the stages of the Court show us a little of the waist game and of the "necessary way" to transform the disadvantages in advantages and, like this, to survive in a creative way in that imperial society that grows and he/she/it develops coming replete of traditions, contradictions and possibilities.

Keywords: Roguery, Rio de Janeiro, Theater.

Quando os espectadores são poucos, os aplausos não podem ter esse cunho de entusiasmo que, como centelha elétrica, vão repercutir no ânimo dos artistas, que o despertam, e, por assim dizer, dar-lhes vida.¹

1. Abertura das cortinas

Era no tempo do Rei. A ida ao teatro firmava-se como um dos divertimentos mais aclamados pela “boa sociedade” que habitava o Rio de Janeiro. Atuando como locais de diversão e de entretenimento, mas também como espaços de acirradas disputas políticas, de fechamento de negócios, de ver e ser visto, as salas de espetáculos no Rio de Janeiro apresentavam-se, na primeira metade do século XIX, como verdadeiros espelhos que refletiam os anseios, os medos, as influências e as formas de relacionamento em uma cidade que pretendia civilizar-se e modernizar-se.

Os teatros representavam, além de tudo, a civilidade e a modernidade que invadiam o Rio de Janeiro no período pós-independência. Na tentativa de romper com o seu passado colonial, o Brasil das décadas de 1830 e 1840 mergulhou na proposta de um projeto modernizador que permeava desde o espaço físico das cidades até os hábitos e costumes da sociedade. O Rio de Janeiro, como capital econômica, política e cultural do Império, foi, de certo modo, responsável pelo engendramento de “um padrão de comportamento que molda o país pelo século XIX afora e o século XX adentro”.²

Assim, ao mesmo tempo em que o Rio de Janeiro vivia e experimentava as “inovações” trazidas pela “civilização”, convivía também com suas tradições e marcas de seu passado colonial. Ao entendermos a tradição como a “permanência de valores e atitudes sem perspectiva sobre o passado e, por isso, satisfazendo-se em reencenar quotidianamente uma ordem imemorial”³, a concepção de modernização atua como sua antítese, visto que esta justifica suas ações em nome da melhoria e do progresso. Desse modo, nas ruas do Rio de Janeiro, a escravidão se deparava com as idéias liberais, o público se deparava com o privado, o rural com o urbano, a ordem com a desordem. Cria-se uma sociedade plena de tradições, contradições e possibilidades.

Dentro desse espírito modernizador, durante todo o Período das Regências e o Segundo Reinado, houve uma clara tentativa de promover o desenvolvimento e a difusão das artes cênicas pelos palcos da Corte. Tal tentativa fazia parte de um projeto imperial que visava a construção de uma identidade e de uma memória nacionais a partir de uma ótica interna, ao mesmo tempo em que buscava afirmar o papel do Estado como criador e mantenedor dessa nacionalidade. Portanto, foram criadas neste período importantes instituições como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a Academia Imperial de Belas Artes, bem como houve um grande incentivo à criação de uma literatura e de um teatro nacionais. A historiadora Sílvia Cristina Martins de Souza afirma que:

*Tal movimento tinha em mira a poesia, o romance, a história, a pintura, a música, isto é, diferentes áreas ligadas à cultura. E particularmente importante foi o papel que homens de letras representaram neste cenário, na medida em que a celebração dos vínculos estabelecidos entre eles e o processo de legitimação do poder emergiam como parte de um objetivo ambicioso, no qual assumiam a tarefa de produtores culturais engajados com as lutas de seu tempo.*⁴

Martins Pena era um homem de letras que estava profundamente mergulhado neste universo vivido pela sociedade carioca do período. Atuou como folhetinista para o Jornal do Commercio, foi membro do Conservatório Dramático Brasileiro e produziu ampla obra teatral. Obteve êxito principalmente com suas comédias que, com um tom ligeiro e repleto de

ironia, retratavam a cidade e a época em que vivia. Por meio de cenas rápidas, que visavam o riso fácil da platéia, Martins Pena foi responsável por colocar no palco tipos populares que habitavam e circulavam na cidade do Rio de Janeiro durante a primeira metade do século XIX, tais como os meirinhos, as moças casadoiras, as viúvas, os ciganos, os membros da Guarda Nacional, os fazendeiros e os diletantes.

