UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Sílvio César Silva

A REPRESENTAÇÃO DO MALANDRO EM "A GRANDE FAMÍLIA": DAS RELAÇÕES IDEOLÓGICAS E CULTURAIS À COMUNICAÇÃO DE MASSA

Sorocaba/SP
2008

Sílvio César Silva

A REPRESENTAÇÃO DO MALANDRO EM "A GRANDE FAMÍLIA": DAS RELAÇÕES IDEOLÓGICAS E CULTURAIS À COMUNICAÇÃO DE MASSA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Percival Leme Britto

Sorocaba/SP

2008

Dedico este trabalho à minha esposa, cuja contribuição foi maior do que ela pode imaginar.

Agradecimentos

Pelo incentivo e encorajamento sempre presentes em forma de palavras e ações, agradeço aos meus pais e irmão, que sempre demonstraram acreditar.

Ao meu orientador por sua fundamental contribuição e, sobretudo, por ajudar a divisar qual caminho a seguir.

À Viviane Tanner, da Globo Universidade, que disponibilizou alguns episódios de "A Grande Família" dos anos 70.

Agradeço também aos professores do programa do mestrado em Comunicação e Cultura da UNISO que, com suas aulas, em muito ajudaram na elaboração dessa dissertação.

Finalmente, à minha esposa, a quem devo vários finais de semana.

Resumo

Esse trabalho teve por objetivo analisar a representação da malandragem na personagem Agostinho de "A grande família. Buscando fundamento teórico interdisciplinar – que passou pela sociologia, antropologia, teoria da literatura – com a finalidade de resolver uma questão de interesse da comunicação e estudos da cultura, examinamos as principais características que compõem a personagem bem como o que há de ideológico na maneira pela qual essa é representada. O *corpus* consistiu em episódios da série transmitidos pela televisão, além de textos e fotografias disponíveis no *site* oficial do programa. A análise foi realizada em duas fases distintas. A primeira consistiu em uma pré-análise em que buscamos as principais características da personagem no material disponível no *site* do seriado bem como em diversos episódios da série. Utilizando os resultados da pré-análise como pano de fundo, examinamos o conteúdo de dois episódios da temporada de 2007 a fim de verificar o modo pelo qual a personagem era representada e o que havia de ideológico nessa representação. Alicerçada no aporte teórico que compôs o trabalho, a análise revelou que, ao ser retratada como possuidora de uma malandragem ineficiente e burlesca, a personagem mostra-se, na verdade, como uma caricatura de malandro, o que a leva a perder a criticidade que esse tipo de personagem pode conter, coadunando-se, assim, com a ideologia do capitalismo-tardio.

Palavras-chave: malandragem, malandro, ideologia, capitalismo-tardio, televisão.

Abstract

This work aimed at analyzing the representation of the *malandragem* in Agostinho, a character in the sitcom "A grande família". Making use of an interdisciplinary theoretical basis – sociology, anthropology and literary theory – to elucidate a question pertaining to the communication studies and the studies of culture, we examined the main features that composes the character in question, as well as the ideological contends in the way he is represented. The data comprised of the sitcom's episodes as well as texts and pictures available on its official website. The analysis was carried out in two distinct steps. The first one consisted of a pre-analysis through which we tried to determine the main features of the character based on the data available on the official website as well as in various episodes of the series. Utilizing the results of the pre-analysis as a background, we assessed the contends of two episodes from the 2007 season in order to verify the way the character was represented and what was ideologically oriented about that representation. Using the theoretical fundaments upon which this study was built, the analysis demonstrated that, when portrayed as one whose *malandragem* proves itself inefficient and burlesque, the character is depicted as a caricature of the *malandro*, losing any critical elements this type of character may contain, thus, being coadunate to the ideology of late capitalism.

Key-words: *malandragem*, *malandro*, ideology, late capitalism, television.

SUMÁRIO

1. Introdução 7
2. Ideologia, comunicação e cultura de massa 15
2.1 Ideologia 16
2.2 A ideologia no capitalismo tardio 28
2.3 Comunicação, cultura e ideologia 44
3. O malandro brasileiro 69
3.1 O interesse a respeito da malandragem 70
3.2 As especificidades do malandro brasileiro 71
3.3 A representação do malandro 79
4. O malandro em "A grande família" 91
4.1 A grande família do malandro 92
4.2 As duas grandes famílias 92
4.3 "A grande família": uma comédia de costumes televisiva 98
4.4 O malandro da família 107
5. Os episódios 122
5.1 Antes da análise 123
5.2 Análise dos episódios 130
a) A bala perdida 130
b) A bonequinha do papai 146
5.3 Comparando os episódios 173
6. Conclusão 178
Malandragem e ideologia em "A grande família" 179
Referências 184

1. Introdução

É bem conhecida a metáfora da televisão como janela para o mundo, mas nem sempre suas implicações são consideradas. O que significa dizer que a televisão é uma janela para o mundo? Em primeiro lugar, temos que considerar que, a partir do momento em que aceitamos a afirmação, conseqüentemente aceitamos a neutralidade da TV: algo como se disséssemos "a realidade está lá fora, vamos contemplá-la!" A metáfora nos obriga a aceitar a neutralidade do meio pelo fato de considerar que a realidade é, em si, neutra. Em outras palavras, é como se a realidade humana fosse feita de "coisas-em-si" (CHAUÍ, 2006). Essa metáfora deixa escapar um ponto essencial: a realidade humana não é feita de "coisas-em-si", mas é um construto socialmente determinado. O homem vive imerso em um universo cultural, uma semiosfera onde tudo significa (LOTMAN, 1996).

Estarmos imersos numa semiosfera, num universo cultural, significa habitarmos uma dimensão dupla, composta por duas realidades: a primeira, a realidade física e biologicamente determinada; a segunda, a realidade construída pela cultura, que transcende o mundo físico-biológico ao qual estão presas as outras espécies. Dito de outro modo, estarmos imersos em uma semiosfera significa sermos partícipes de um universo onde a realidade não é apenas composta por aquilo que é, mas também por aquilo que poderia ser.

A metáfora é então descabida justamente pelo fato de a televisão não poder ser uma janela para o mundo, para "a" realidade, pois a realidade não é algo que está simplesmente lá, como quem diz "a farmácia fica logo ali na esquina": a realidade não é auto-evidente. A televisão não pode ser "janela" pelo fato de, ela mesma, pertencer à realidade humana, à realidade determinada sócio-historicamente, a realidade significante. A televisão significa. Este é o ponto que a impede de ser janela, ela não mostra o mundo, ela mostra signos, ela é um signo (BAUDRILLARD, 2007).