A comédia, à época considerada um “gênero menor”, pois não trazia os grandes enredos e emoções presentes nos dramas, não tinha grande reconhecimento por parte dos literatos e dos intelectuais. Todavia, Martins Pena obteve grande sucesso como comediógrafo por apresentar nos palcos da Corte, pessoas comuns em situações cotidianas, representando a realidade experienciada pelos habitantes da cidade durante os anos da Regência e início do Segundo Reinado. Suas comédias, escritas entre os anos 1833 e 1847, nos apresentam uma sociedade carioca oitocentista repleta de paradoxos e contradições. A relação dialética que o autor estabelece entre universos aparentemente estanques, como o rural e o urbano, o público e o privado, o trabalho e a vadiagem, o lícito e o ilícito, a ordem e a desordem nos mostra um Rio de Janeiro repleto de possibilidades.

Martins Pena viveu seu momento de maior produção teatral na década de 1830, identificada ao período em que o Brasil ficou a cargo das Regências. Foi uma época particularmente rica em novas experiências políticas, sociais e econômicas. Durante esses anos foram criadas leis e instituições visando a implantação da ordem no território nacional. Em 1830 foi criada a Guarda Nacional, com o objetivo de “manter a obediência às leis, conservar, ou restabelecer a ordem e a tranqüilidade pública”⁵, além de defender a Constituição, a liberdade e o Estado monárquico. No ano seguinte, foi implantado o primeiro Código Criminal do Império, que trazia uma descrição dos crimes e estabelecia suas respectivas penas, numa abordagem totalmente inovadora para a época. Instituiu-se, portanto, todo um aparato legal coercitivo, influenciado por modelos franceses e idéias liberais, visando implantar a ordem na sociedade imperial.

A partir desse momento, como bem explicitou Mônica Martins,

*(...) os termos ordem e desordem passaram a freqüentar os textos legislativos, o discurso das autoridades, os escritos dos jornalistas e toda e qualquer produção escrita dos membros do governo. Assim, eram denominados desordeiros ou inimigos da ordem os adversários políticos, aqueles que se envolvessem em manifestações político-sociais de contestação, aqueles que desobedecessem a lei ou fossem considerados perturbadores da tranqüilidade pública, aqueles que se recusassem a trabalhar, aqueles que trabalhavam em atividades consideradas ilícitas ou não aprovadas, enfim, todos os que não estavam afinados com este projeto liberal de organização e estruturação da sociedade e do Estado.*⁶

A ordem estava relacionada às leis, às normas, às atividades lícitas, às pessoas de posição definida e integradas à vida oficial. A desordem, como pudemos constatar com a citação acima, era reconhecida como tudo o que andava no sentido contrário às leis e normas, ou seja, os distúrbios à tranqüilidade social, os negócios ilícitos, as badernas e as transgressões aos padrões estabelecidos.

A partir desta ótica da sociedade, Antônio Cândido, ao fazer uma análise do romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, procura entender o Rio de Janeiro da época em que a obra foi escrita, que é contemporânea a de Martins Pena. Cândido deu, portanto, a definição de “dialética da ordem e da desordem” à dinâmica social vigente no Rio de Janeiro do momento e encontrou na figura do malandro o personagem que melhor integra este universo. Desse modo, o autor definiu uma nova maneira de se portar socialmente, que não significava estar do lado das leis e da ordem e nem do lado da transgressão e da desordem, mas nos interstícios entre essas duas esferas. A malandragem é entendida pelo movimento de gangorra que o indivíduo faz de uma esfera a outra, procurando a melhor maneira de “se dar bem”. Seu praticante, o malandro, é definido por Cândido como “espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores. (...) pratica a astúcia pela astúcia, manifestando um amor pelo jogo em si”.⁷

Sabemos que os termos *malandro* e *malandragem* não eram utilizados na linguagem corrente do período estudado e tais vocábulos não aparecem nas comédias de Martins Pena. No entanto, utilizarei a idéia de malandro proposta por Antônio Cândido para analisar alguns personagens de Martins Pena, visto que tal idéia define de maneira clara e especial os indivíduos que faziam um movimento de oscilação entre a ordem estabelecida e as condutas transgressivas, portanto, entre a esfera da ordem e a esfera da desordem na sociedade carioca imperial.