Do mesmo modo é descabida a afirmação de que a teledramaturgia nacional faz com que "o Brasil se veja na TV". Em primeiro lugar, poderíamos objetar que a idéia mesma de "Brasil" não passa de uma abstração, de signo. Não vamos entrar nessa questão, só deixaremos indicado que, se na realidade humana, tudo é constituído por signos, também a idéia de nação o é. Entretanto, a questão que queremos abordar é que o que se vê na televisão não é o Brasil, nem o povo brasileiro, mas sim uma representação e esta não é inocente nem neutra: ela significa. O fato de ser verossimilhante não implica que seja realidade, afinal de contas, nossa percepção da realidade (que como vimos não é constituída de "coisas-em-si") não é

imediata, ela se faz por intermédio de nossas relações sociais, logo, mesmo que a representação seja baseada "na realidade", ela é baseada numa realidade já interpretada.

Os meios de comunicação em massa, em especial a televisão, são nossos modernos criadores e difusores de mitos (BUCCI e KEHL, 2004). Mitos, não no sentido de inverdades ou afirmações fantasiosas; mito, aqui, guarda seu significado antropológico de narrativas simbólicas sobre os aspectos gerais da condição humana.

Tendo em mente o mito como narrativa, Barthes (1993) define-o de modo bastante direto: o mito é uma fala. Para Barthes, ao constituir-se como sistema semiológico, o mito desempenha uma função bastante específica, a saber, transforma sentido em forma, história em natureza. Naturalização do que é histórico, isto é, em essência, a concepção de ideologia no pensamento barthesiano.

As observações até agora discutidas permitem que coloquemos o ponto de interesse deste trabalho, qual seja, estudar a ideologia na teledramaturgia. Nossa análise terá como foco a representação da figura do malandro na série de TV "A Grande Família", exibida pela Rede Globo desde março de 2001, e seus aspectos ideológicos.

Percebemos a complexidade da empreitada, que começa pelo próprio fenômeno que pretende analisar.

Com efeito, não há qualquer definição consensual a respeito do fenômeno da ideologia e não faltam aqueles que, por dificuldades epistemológicas, proponham seu abandono. Entretanto, por razões que explicitaremos, ainda acreditamos na validade do conceito, especialmente pela agudez crítica que encerra.

As sociedades contemporâneas ainda se organizam em torno dos meios de comunicação de massa, o que faz com que eles desempenhem papel privilegiado de arena política, mesmo que, na maior parte das vezes, as pessoas não se dêem conta disso. Assim, acreditando não ser possível falar sobre ideologia nas sociedades contemporâneas sem levar em conta os meios de comunicação de massa e a cultura de massa (THOMPSON, 1995), faz-se necessário estabelecer a relação entre os conceitos de ideologia, comunicação e cultura, bem como demonstrar os meios pelos quais esses fenômenos se relacionam em nossa sociedade.

Nesse sentido, nosso trabalho se organiza essencialmente em três frentes: a primeira consiste em buscar definições de ideologia, comunicação e cultura que nos forneçam os elementos necessários para operarmos a análise, bem como em estabelecer relações entre esses fenômenos nas sociedades do capitalismo tardio; a segunda resume-se em fazer um estudo antropológico da malandragem na vida social e também de sua significação enquanto categoria cultural; por último, descreveremos as principais características que definem a personagem

como malandro para depois fazermos a análise da representação do malandro em dois episódios de "A grande família", de modo que, ao confrontar com outros significados que esta representação assume na cultura nacional, poderemos identificar seus aspectos ideológicos. As três frentes que compõem o trabalho serão distribuídas em cinco diferentes capítulos (sobre os quais falaremos mais tarde).

O caráter interdisciplinar (comunicação, antropologia, teoria literária) adotado não prejudica a unidade e a organicidade do trabalho, ao contrário, se encaixa perfeitamente ao nosso objeto de estudo, um programa de televisão, considerando-se que essa, em si já é um amálgama de linguagens, em outras palavras, um meio híbrido.

O fato de a televisão ser multifacetada e constituída pelo amálgama de diferentes meios, associado ao fato de trabalharmos com teledramaturgia, permitiu encarar o programa em questão (o seriado "A Grande Família" da rede Globo) a partir de uma perspectiva literária, classificando-o como comédia de costumes. Isso, todavia, não significou ignorar o fato de ser ele um seriado televisivo e produto da indústria cultural, o que fez com que fosse compreendido pelo prisma dos estudos da comunicação de massa.

Tendo claro que a análise ideológica do programa como um todo envolveria o exame minucioso de vários aspectos do seriado – inclusive um estudo detalhado a respeito da constituição e tratamento de cada uma das diversas personagens (preferivelmente, incluindo também aquelas que não são permanentes) – e estando conscientes da impossibilidade de sua realização no curto tempo que uma dissertação de mestrado tem para ser elaborada, optamos por dirigir nossa atenção a uma personagem apenas: Agostinho. Logo de início, vislumbrávamos nessa personagem a possibilidade de compreender como a malandragem é tratada nesse seriado.

Figura que habita nosso imaginário – estando constantemente presente em nossa literatura, música, teatro, teledramaturgia –, o malandro do seriado "A Grande Família" suscitou em nós a seguinte pergunta: Quais seriam as características que permitiriam incluí-lo no rol dos malandros presentes no imaginário nacional e personificados na nossa tradição literária, dramatúrgica, cinematográfica e teledramatúrgica? E a partir desta, outras questões também surgiram: haveria algo de ideológico na caracterização e no tratamento da malandragem no seriado? De que maneira se configuraria o conteúdo ideológico na caracterização e tratamento do malandro em um programa televisivo, produto de uma já consolidada indústria cultural brasileira, especialmente tratando-se do maior e mais importante canal de televisão no Brasil, a Rede Globo?

Responder as perguntas acima constituiu o objetivo central desse estudo, contudo, a elaboração do trabalho acabou por contemplar outros objetivos acessórios como, por exemplo, propor a reflexão interdisciplinar que envolveu elementos da antropologia, sociologia, teoria literária e teoria da comunicação no esclarecimento de uma questão de interesse da comunicação; defender a relevância dos conteúdos televisivos como ferramenta ideológica; e traçar brevemente, a partir do nosso aporte teórico, as raízes da malandragem em nossa cultura bem como as principais características de suas várias representações.

Sendo a malandragem um elemento fortemente presente no imaginário brasileiro e, como elemento participante de nossa cultura, ela é constantemente retratada na produção cultural nacional, quer seja na literatura, no cinema e também na teledramaturgia.

No universo acadêmico, a partir do final dos anos 60, a reflexão acerca da malandragem transformou-se em objeto de reflexão nos campos da sociologia, da teoria literária, da antropologia e da crítica da cultura. Porém, em comunicação, este tópico tem recebido muito pouca atenção.

Ademais, para Machado (2000), a maioria dos trabalhos em comunicação que envolve a indústria cultural, especialmente a televisão, segue basicamente os pressupostos teóricos de dois autores: Theodor Adorno e Marshall Mcluhan. Sem questionar a validade das contribuições dos dois estudiosos (que, por sinal, nos serão extremamente úteis), um ponto em comum entre eles pode ser destacado. É certo que suas visões se encontram em opostos extremos (Adorno vendo-a como essencialmente má e Mcluhan como essencialmente boa), mas ambos têm, em suas análises, a televisão apenas enquanto meio, ou seja, apenas sua estrutura externa. Não há uma preocupação em se analisar os trabalhos realizados em televisão. Dessa forma, os estudos feitos nos modelos de Adorno e de Mcluhan (MACHADO, 2000) tem a tendência de considerar a televisão enquanto estrutura, não se debruçando em descrever, analisar ou criticar programas específicos.

Para Machado (ibidem), a conseqüência disso é uma escassa literatura especializada no que a televisão já produziu, de modo que aqueles que estudam ou trabalham com televisão – diferentemente do caso da literatura, por exemplo, que dispõe de uma crítica literária já estabelecida – encontram dificuldades em conhecer a história das produções do meio no qual estão envolvidos.

Percebemos, dessa forma, a necessidade de uma pesquisa que refletisse especificamente sobre a inserção da malandragem e sua possível implicação ideológica dentro do universo dos meios de comunicação de massa através do exame de um programa de televisão em particular – A grande família –, esperando, assim, contribuir como possível referência à disposição

daqueles que se interessam pela produção televisiva, quer sejam críticos, estudantes de televisão ou de comunicação em geral, entre outros.

Durante a pesquisa bibliográfica, encontramos três trabalhos que tiveram o seriado "A Grande Família" como objeto de estudo. Embora todos tenham sua devida importância para a maior compreensão do seriado, eles não tiveram seu foco de análise voltado para a questão da malandragem. Naturalmente, enquanto elemento componente desse seriado, esses trabalhos perpassaram por essa temática, entretanto devido a seus objetivos diversos, nela não se detiveram. Com isso, este trabalho, por ter tido uma orientação diferente dos outros, permitiu que se obtivesse um maior entendimento com relação a esse seriado de televisão em específico, especialmente com relação à malandragem.

O objetivo principal de compreender a maneira pela qual é realizada a composição da figura do malandro dentro do seriado de televisão "A Grande Família" e suas imbricações ideológicas caracterizou esse estudo como uma pesquisa empírica, cujo *corpus* analisado consistiu em dois episódios do seriado: "A bonequinha do papai", exibido em 20/09/2007; e "A bala perdida", exibido em 27/09/2007. Os dois episódios que compõem o *corpus* foram escolhidos dentre aqueles veiculados pela Rede Globo e colhidos em *DVD* entre setembro de 2006 e dezembro de 2007, bem como aqueles lançados comercialmente em *DVD* pela Som Livre e Globo Vídeo em 2002 e 2003. Os critérios para a seleção dos episódios, de maneira geral, levaram em consideração a proeminência da personagem Agostinho na narrativa, bem como terem sido exibidos em 2007[1].

Inicialmente, pensamos em examinar os episódios por meio da análise do discurso ou da análise semiótica, porém o fato de o propósito último desse trabalho ser a análise da dimensão ideológica de um produto televisivo inibiu o uso exclusivo da análise do discurso ou da análise semiótica, dando preferência assim a uma análise de conteúdo. Essa escolha metodológica teve a vantagem de dispensar a utilização de conceitos teóricos fundamentais da teoria do discurso e da teoria semiótica que, por sua demasiada preocupação com a linguagem, desviariam a atenção da esfera cultural e midiática, ao mesmo tempo em que não impediu que alguns elementos dessas teorias fossem utilizados como ferramental teórico subordinado à análise de conteúdo.

[1] Em 2007, o seriado foi levado às telas do cinema em forma de filme. Nossa opção metodológica por reduzir a análise à ideologia presente na representação do malandro em "A grande família" enquanto programa de televisão fez com que não considerássemos o filme no momento de seleção dos episódios que comporiam o *corpus* a ser analisado. Além disso, mesmo que o tivéssemos considerado, pelos critérios utilizados na escolha do *corpus*, o filme não poderia compô-lo, dado a pequena participação da personagem no enredo cinematográfico.

Funcionando como uma análise preliminar, as características da personagem foram levantadas por meio de diferentes episódios que compõem o seriado. Utilizamos também, como fonte, as descrições da personagem disponíveis no *site* oficial do programa "A grande família" na *internet*. Esse exame preliminar forneceu subsídios importantes para um maior entendimento sobre a composição e o tratamento da personagem nos dois episódios analisados.

Dessa forma, a análise qualitativa do conteúdo dos episódios citados acima dependeu não apenas da utilização de elementos da análise discursiva e semiótica, mas também do levantamento das características atribuídas à personagem tanto em episódios diversos de diferentes temporadas, bem como de informações do *site* do programa na *internet*, além do fato de que seu tratamento qualitativo tomou por base o referencial teórico sobre o qual o estudo foi construído.

Portanto, embora se trate de uma pesquisa empírica, o aporte teórico tomou parte importante ao servir de pano de fundo contra o qual foram contrastadas as conclusões advindas da análise dos episódios de forma a possibilitar que se atingisse uma conclusão geral sobre o papel ideológico da representação do malandro em "A grande família".

O capítulo essencialmente teórico é "Ideologia, comunicação e cultura de massa", em que os conceitos que permeiam o trabalho são desenvolvidos. Nele, o conceito de ideologia presente no estudo é construído por meio de um debate teórico envolvendo autores como Althusser, Roland Barthes e Terry Eagleton. Já o debate sobre a ideologia no capitalismo tardio é realizado a partir do pensamento de autores como Herbert Marcuse, Theodor Adorno, Frederic Jameson, entre outros. Ainda nesse capítulo, associamos a questão da ideologia à da comunicação e cultura de massa, discussão essa que toma por base os trabalhos de Adorno, Horkheimer, Mcluhan, John Thompson, entre outros.

O capítulo seguinte, também teórico, procurou dar conta da questão da malandragem e sua representação na cultura brasileira. Reconhecendo a especificidade da malandragem no contexto brasileiro, debatemos a questão baseados em autores como Sérgio B. de Holanda, Antônio Cândido e Roberto DaMatta. Também nesse capítulo, na tentativa de compreender como ocorre a representação da malandragem na produção cultural nacional, fizemos um levantamento de algumas personagens malandras presentes na tradição oral, literária, fílmica e dramatúrgica de nossa cultura.

O capítulo "O malandro em 'A grande família'" teve por objetivo contextualizar a personagem foco do estudo descrevendo o seriado do qual faz parte e, ao mesmo tempo, de fornecer uma descrição da personagem que justificasse sua inserção no universo das personagens malandras. Tendo em vista que o objetivo do trabalho era dar conta da personagem Agosti-

nho, procuramos aprofundar a descrição do seriado até o ponto em que fosse coerente com a orientação e o foco do trabalho. Dessa maneira, evitamos analisar aspectos do seriado que fugissem ao assunto principal, a saber, os aspectos ideológicos da representação do malandro. Conseqüentemente, aspectos importantes como a composição da família, ou a própria idéia de família do seriado, foram deixados de lado e poderão ser abordados em estudos posteriores.