2 - É preciso ter jogo de cintura para dar um “jeitinho”

Diversas e criativas são as maneiras de se utilizar a esperteza e a malandragem para driblar as adversidades que se interpõem à consecução de desejos ou modo de ganhar a vida. Em grande parte das comédias de Martins Pena encontramos personagens que recorrem a gestos malandros e carregados de astúcia para se livrarem de alguma situação incômoda ou para conseguirem algo da maneira mais fácil possível. Chefe de família que se veste de irmão das almas para ganhar dinheiro, membro da Guarda Nacional que se disfarça de boneco Judas e descobre tudo o que se passa dentro de uma casa, menina casadoira que passa o dia pregada

à janela paquerando a todos que passam pela rua a fim de “tirar um para marido”⁸, homem que se faz de apaixonado por uma viúva visando arrancar-lhe todo o dinheiro e moça que finge sofrer de uma grave doença para conseguir a permissão de seu pai para casar com seu enamorado que é médico são alguns exemplos de personagens que lançam mão do “jeitinho” para sobreviver numa sociedade marcada pelo tênue limite que separa a ordem da desordem. Representam pessoas comuns e trabalhadores livres que vivem em um Rio de Janeiro marcado pelas tradições e contradições de uma cidade que busca romper com seu passado colonial, dando-lhe um ar mais moderno e civilizado através de inúmeras reformas urbanas, estabelecimento de leis para “implantar a ordem” e consumo de uma cultura européia.

A primeira metade do século XIX foi um período marcado por significativas mudanças que vieram à tona após o processo de Independência do Brasil e a consolidação do Império brasileiro. Foi um momento em que as autoridades governamentais, apoiadas por parte da elite, procuravam um rompimento definitivo com o passado colonial e com tudo que remetesse ao que era considerado retrógrado e antiquado. Assim, o Brasil passou por alguns anos de experimentação de novas práticas políticas e sociais, tais como o liberalismo, a monarquia constitucional e o absolutismo, bem como o xenofobismo e os constantes conflitos étnicos. Certamente tais inovações e experimentações não foram bem aceitas de forma positiva por todas as parcelas da população, o que ocasionou revoltas e rebeliões em todo o território nacional, como a Cabanagem no Pará, a Sabinada e a Revolta dos Malês na Bahia, a Balaiada no Maranhão, a Farroupilha no Rio Grande do Sul, dentre outras. Essas revoltas, nascidas no fervor do Período Regencial, “tinham a ver com as dificuldades da vida cotidiana e as incertezas da organização política, mas cada uma delas resultou de realidades específicas, provinciais ou locais”.⁹

Por outro lado, as décadas de 1830 e 1840 também foram marcadas por uma tentativa imperial de promover a criação e o desenvolvimento de uma cultura e identidade nacionais. Tal projeto se realizou com a instituição do IHGB, da Academia Imperial de Belas Artes e por meio de incentivos governamentais dados aos artistas e literatos brasileiros visando a promoção da música, das artes plásticas, cênicas e literárias produzidas em solo brasileiro, que tiveram no Indianismo de José de Alencar sua maior expressão.

“Civilização” e “progresso”, conceitos buscados no ideário liberal que adentrava o Brasil juntamente com outros pensamentos e hábitos europeus, traduziam-se no objetivo e no caminho principal pelo qual deveria ser conduzida a sociedade brasileira imperial. Inicia-se, portanto, um projeto modernizador que atua desde a organização do espaço público das cidades, com reformas urbanas e instalação de sistemas de iluminação e escoamento de lixo,

interferindo até nos hábitos dos habitantes, que deveriam atentar para o estabelecimento de horário para se recolherem às suas casas, dentre outras determinações.

O Rio de Janeiro, como capital do Império e sede da monarquia, experimentou as mudanças decorrentes deste projeto de modernização de uma maneira bastante particular. Afinal, ao mesmo tempo em que possuía o maior porto do país, por onde chegavam os artigos de consumo e as novidades vindas da Europa e portanto consideradas “civilizadas”, o Rio de Janeiro de meados da década de 1830 apresentava-se como uma cidade com aspectos marcadamente rurais e que comportava um grande contingente de escravos, traços que apontavam para as suas “tradições” e seus “atrasos”.