O capítulo final apresenta a análise dos episódios de acordo com os procedimentos metodológicos mencionados acima. É importante atentar para o fato de que, por se tratar de análise de imagem em movimento, o leitor poderá encontrar certa dificuldade em acompanhar as análises pelo fato de desconhecer os episódios. Diante da impossibilidade de reproduzi-los aqui exatamente como foram transmitidos pela televisão e da impossibilidade legal de incluí-los em vídeo como anexo, a fim de facilitar a compreensão da análise, elaboramos uma sinopse antecedendo cada uma das análises. Gostaríamos de frisar que as análises, em nenhum momento, foram feitas a partir da sinopse oferecida, mas sim com base nos episódios de fato veiculados pela Rede Globo, de maneira que a função da sinopse limita-se a dar ao leitor condições para um melhor entendimento da análise.

Do mesmo modo, como auxílio no acompanhamento da análise, foram utilizados termos concernentes à análise da imagem em movimento provenientes da linguagem cinematográfica. Por não se tratar de análise fílmica, mas sim de conteúdo, limitamos seu uso ao necessário à argumentação.

Por último, apresentamos a conclusão como um ponto de chegada do percurso realizado através da reflexão aqui empreendida. Tendo a função de concatenar e sintetizar num todo orgânico os pontos desenvolvidos nos diferentes capítulos, nela finalmente respondemos as perguntas levantadas na elaboração desse estudo.

Nossa pesquisa revelou o malandro como um ser das brechas, não pertence plenamente à desordem, muito menos faz parte da ordem: habita os interstícios entre o lícito e o ilícito, entre o moral e o imoral, não se confunde, portanto, com o criminoso. Sua aversão ao trabalho formal leva-o a viver de pequenos golpes e é por meio deles que tenta compensar sua posição de desigualdade. A análise do perfil de Agostinho, bem como o exame dos episódios mostraram que essa personagem possui essas características gerais que definem as personagens malandras. Porém, enquanto as demais representações do malandro tendem a conter, bem ou mal, uma metáfora de antagonismo à ordem vigente, Agostinho, ao ser representado como caricatura de malandro, acaba por afirmá-la. O estudo revelou que a personagem é um malandro que deseja entrar para ordem: possui em si um impulso “desmalandralizador” que o empurra em direção a ordem, representada, principalmente, pela família. Além disso, o fato de

suas tentativas de acesso à ordem – ao serem realizadas pela malandragem – invariavelmente resultarem em reveses para a personagem, desarma por completo qualquer componente crítico que essa personagem possa conter, de forma ser esse o aspecto ideológico na representação do malandro em “A grande família”.

2. IDEOLOGIA, COMUNICAÇÃO E CULTURA DE MASSA

2.1 Ideologia

A tese de que o capitalismo contemporâneo prescinda de qualquer ideologia para funcionar – uma vez que pouco importaria o quanto os dominados divergissem ideologicamente dos dominantes, já que os primeiros, por causa de sua situação econômica, necessitam submeter-se para que sua sobrevivência material seja garantida – já é, em si, ideológica. Por mais que se possa reconhecê-la como verdadeira, ainda assim, ou melhor, por isso mesmo, tal tese deve ser submetida a uma reflexão mais criteriosa. Há algumas justificativas para que se defenda a necessidade dessa reflexão.

A primeira delas está justamente no fato irremediável de que, conforme aponta Slavoj Žižek (1996), quando pensamos estar saindo da ideologia é que, justamente, tornamos a cair nela. Uma segunda justificativa para que se dê atenção maior à tese de "fim da ideologia", que está na verdade coadunada à primeira, é a própria tendência de reconhecê-la como verdade (absoluta). Em outras palavras, é justamente o fato de imaginarmo-nos sob a égide da "verdade" que nos deixa a mercê da ideologia. A terceira justificativa é decorrente das duas anteriores: a tese, em si ideológica, de que o capitalismo tardio prescinda de ideologia para seu funcionamento e, mais, sua concepção de "fim da ideologia" (juntamente com o "fim da história") desloca a questão da luta de classes para a ideologia como integração.

Entendemos ser importante que essas justificativas, baseadas na questão de se estar ou não sob a verdade, devam ser mais bem desenvolvidas e, com efeito, planejamos fazê-lo Contudo devemos, por enquanto, deixar esta discussão em suspenso e nos dedicarmos a um outro ponto de igual importância pelo qual, por razões argumentativas, deveremos começar.

Parece-nos fundamental, antes de qualquer coisa, que se faça uma discussão de caráter epistemológico acerca do conceito de ideologia, bem como uma discussão que lance luz sobre o que estamos falando quando usamos o termo ideologia. Uma outra questão deve, porém, antecedê-las e esta pode ser formulada nos seguintes termos: Até que ponto é interessante insistir em um conceito por demais amplo como o de ideologia?

Atualmente, muitos são os teóricos que evitam o uso deste termo substituindo-o por outros conceitos que julgam mais precisos ou adequados à investigação social. Pierre Bourdieu, por exemplo, em um debate com Terry Eagleton[2], afirma evitar a palavra ideologia pelo fato de ela ter sido freqüentemente mal usada ou utilizada de maneira vaga. De fato, o debate

[2] Este debate foi realizado no Instituto de Artes Contemporâneas de Londres em 15/05/1991 e sua transcrição editada está disponível no livro "Um mapa da Ideologia" organizado por Žižek sob o título de "A doxa e a vida cotidiana: uma entrevista.

que procura balizar o que é ideologia não é, de maneira alguma, simples. Terry Eagleton (1997) já havia admitido esta dificuldade ao dizer que nunca foi proposta uma definição de ideologia que fosse adequada e, vai além, ao reconhecer que seu livro – intitulado *Ideologia* – também não o faria. Eagleton (op. cit.), no capítulo inicial de seu livro, enumera dezesseis definições de ideologia que têm sido utilizadas correntemente. Apesar do grande número de definições, elas ainda não dão conta de todas as acepções comumente associadas ao termo, uma vez que esse levantamento, conforme o próprio autor afirma, baseou-se nas acepções que, sem nenhum critério formal, foram por ele lembradas ao escrever o livro. Devemos também chamar a atenção para o fato de que, enquanto algumas das definições apontadas por ele são complementares umas às outras, outras são conflitantes. Deste modo, utilizar um termo que, pelo seu uso excessivo, tornou-se vago e, pode-se dizer também, de senso comum e que, conseqüentemente, perdeu seu poder descritivo pode parecer pouco fértil.

Eagleton (1996), ao comentar sobre o porquê muitos teóricos têm abandonado o conceito de ideologia, menciona não só o desgaste gerado pelo uso demasiado, mas também aponta para outros fatores que levaram a este abandono. Um desses fatores é que a teoria da ideologia depende de alguns modelos de conceito de representação que têm sido questionados e, por conseqüência, também a noção de ideologia. Um outro fator já mencionado brevemente, o qual será depois retomado, é que muitas vezes a ideologia é tida como mistificação e falseamento da realidade. Assim, para se poder julgar uma forma de pensamento como ideológica, supõe-se que exista uma verdade absoluta de onde esse julgamento poderia ser feito – o que é bastante questionável. Desta maneira, "se a idéia de verdade absoluta é contestada, o conceito de ideologia parece desmoronar com ela" (ibidem, p. 266). O teórico inglês aponta ainda para duas outras razões: uma é que, na era pós-moderna, a idéia de que as pessoas possam se deixar iludir por uma falsa consciência é muito simplista. Para ele as pessoas, "na verdade, estão muito mais cínicas ou astutamente cônscias de seus valores do que isso sugeriria" (ibidem). A outra razão é justamente a tese que já mencionamos no começo de nossa argumentação: o capitalismo tardio é um sistema auto-suficiente, ou seja, mantém-se funcionando menos por qualquer retórica, discurso ou conjunto de crenças do que pela sua própria lógica operacional.

Diante disso tudo, a resposta que se espera para pergunta de que até que ponto é válido insistir em um conceito tão amplo, com tantas contradições e falhas teóricas parece ser um ressonante "abandonemos! Para que insistir?". Entretanto, neste ponto nos colocamos ao lado de Eagleton que, embora reconheça certa validade em todas as razões contrárias ao conceito de ideologia acima mencionadas, não as julga suficientes para que o abandonemos. Os moti-

vos principais que o levam a sustentar essa posição é que, para ele, a tese de que o capitalismo contemporâneo prescinda de ideologia parece exagerada[3]. Ademais, ele ainda crê que o conceito de ideologia corresponde, em certa medida, à noção de falsa consciência.

Aos argumentos de Eagleton, gostaríamos de acrescentar que reconhecemos a amplitude do conceito, entretanto entendemos que isto não poderia ser diferente, uma vez que, o termo ideologia tenta cobrir um conceito extremamente intricado e vasto e, em si, já contraditório. O que acontece com os novos termos que tem por objetivo substituir o, já desgastado, "ideologia" é que eles procuram abranger porções menores do universo conceitual que se tem tentado atribuir ao termo. Bourdieu (1996), por exemplo, no lugar de ideologia, tem usado conceitos como "doxa", crença espontânea e "habitus", entretanto eles acabam por funcionar, em certo sentido, similarmente às noções de ideologia, uma vez que doxa, por exemplo, seria uma verdade incontestável e natural. A isso, acreditamos que mais uma questão deva ser acrescentada e que pode ser formulada da seguinte maneira: Mesmo que os termos propostos por Bourdieu não tenham as mesmas dificuldades e inconvenientes teóricos que o (termo) "ideologia", o que nos garante que, no momento em que eles ganharem larga elaboração teórica e escaparem ao controle de seu proponente, não comecem a apresentar as mesmas contradições e dificuldades do termo a que vieram substituir? Mesmo que concordemos que o fato de se retirar o peso conceitual que carrega o termo ideologia e dividi-lo entre conceitos menores (como doxa, habitus, etc.), não estariam eles ainda se referindo à mesma realidade intricada, contraditória e inacessível em sua completude ao conhecimento humano?

Assim, podemos concluir que os termos que se pretendem substitutos (melhores) do "problemático ideologia" talvez se revelem igualmente problemáticos, de um lado, por não conseguirem abarcar todo o conceito e, de outro, na esperança de superar os paradoxos, serem ainda mais abrangentes que o já amplo "ideologia". É o que acontece a Foucault e seus seguidores. Devido à natureza microfísica do poder (FOUCAULT, 2001), a ideologia estaria presente em tudo, sendo assim substituída pela noção de discurso. Entretanto fica a pergunta: que palavra poderíamos utilizar para discriminar os diferentes discursos dependendo da relação que têm (ou não têm) com o poder, já que o adjetivo *ideológico* deve ser abandonado? Considerando o enunciado "os trabalhadores negros são menos ou mais produtivos que os brancos"; poder-se-ia chamá-lo de falso, mesmo que ele seja inverídico em um nível imediato de significado, mas extremamente fiel quanto ao seu significado ulterior e seu comprometimento político? Percebemos então que somos novamente remetidos à oposição verdade/falsidade. Ou

[3] No devido tempo, gostaríamos de desenvolver melhor este ponto.

ainda, como poder-se-ia classificar o enunciado "os americanos não deveriam assumir o papel de polícia do mundo", que não é necessariamente verdadeiro e nem tampouco falso? Se o chamarmos simplesmente de enunciado político, não esclareceríamos muito já que todos os enunciados analisados em ciências sociais são políticos. E se decidirmo-nos simplesmente por dispensar o adjetivo *político,* a situação fica ainda mais confusa, porque o que o diferiria do enunciado "eu não gosto de goiabada"? É neste sentido que Eagleton afirma que:

> Fiéis a essa lógica, Foucault e seus seguidores abandonaram por completo o conceito de ideologia, substituindo-o por um discurso mais capaz. Mas isso talvez seja desistir muito rápido de uma distinção útil. A força do termo ideologia reside em sua capacidade de distinguir entre as lutas de poder que são até certo ponto centrais a toda uma forma de vida social e aquelas que não o são. (Eagleton, 1997, p. 21)

Ademais, como afirmaram Abercrombie e outros (1996) em sua resenha do livro "A ideologia do poder e o poder da ideologia" de Göran Thereborn, essa tendência de se adotar uma concepção de ideologia que abrange indiscriminadamente todos os tipos de saber e que, por conseqüência, priva o conceito de sua agudeza crítica mais importante faz com que os marxistas ataquem a sociologia do conhecimento.

Percebe-se então que a mera substituição ou abandono do conceito, ou não resolve os problemas, ou pode resultar numa perda ainda maior de força descritiva. Nesse sentido, convém citar Frederic Jameson (1996) que menciona o desejo de simplificação dos proudhonistas que acreditavam poder eliminar os problemas trazidos pelo dinheiro abolindo-o, tese contestada por Marx para quem é a própria contradição do sistema de trocas que se expressa através do dinheiro e que continuaria a se expressar em qualquer substituição que viesse a ser adotada. O mesmo ocorre com as tentativas de substituição do termo ideologia, em que mesmo um substituto novo, como o doxa de Bourdieu, depois de passar por diversas elaborações teóricas apresentaria os mesmos problemas, contradições e limitações do termo ideologia por que é exatamente a complexidade e as contradições inerentes à ideologia que continuarão a se expressar em qualquer substituto que venha a ser usado. Dito de outro modo, as ideologias operam em desordem, logo não é surpreendente que a *"própria teoria da ideologia seja confusa"* (ABERCROMBIE e outros, 1996, p. 155). Desta maneira, podemos postular que as mudanças e dilatações que o termo sofreu, bem como as contradições que se descobriram nele, são na verdade constitutivas do fenômeno ideologia.