Assim, ao analisar a relação que Martins Pena estabelece com essa cidade que passava, neste momento, por significativas mudanças, Paula Beiguelman destaca que:

Vivendo no seio do processo (de intensificação da urbanização e modernização), Martins Pena apreende-o e o constrói em torno de um eixo básico – a quebra de austeridade e decoro tradicionais. A especulação desenfreada, os negócios ilícitos, marcam a existência, impõe uma ética de arrivismo a qualquer preço, contaminam a estrutura tradicional.¹⁰

Em suas comédias, ficam bastante nítidos aspectos dessa cidade em crescimento, que se depara com uma nova lógica política, econômica e social à qual era preciso se adaptar. Para habitar este cenário, Martins Pena colocou no palco personagens que, de uma forma ou de outra, aprenderam a lidar com as contradições de uma cidade recém saída da condição de colônia, que pretendia “civilizar-se” e modernizar-se a todo custo. Personagens estes que conhecem de perto esta “especulação desenfreada” da qual nos fala Beiguelman e que recorrem muitas vezes à prática de “negócios ilícitos” para garantir sua sobrevivência. Os personagens malandros, tão presentes em suas comédias, encontram formas criativas de sobreviver num Rio de Janeiro pleno de paradoxos e possibilidades e desenvolvem sua astúcia e jogo de cintura para se darem bem nessa sociedade marcada pela dialética da ordem e da desordem, como bem definiu Antônio Cândido.

Podemos perceber esse jogo de cintura em Jorge, personagem da comédia *Os Irmãos das Almas*, de Martins Pena. Escrita em 1847, esta peça se passa inteiramente dentro de uma casa de família no Rio de Janeiro. Jorge é casado com Eufrásia e mora com ela na casa de sua sogra, Dona Mariana. Como seus pais morreram logo após o seu casamento, Jorge foi obrigado a trazer para a casa de sua sogra, sua irmã Luísa. Jorge não tem trabalho e vive de pedir esmolas vestido de irmão das almas. Ele ganha um bom dinheiro com isso e tem inclusive uma opa - nome da vestimenta usada pelos irmãos das almas - diferente para cada dia da semana. Como a peça se passa no dia de finados, Martins Pena colocou todos os seus

personagens masculinos como malandros que se aproveitam da ocasião para ganhar algum trocado como irmãos das almas.

Devido à falta de oportunidades de empregos e a conseqüente exclusão do mercado de trabalho, Jorge é obrigado a recorrer a um expediente não tão legítimo para ganhar a vida. Como já foi dito anteriormente, Jorge veste-se de irmão das almas para conseguir dinheiro para seu sustento e de sua família. A partir de algumas passagens da peça, pode-se perceber que este personagem parece atuar há muito tempo nesse “serviço”, pois sabe melhor que ninguém onde pedir esmolas e tirar o maior proveito dessa situação. Ao falar sobre o lucro que tem ao pedir esmolas para os santos, Jorge é contestado por sua irmã e segue-se o seguinte diálogo:

Luísa – O lucro... Aquele pobre velho que morava defronte do paredão da Glória também pedia esmolas para os santos, e morreu à míngua.

Jorge – Minha rica, o fazer as coisas não é nada; o sabê-las fazer é que é tudo. O carola experiente deve conhecer as ruas por que anda, as casas em que entra e as portas a que bate. Ruas há em que não se pilha um real – essas são as da gente rica, civilizada e de bom-tom, que, ou nos conhecem, ou pouco se lhe dá que os santos se alumiem com velas de cera ou de sebo, ou mesmo que estejam as escuras. Enfim, pessoas que pensam que quando se tem dinheiro não precisa de religião. Por essas ruas não passo eu. Falem-me dos becos aonde vive a gente pobre, das casas de rótulas, das quitandeiras, aí sim, é que a pipineira é grossa (...) Tenho aprendido a minha custa!

Luísa, sorrindo-se – À custa dos tolos, deves dizer.¹¹

Por essa pequena passagem, pode-se perceber que Jorge se aproveita dos mais pobres e mais ingênuos para conseguir seu sustento. Andando pelas ruas e becos mais pobres da cidade do Rio de Janeiro, o personagem se aproveita da fé e da saudade que as pessoas têm dos mortos para tirar dinheiro dos mais humildes para poder manter sua casa, sua família e sua sobrevivência. Esta foi a maneira que Jorge encontrou de ganhar a sua vida.

Caracterizada pelo paradoxo da ordem e da desordem, a sociedade do Rio de Janeiro apresenta-se, nesta primeira metade do século XIX, profundamente marcada por diferentes relações sociais e éticas. Tem-se, por um lado, a instância da ordem, considerada “positiva”, onde as relações sociais são pautadas pelo que é considerado normal dentro dos padrões oficiais. É o espaço das alianças, das carreiras, da gente de posição definida. Do outro lado está a desordem, o inferior e “negativo”, povoado por camadas de situação mais precária, onde os indivíduos mantêm relações antagônicas com a vida oficial e regrada.¹²

No entanto, sabemos que as relações entre estes dois universos não são de maneira alguma estáticas, havendo uma articulação e fusão entre estes dois opostos. Sendo assim, o

malandro, enquanto identidade social estudada nesta pesquisa, realiza um movimento pendular que o faz oscilar entre a ordem estabelecida e as condutas transgressivas.