De fato, desde sua primeira aparição na França no início do século XIX até os dias de hoje o termo se ampliou de maneira a dificultar sua manipulação teórica. Ademais, pode-se dizer que entrou para o léxico comum, ficando assim sujeito às mudanças de ordem lingüística da relação entre significado e significante sobre as quais Saussure (2002) já falava em seu

Curso Geral de Lingüística. Cremos, todavia, que há algo que deve ser reconhecido: Se o termo sofreu um inflacionamento em seu sentido, ele, muito provavelmente, se deve menos ao fato de ele ter sido adaptado ou redefinido em virtude de interesses teóricos ou políticos que pela complexidade da realidade que ele tenta compreender. Não queremos, absolutamente, negar que muitas vezes o termo tenha sofrido uma "reinvenção" de conveniência teórica ou política, porém não teriam essas "reinvenções" surgido justamente porque tanto o conceito quanto a realidade que ele propõe abarcar deram-lhe condições para isso?

Ao levar em consideração que em sua primeira aparição, conforme reporta Chauí (2006), o termo referia-se a uma ciência da gênese das idéias que, procurando estabelecer uma teoria sobre as faculdades sensíveis responsáveis pela formação das idéias, tratava-as como fenômenos naturais que exprimiam a relação do corpo humano com o meio ambiente, fica fácil compreender que o termo já carregava, em seu bojo, as condições necessárias para a mudança de significado. Dizemos isso porque logo se pode lançar algumas perguntas a esse respeito: seriam mesmo as idéias fenômenos naturais? Não seria a naturalização daquilo que é histórico, como demonstra Barthes (1993), um processo ideológico?

Na verdade, ao tentar estabelecer a ideologia como uma ciência positivista, antiteológica e antimetafísica, calcada na experimentação e observação que só reconhecia as causas "naturais" (físicas ou materiais) para as idéias, os ideólogos franceses falharam em perceber suas determinações histórico-sociais. Essas não foram (conscientemente ou inconscientemente) ignoradas pelo seu ex-aliado e, posteriormente, oponente político – Napoleão Bonaparte – que atribuiu todos os problemas da França à ideologia, chamando-a de "tenebrosa metafísica que, buscando com sutilezas as causas primeiras, quer fundar sobre suas bases a legislação dos povos, em vez de adaptar as leis ao conhecimento do coração humano e às lições da história" (BONAPARTE apud CHAUÍ, 2006, p. 27). Aos ideólogos franceses foi atribuído um adjetivo que jamais suspeitariam: metafísicos. É evidente que esta manipulação do conceito por Napoleão é ideológica – no sentido de falseamento, uma vez que não era exatamente verdade que os problemas enfrentados pela França eram de responsabilidade dos ideólogos e sua ciência. O que nos importa neste exemplo é que temos aí o termo, pela primeira vez, assumindo um sentido negativo e é esse sentido napoleônico, conforme argumenta Chauí (2006), que Marx usará ao falar sobre os ideólogos alemães, ou seja, para ele o ideólogo é aquele que inverte a relação entre as idéias e o real.

De ciência da gênese das idéias a falseamento ou mascaramento da realidade para fins de expropriação de uma classe social sobre outra ou de manutenção de regimes totalitários ou tirânicos, o conceito de fato foi encarado de várias formas. Mas poderia isso ser diferente ao

tratarmos de idéias e crenças que vão pautar nossas relações sociais? E aí já incluímos mais uma acepção do conceito, desta vez não mais o falseamento, mas ideologia como idéias e crenças sobre as quais nossa vida em sociedade é pautada.

Com efeito, ao definirmos ideologia desta maneira, o caráter de verdade/falsidade parece pouco importar. Entretanto outro problema teórico aparece. Se ideologia é apenas o corpo de crenças que governa nossa sociedade ela, por um lado, parece ajudar pouco na análise dos conflitos de poder que ocorrem dentro da sociedade e, por outro, confunde-se com o conceito de cultura. Ao reconhecer a dificuldade do termo ideologia, Raymond Williams (2000) aponta que seu primeiro nível de dificuldade está no fato de se saber se ele está sendo usado para descrever crenças formais e conscientes de uma classe ou uma visão de mundo característica de uma classe com crenças formais e conscientes, mas também com hábitos e sentimentos menos conscientes – caso em que, a menos que se faça algumas ressalvas, corre-se o risco de que o conceito de ideologia se confunda com o de cultura.

Realmente, ressalvas são necessárias sob pena de perdermos um conceito que nos ajudaria a descrever e compreender situações de desigualdade social, de modo que o caráter de falsidade e mascaramento parece novamente importar. Entretanto, diante da diversidade e amplitude do termo, será que é o caráter de falsidade aquele a ser determinante na definição de ideologia? Não seria justamente isto, conforme nos aponta Eagleton (1997), que faz com que ideologia seja um conceito tão impopular? Se for este caráter – duvidoso – de realidade versus falsidade que distingue o fenômeno da ideologia, será que ele realmente pode nos ser útil? Bem, parece-nos agora ser apropriado retomarmos a discussão referente à verdade/falsidade (ideológica) que deixamos em suspenso.

Embora reconheça a diversidade inerente ao termo, bem como a conseqüente impossibilidade de se comprimir toda esta diversidade sob uma definição única e infalível, Eagleton (1997), ao tratar sobre o conceito de ideologia, faz uma longa discussão baseada, por um lado, em formulações que têm a ideologia como ilusão, mistificação e distorção e aquelas que, por outro, se preocupam menos com seu caráter real ou ilusório do que com a função das idéias na vida cotidiana. Um dos grandes problemas em se tomar a ideologia como sendo a distorção ou mistificação do real reside justamente no fato de que isso pressupõe de que o real possa ser tido como um dado objetivo e acessível, ou ainda, pressupõe a existência de uma verdade (absoluta e definitiva). Isto implica, diretamente, a dificuldade de se estabelecer os limites do que pode ser considerado ideológico, a partir do momento que a própria delimitação da ideologia é ideológica; conforme argumenta Althusser (1996), é típico de a ideologia negar a sua essência: a ideologia nunca admite ser ideológica.

O próprio pensamento de que seja possível conceber um corpo de idéias que seja absolutamente verdadeiro e inquestionável revela sua inconsistência na medida em que a posição a partir da qual se poderia, sem nenhuma distorção ou *bias*, ter acesso ao real só poderia ser preenchida por um observador onipresente e onisciente, o que certamente excluiria qualquer observador humano. Nossa percepção do real é sempre parcial e formada a partir do nosso lugar no corpo social. Isso decorre do fato de que o real não é composto de coisas-em-si, ele não pode ser acessado de maneira imediata uma vez que é sempre mediado pelas nossas relações sociais.

O argumento straussiano faz uma separação fundamental entre o "homem" e a "natureza" que nos permite compreender a impossibilidade de se ter acesso inequívoco ao real. Ao concebermos o homem como um ser desnaturado, propõe-se que sua relação com o mundo e com o semelhante é mediada por padrões que foram (e ainda estão sendo) fabricados e adotados pela sociedade em que está inserido. Marilena Chauí (2006) faz menção a essa "antinatureza" das relações humanas ao afirmar que a realidade (humana) não é composta por coisas, pois para o ser humano em sociedade as coisas são:

> Formas de nossas relações com a natureza mediadas por nossas relações sociais, são seres culturais, campos de significação variados no tempo e no espaço, dependentes de nossa sociedade, de nossa classe social, de nossa posição na divisão social do trabalho, dos investimentos simbólicos que cada cultura imprime a si mesma através *das coisas e dos homens.* (CHAUÍ, 2006, p. 21)

Chauí fala em "campos de significação", isto nos permite compreender que o homem é animal simbólico e é nesse sentido que Žižek (1996) nos traz o argumento lacaniano de que o que vivenciamos como realidade não é a "coisa-em-si", mas sim o real simbolizado. Esta oposição homem/natureza e a simbolização do mundo podem ser mais bem apreendidas através do conto de Jorge Luís Borges, "Os animais dos espelhos", que nos apresenta a metáfora de que antigamente:

> O mundo dos espelhos e o mundo dos homens não estavam, como agora, incomunicáveis. Eram, além disso, muito diferentes; não coincidiam nem os seres nem as cores e nem as formas. Ambos os reinos, o especular e o humano, viviam em paz; entrava-se e saía-se pelos espelhos. Uma noite, a gente do espelho invadiu a Terra. Sua força era grande, porém ao cabo de sangrentas batalhas as artes mágicas do Imperador Amarelo prevaleceram. Este rechaçou os invasores, encarcerou-os nos espelhos e lhes impôs a tarefa de repetir, como numa espécie de sonho, todos os atos dos homens. Privou-os de sua força e de sua figura e reduziu-os a meros reflexos servis. (BORGES, 2000, p. 22 e 23)

No trecho acima percebemos que o mundo da natureza, representado pela diversidade especular, foi subjugado pela técnica (as artes mágicas) da humanidade (representada pelo imperador Amarelo). Entretanto, conforme nos mostra Barthes (1993), essa antinatureza ou

antiphysis assume o papel de *pseudophysis*. Temos aí uma primeira característica da ideologia que vai nos interessar e que retomaremos mais tarde: a transformação do que do histórico em natural. Ademais, é importante dizer que o trecho também ilustra que a percepção (humana) da realidade é na verdade o reflexo (especular) de nossas relações sociais: não vemos o mundo tal como é, em sua real diversidade; nossa representação do real depende ou da função sintetizadora de nossos conceitos ou da imagem especular que fazemos da realidade.

No que se refere a esta síntese promovida pela nossa apreensão conceitual, Peter Dews (1996) descreve a tese nietzscheana de que a fixidez dos sistemas de conceito é sobreposta à fluência do mundo do devir de modo a engendrar perspectivas parciais da realidade e, ao mesmo tempo, impedir que se atinja uma compreensão inequívoca de sua totalidade. Para Dews, o pensamento de Nietzsche revela que todo sentido e toda coerência são, na verdade, projetados em um mundo que, em si, é desprovido de qualquer sentido. Esta tentativa de acomodar o mundo caótico do "real" dentro de conceitualizações resulta na redução da diversidade à identidade. No pensamento nietzschiano a natureza não conhece formas nem conceitos e que todo o conceito é construído por um abandono arbitrário das diferenças individuais, uma vez que uma nuvem, por exemplo, nunca é exatamente igual à outra: não há, na natureza, uma "nuvem-conceito" que determinaria a forma, o tamanho, a cor que todas as outras deveriam possuir. Nestes termos, Nietzsche parece fazer uma inversão do pensamento platônico que sustenta que o nosso "real" é na verdade apenas imagem especular do mundo como ele aparenta ser, ou seja, nossa realidade é determinada por conceitos já pré-existentes. No livro X da república, Platão reporta o diálogo de Sócrates com Glauco em que o primeiro fala do caráter mimético da arte, no qual as coisas existentes no mundo humano são meras mímesis de seu conceito; o real em sua essência é obra de Deus[4] e o que os homens criam são apenas imagens dessas obras. De um modo ou de outro, o que nos interessa tanto na tese nietzscheana quanto na socrático-platônica é que a realidade humana não é composta de coisas-em-si, seja por ela ser amputada pela força dos conceitos, seja por ela ser simples imitação, não das coisas como elas são, mas de como elas parecem ser.

Žižek (1996) também nos fala a respeito da incapacidade de produzirmos simbolizações que abarquem de maneira completa e definitiva o real de modo que a parte do real não simbolizada retorna sob forma de aparições espectrais. Žižek (1996) argumenta que foi Jacques Derrida quem fez uso do termo espectro para se referir à pseudo-realidade que desfaz as

[4] A idéia de Deus pode muito bem ser substituída pela idéia do Outro lacaniano de modo que o conceito seria resultado de nossas interações que, em última instância, constituem este Outro cuja posição não é de ninguém e que, por natureza, supera os indivíduos.

oposições clássicas entre realidade e ilusão e chega à conclusão de que é aí que se deve buscar a matriz formal a partir da qual se obtém todas as formações ideológicas. Žižek, entretanto, alerta que não devemos confundir espectro com ficção simbólica, ou seja, com o fato de que a realidade (humana) em si tem estrutura ficcional – já que é construída simbolicamente. O espectro é justamente o que a ficção simbólica foi incapaz de compreender, incapaz de compatibilizar. Esta incompatibilidade, todavia, os faz co-dependentes:

> A realidade nunca é diretamente "ela mesma"; só se apresenta através de sua simbolização incompleta/falha. As aparições espectrais emergem justamente nessa lacuna que separa perenemente a realidade e o real, e em virtude da qual a realidade tem o caráter de uma ficção (simbólica): o espectro dá corpo àquilo que escapa à realidade (simbolicamente estruturada).[5] (ŽIŽEK, 1996, p. 26)

Diante desse argumento, a conclusão que Žižek nos apresenta é de que "o que o espectro oculta não é a realidade, mas seu recalcamento primário, o X irrepresentável em cujo recalcamento fundamenta-se a própria realidade" (ibidem). O que nos interessa nas conclusões de Žižek é que, mais importante que se ater à questão de falsidade e veracidade, devemos nos concentrar exatamente no que está sendo recalcado, pois o autor afirma que mesmo que obtenhamos uma visão não distorcida da realidade, perderíamos de vista "o real do antagonismo social" (ibidem p. 31).