Dentro desse contexto, devemos observar que os conceitos de malandragem e vadiagem aparecem muitas vezes como correlatos. De fato, ambos podem ser relacionados com o universo laboral e com a recusa de pôr a própria força de trabalho a serviço de outros. Porém, segundo Roberto DaMatta, a diferença ocorre porque o malandro prefere reter para si mesmo suas qualificações e sua força de trabalho, para utilizá-los somente em benefício próprio. O vadio, por seu turno, se recusa a entrar no sistema com sua força de trabalho e permanece flutuando na estrutura social.¹³

A historiadora Mônica Martins diz que a vadiagem sempre foi muito mal caracterizada nos estudos acadêmicos, que a relacionavam somente à ociosidade e à recusa ao trabalho. Segundo a autora, a vadiagem na primeira metade do século XIX era entendida pelas autoridades policiais e judiciais da época como uma gama de práticas sociais, quais sejam:

(...) não trabalhar nem exercer atividade considerada útil para a sociedade; não estar ocupado com o trabalho no momento em que fosse pego pela Polícia; desempenhar atividades consideradas lazer como forma de trabalho; a prostituição; a embriaguez; o jogo; a não comprovação de moradia; o lazer de forma ilícita; bem como a condição de cigano ou de mendicância.¹⁴

Percebe-se assim, que a vadiagem no século XIX relacionava-se, acima de tudo, ao uso da liberdade feito pelos indivíduos pobres e que muitas vezes o termo era utilizado pelas autoridades policiais para justificar o aprisionamento daqueles que atentassem contra a ordem ou que fossem suspeitos de práticas consideradas imorais ou ilícitas.

Ao contrário, a malandragem não é praticada somente pela população pobre livre, mas por todos que usam a astúcia, que pode ser vista como uma equivalente do “jeito”, para converter as regras vigentes na sociedade em proveito próprio, porém sem destruí-las ou colocá-las em causa. De certo modo, o malandro se contrapunha tanto ao trabalhador pobre inserido formalmente quanto ao pobre subempregado ou desempregado, na medida em que sua situação, “nem sempre caracterizada pela precariedade de recursos, podia ser amplamente recompensada por seu modo de vida, conferindo-lhe uma identidade que, a seus próprios olhos, era francamente positiva”.¹⁵ Assim, encontramos nas comédias de Martins Pena, malandros que são membros da Guarda Nacional, que são meninas de família e homens de posses, que aproveitam de sua esperteza para transformar em vantagens o que antes apresentava-se como desvantagens, transitando, dessa maneira, entre a esfera da ordem e da desordem.

O malandro, portanto, é o profissional do “jeito”, forma simpática e cordial de conseguir algo que se deseja ou inverter uma situação desfavorável. De acordo com a socióloga Lúvia Barbosa, o “jeitinho” pode ser definido como:

(...) uma forma especial de se resolver algum problema ou situação difícil ou proibida; ou uma solução criativa para alguma emergência. Seja sob a forma de burla a alguma regra ou norma preestabelecida, seja sob a forma de conciliação, esperteza ou habilidade. Portanto, para que uma determinada situação seja considerada jeito, necessita-se de um acontecimento imprevisto e adverso aos objetivos do indivíduo. Para resolvê-la, é necessário uma maneira especial, isto é, eficiente e rápida para tratar do “problema”. Não serve qualquer estratégia. A que for adotada tem que produzir os resultados desejados a curtíssimo prazo.¹⁶

Portanto, o “jeito” não é uma forma de ação cultural e social planejada. Ele surge e é utilizado a partir de uma dada circunstância e necessita de criatividade e improvisação para se realizar. Assim sendo, podemos dizer que o malandro, bem mais do que um praticante, pode ser considerado como a personificação do espírito que permeia o “jeitinho”, pois tanto a malandragem como o ritual de dar esse “jeitinho” reproduzem as zonas ambíguas da sociedade brasileira e promovem a intersecção de duas esferas diferentes, como a ordem e a desordem, o lícito e o ilícito, o honesto e o desonesto.

Desse modo, os conceitos de ordem e desordem, certo e errado, etc, tornam-se relativos e ambos dependem das circunstâncias para se realizar. Um “não” categórico dado por um guarda nacional ou algum outro representante da ordem pode, com alguma conversa, transformar-se num “talvez” e até mesmo em um “sim”. Essa conversa, também chamada de “lábria”, “papo” ou “jeitinho” faz com que normas e leis impessoais sejam reavaliadas e relativizadas a todo instante. Roberto DaMatta diz que:

No caso das leis gerais e da repressão, seguimos sempre o código burocrático ou a vertente impessoal e universalizante, igualitária, do sistema. Mas, no caso das situações concretas, daquelas que a “vida” nos apresenta, seguimos sempre o código das relações e da moralidade pessoal, tomando a vertente do “jeitinho”, da “malandragem” e da solidariedade como eixo de ação. Na primeira escolha, nossa unidade é o indivíduo; na segunda, a pessoa. A pessoa merece solidariedade e um tratamento diferencial. O indivíduo, ao contrário, é o sujeito da lei, foco abstrato para quem as regras e a repressão foram feitas.¹⁷

A partir desta diferenciação feita por DaMatta entre indivíduo e pessoa, podemos afirmar que o malandro é aquele que consegue, com facilidade e através do “jeitinho”, tornar pessoal o que se apresenta primeiramente como impessoal. Assim, o “jeitinho” apresenta uma maneira pacífica, simpática e até mesmo legítima de resolver problemas, provocando uma junção totalmente casual da lei com a pessoa que a está utilizando.

O “jeito” pode ser utilizado por todos os segmentos sociais e, para que seja bem sucedido, depende de alguns fatores que não fazem parte da identidade social de cada um, mas sim da cordialidade, da simpatia e até da humildade de quem o pede. Desse modo, os fatores necessários para que se consiga dar um “jeitinho”, são essencialmente individuais e, portanto, independem de classe social, religião, cor, sexo, etc.

Ademais, o “jeito” pode ser utilizado para driblar a rigidez e o formalismo da organização burocrática tão presentes no período imperial como nos dias de hoje. Neste domínio, o malandro lança mão dos artifícios emocionais e pessoais numa esfera marcada pela racionalidade e pela impessoalidade. É possível também apelar para pessoas influentes e pedir para que se dê um “jeitinho” para resolver determinada situação que não se realiza devido aos longos procedimentos burocráticos.

É a esse apelo que recorre Clemência, personagem de *O Inglês Maquinista*, para conseguir um escravo para a sua casa num momento em que os navios chegados da África eram constantemente aprisionados pelos ingleses. Martins Pena situa a trama da peça no ano de 1842, momento em que a retomada e o recrudescimento da pressão inglesa sobre o tráfico, através de apreensões de navios brasileiros e portugueses, já provocavam grande revolta na população.¹⁸ A situação do tráfico de escravos no período e o “jeitinho” dado por Clemência são apresentados no seguinte diálogo entre a mesma, Felício, um de seus sobrinhos e Negreiro, um negociante de escravos:

Felício – Sr. Negreiro, a quem pertence o brigue Veloz Espadarte, aprisionado ontem junto quase da Fortaleza de Santa Cruz pelo cruzeiro inglês, por ter a seu bordo trezentos africanos?

Negreiro – A um pobre diabo que está quase maluco... Mas é bem feito, para não ser tolo. Quem é que nesse tempo manda entrar pela barra um navio com semelhante cargação? Só um pedaço de asno! Há por aí além uma costa tão longa e algumas autoridades tão condescendentes!...

(...)

Clemência – (...) A propósito, já lhe mostrei o meu meia-cara, que recebi ontem na Casa de Correção?

Negreiro – Pois recebeu um?

Clemência – Recebi, sim. Empenhei-me com minha comadre, minha comadre empenhou-se com a mulher do desembargador, a mulher do desembargador pediu ao marido, este pediu a um deputado, o deputado ao ministro e fui servida.

Negreiro – Oh, oh, chama-se isto transação! Oh, oh!

Clemência – Seja lá o que for; agora que tenho em casa, ninguém mo arrancará. Morrendo-me algum outro escravo, digo que foi ele.¹⁹

Clemência, ao conseguir um escravo, subverte todas as leis e determinações impostas pelo Estado para a compra de africanos e, através de um jogo de influências, dá um “jeitinho” de conseguir o que quer.

Muitas vezes, o malandro recorre ao “jeitinho” como uma resposta criativa a uma situação inesperada e, através do improviso e da astúcia, consegue inverter ou se livrar de situações e de pessoas desconfortáveis. Outras vezes, é necessário lançar mão do expediente para driblar certas instituições ou situações que se prolongam por muito tempo. É o que fez Jorge, de *Os Irmãos das Almas* para reverter a situação do desemprego e da falta de dinheiro e também Clemência, de *O Inglês Maquinista*, para adquirir um escravo num momento adverso para esse fim. Maricota, de *O Judas em Sábado de Aleluia*, também utiliza sua astúcia e sagacidade para burlar toda uma condição a que estavam submetidas as mulheres na primeira metade do século XIX.

Numa sociedade patriarcal como era a do Rio de Janeiro no período em questão, as mulheres geralmente só saíam de casa acompanhadas por seus pais e a legalização das uniões “dependia do consentimento paterno, cuja autoridade era legítima e incontestável, sendo de sua competência decidir e até mesmo determinar o futuro dos filhos sem consultar suas inclinações e preferências”.²⁰ O namoro nas famílias burguesas não se realizava de maneira muito fácil, pois havia um controle direto sobre as moças em idade de casamento, que eram submetidas a uma constante vigilância familiar.²¹ Diante de tantas dificuldades, Maricota encontra brechas nessas regras que lhe são impostas e namora vários rapazes com muita astúcia, mesmo diante dos vigilantes olhares familiares. A moça explica suas artimanhas para sua irmã, a recatada Chiquinha:

*Maricota – Desacreditar-me por namorar! E não namoram todas as moças? A diferença está em que umas são mais espertas do que outras. As estouvadas, como tu dizes que sou, namoram francamente, enquanto as sonsas vão pela calada.(...) Desengana-te, não há moça que não namore. A dissimulação de muitas é que faz duvidar de suas estrepolias. Apontas-me porventura uma só, que não tem hora escolhida para chegar à janela, ou que não atormente ao pai ou à mãe para ir a este ou àquele baile, a esta ou àquela festa? E pensas tu que isto é feito indiferentemente, ou por acaso? Enganas-te, minha cara, tudo é namoro, e muito namoro. Os pais, as mães e as simplórias como tu é que nada vêem e de nada desconfiam. Quantas conheço eu, que no meio de parentes e amigas, cercadas de olhos vigilantes, namoram tão sutilmente, que não se pressente! Para quem sabe namorar tudo é instrumento: uma criança que se tem ao colo e se beija, um papagaio com o qual se fala à janela, um mico que brinca sobre o ombro, um lenço que volteia na mão, uma flor que se desfolha – tudo, enfim! E até quantas vezes o namorado desprezado serve de instrumento para se namorar a outrem? Pobres tolos, que levam a culpa e vivem logrados, em proveito alheio! Se te quisesse eu explicar e patentear os ardis e espertezas de certas meninas que passam por sérias e que são refinadíssimas velhacas, não acabaria hoje. Vive na certeza, minha irmã, que as moças dividem-se em duas classes: sonsas e sinceras... Mas que todas namoram.*²²

Assim, através dessas diversas artimanhas, Maricota paquera muitos rapazes e acredita que com tantos pretendentes terá a maior possibilidade de conseguir um bom casamento.

Dribla, portanto, os olhares vigilantes e encontra brechas na ordem patriarcal em que a mulher deve ficar reclusa em casa. Já que não deve sair do espaço privado de sua moradia, Maricota põe-se à janela, espaço de intersecção entre a casa e a rua, para paquerar a todos que por ali passam, fazendo um intercâmbio entre o ambiente público e o privado.

Maricota e os demais personagens de Martins Pena aqui apresentados mostram que a flexibilidade e a criatividade malandras são o “antídoto das categorias estáticas e acabadas”.²³ Com a capacidade de relativizar normas, leis, padrões e valores, os malandros criados por Martins Pena retratam a dinâmica social presente no cotidiano da capital do Império que, através da dialética da ordem e da desordem, resulta num universo de tradições, contradições e possibilidades.

Através da representação que Martins Pena fez dos malandros e da sociedade carioca de seu tempo, podemos perceber uma certa ambigüidade moral por parte do autor. Com um tom de ironia cômica, muitas vezes Martins Pena critica certos padrões e costumes de sua sociedade, mas, por outro lado, mostra algumas vezes um certo conservadorismo ao punir e castigar personagens que atentam contra determinadas regras sociais. Talvez este conservadorismo se apresente como uma “camuflagem” sob a qual Pena se revestia para conseguir driblar a arbitrariedade da censura amplamente exercida pelo Conservatório Dramático Brasileiro, visto que o autor muitas vezes apresentava idéias e pontos de vista bastante inovadores para o seu tempo. Assim, pode-se colocar no palco um homem que precisa se vestir de irmão das almas para conseguir dinheiro para sustentar a família, como uma crítica ao Estado e uma denúncia às ínfimas oportunidades de trabalho livre no Rio de Janeiro da década de 1840. Mas também pode subir ao tablado a representação de uma moça que, por driblar os rigores patriarcais de sua época, é duramente castigada ao ser obrigada a casar-se com um homem bastante velho. Percebemos, portanto, um autor profundamente mergulhado num universo pleno de contrariedades e complementaridades, como ele mesmo representou em suas comédias, e que oscila constantemente entre as tradições e inovações de um Rio de Janeiro que cresce e se moderniza. Assim, em suas peças, Martins Pena nos passa...

*(...) a imagem de uma malandragem cuja composição inclui astúcia lúdica, gratuita e inata, mas também pragmática e prosaica, produto da aprendizagem social, uma sociabilidade espontânea mas igualmente marcada pela dissimulação e pela manipulação, uma ética flexível, não puritana, porém tampouco isenta do senso de bem e mal.*²⁴

* Renata Silva Almendra é Mestre em História Social pela Universidade de Brasília.

¹ PENA, Martins. Folhetim de 16 de fevereiro de 1847. In: *Folhetins: A Semana Lírica*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1965. p. 64.

² ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: NOVAES, Fernando A. (coord. Geral). *História da Vida Privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 23.

³ NEVES, Lúcia. Liberalismo político no Brasil: idéias, representações e práticas (1820-1823). In: PEIXOTO, A. C. (et al) *O Liberalismo no Brasil Imperial: Origens, conceitos e prática*. Rio de Janeiro: Revan: UERJ, 2001, p. 74-75.

⁴ SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio. Teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Editora Unicamp, 2002, p. 143.

⁵ Lei de 18 de agosto de 1831. In: *Coleção de Leis do Império do Brasil*. Ano: 1831. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1875. Subsecretaria de Informações. Senado Federal - DF. Art. 1. p. 49.

⁶ MARTINS, Mônica de Souza Nunes. “Vadios” e mendigos no tempo da Regência (1831-1834). *Construção e controle do espaço público da Corte*. Dissertação de mestrado em História Social. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002, p. 113.

⁷ CANDIDO, Antônio. A dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1998, p. 26.

⁸ PENA, Martins. O Judas em Sábado de Aleluia. Cena I. In: DAMASCENO. Darcy (edição crítica), *Comédias de Martins Pena*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1956.

⁹ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 9ª ed. São Paulo: EDUSP, 2001. p.167.

¹⁰ BEIGUELMAN, Paula. *Viagem Sentimental à Dona Guildinha do Poço*. São Paulo: Editora Centro Universitário, 1966. p. 71.

¹¹ PENA, Martins. Os Irmãos das Almas. Cena III. In: DAMASCENO. Darcy (edição crítica), Op. Cit.

¹² GOTO, Roberto. *Malandragem Revisitada*. Campinas: Pontes, 1988.

¹³ DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

¹⁴ MARTINS, Mônica de Souza Nunes. Op. Cit., p. 40.

¹⁵ ESCOREL, Sarah. *Vidas ao Léu – Trajetórias de exclusão social*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999. p. 37.

¹⁶ BARBOSA, Livia. *O Jeitinho Brasileiro. A arte de ser mais igual que os outros*. Rio de Janeiro: Campus, 1992. p. 32.

¹⁷ DAMATTA, Roberto. Op. Cit., p. 218.

¹⁸ CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

¹⁹ PENA, Martins. O Inglês Maquinista. Cena I. In: DAMASCENO. Darcy (edição crítica), Op. Cit.

²⁰ SAMARA, Eni de Mesquita. *A Família Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 45.

²¹ D’INCAO, Maria Ângela. “A mulher e a família burguesa” In: DEL PRIORE, Mary (org). *A História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

²² PENA, Martins. O Judas em Sábado de Aleluia. Cena I. In: DAMASCENO. Darcy (edição crítica), Op. Cit.

²³ GOTO, Roberto. Op. Cit., p. 93.

²⁴ GOTO, Roberto. Op. Cit., p. 73.