Porém, será isto o suficiente para que possamos dispensar a noção de ideologia como falsidade? Não haveria espaço dentro do conceito para que mantivéssemos a noção de falsidade sem por em risco sua validade epistemológica?

A princípio, poder-se-ia imaginar um aspecto sob o qual a noção de falsidade e mistificação da ideologia poderia ser considerada. Este aspecto não diz respeito a uma visão de "verdade" deformada pela ideologia e nem à concepção habermasiana que tem ideologia como comunicação sistematicamente distorcida por um poder interessado em manter sua dominação. Sob este aspecto, seu caráter falso não estaria em seu interior, mas diria respeito a sua origem. Ao definir ideologia, Chauí (2006), afirma que ela é o resultado da divisão do trabalho, em que a separação dos trabalhos manual e intelectual promoveu uma separação dos resultados produzidos pelo último (as idéias) de seus produtores (a classe dominante) de modo a dar autonomia a essas idéias, fazendo parecer que a realidade fosse determinada por elas, quando na verdade o que ocorre é o contrário. Podemos assim concluir que quando se diz que a ideologia é um falseamento ela não se opõe necessariamente à idéia de uma verdade absoluta, mas sim a uma inversão na relação entre a produção das idéias e a realidade social. Žižek (1996), ao tratar sobre este mesmo princípio, afirma que para Marx a ideologia emerge "com

[5] Grifos nossos.

a divisão do trabalho e a cisão das classes, quando as idéias "erradas" perdem seu caráter "i-mediato" e são "elaboradas" pelos intelectuais, a fim de servir (para legitimá-las) às relações de dominação existentes" (ibidem, p. 24). Está claro, porém, que na argumentação de Žižek (1996) temos o processo de mistificação em dois níveis: o primeiro quando ele reafirma a posição marxista, como Chauí, que a ideologia é resultado da divisão da sociedade em classes – através da produção de idéias pelos que se ocupam do trabalho intelectual – que resulta na inversão sobre a qual Chauí se refere; o segundo é quando ele chama as idéias produzidas por estes intelectuais de "erradas". Esta concepção de idéias "erradas", na verdade, também está presente na apresentação de Chauí pelo fato de se tratar de uma definição de ideologia de cunho marxista. Entretanto, como já havíamos afirmado anteriormente – e é essa a mesma conclusão a que Žižek chega – a questão da falsidade no conteúdo ideológico é extremamente questionável, pois suporia a existência de uma verdade absoluta, e nos levaria, em última instância, a conceber tudo como ideológico. A conseqüência inevitável do inflacionamento do conceito é que, se tudo é ideológico, o uso do conceito invalidar-se-ia do ponto de vista teórico.

Embora a conclusão de Žižek tente tirar o foco da questão da veracidade/falsidade da ideologia, privilegiando a questão da inversão da relação entre as idéias e a realidade social – o que não ocorre na apresentação de Chauí – a nosso ver, esta tentativa não parece ser consistente por três razões fundamentais. Em primeiro lugar, uma vez que admitimos que a ideologia seja determinada por uma base econômica ela, inevitavelmente, assume o aspecto de ilusão, de pura aparência, conforme a concepção gramsciana, apontada por Michèle Barrett (1996). Em segundo lugar, mesmo que possamos desconsiderar o laço indelével entre esta inversão e as falsas elucubrações ideológicas, esta perspectiva traz em si noção de que a ideologia é apenas um "corpo de idéias" que refletem "o espírito da época" não levando em conta sua existência material (ALTHUSSER, 1996 e DEBORD, 1997). A terceira razão é que aceitar a ideologia como um resultado da divisão do trabalho implica sua redução a um fenômeno classista. Gostaríamos de desenvolver este argumento um pouco mais.

Em primeiro lugar, ao tomarmos a noção de classe, corremos o risco de falarmos de burguesia e proletariado como se fossem realidades empíricas, unidades fechadas em si mesmas, além de termos a impressão que essas "unidades" são pré-dadas ao conflito de classes (tese central do marxismo), coesas e livres de qualquer contradição. Abercrombie e outros (1996), ao abordarem o reducionismo classista da concepção marxista de ideologia, localizam-no como uma conseqüência de um dos dois grandes dilemas do marxismo. O primeiro dilema é o já discutido caráter de falsidade e o segundo, no qual se insere a redução da ideo-

logia como sendo um fenômeno de classes, diz respeito à autonomia da ideologia na visão marxista. Os autores afirmam, em oposição ao argumento gramsciano de que a compreensão escassa da ideologia no marxismo deve-se àqueles que a encararam como algo determinado por uma base econômica, eles afirmam que quase todos os teóricos marxistas disseram que a ideologia não é determinada pela economia, ao contrário sua existência é autônoma. Abercrombie e outros (1996) apontam três implicações para esta autonomia da ideologia. A primeira é o fato de que a ideologia se rege pelas suas próprias leis de movimento, alheias às determinações econômicas. A segunda é a eficácia que a ideologia deve ter para dar uma forma particular à economia e a terceira é justamente que nem todas as ideologias são de classe. Ter a ideologia como sendo um fenômeno de classes é resultado do reducionismo econômico ao qual o marxismo tem, de fato, uma grande dificuldade em escapar, pois, conforme afirma Jameson (1996, p. 284), falta ao marxismo uma filosofia política propriamente dita:

> Decerto existe uma prática marxista na política, mas o pensamento político no marxismo (...) refere-se exclusivamente à organização econômica da sociedade e ao modo como as pessoas cooperam para organizar a produção. Isso significa que o socialismo não é exatamente uma idéia política, ou, se preferirmos, que ele pressupõe o fim de um certo pensamento político.

Porém, se é verdade que vários teóricos marxistas tinham a ideologia como autônoma das determinações econômicas, em outras palavras, tinham-na como sendo determinada por uma superestrutura que (unidirecionalmente) influenciava, dava forma ou sustentava as condições de produção de uma base econômica, o mesmo não pode ser dito a respeito do próprio Marx, pelo menos não na leitura realizada por Althusser. Althusser (1996) lembra que a concepção de sociedade de Marx, estruturada em base e superestrutura, funciona como uma metáfora em que, como em um edifício, os andares superiores da superestrutura não podem erigir-se senão sobre sua base. Assim defende que, no conceito marxista clássico, a superestrutura é, em última instância, determinada pela base. Desse modo, nas palavras de Althusser há uma "autonomia relativa" por parte da superestrutura em relação à base, uma vez que ela tem uma ação recíproca sobre a base ou infra-estrutura. Frederic Jameson (1996, p. 279 e 280) também defende esta interdependência, ou autonomia relativa das duas esferas:

> De certo modo, ela (a ideologia) é gerada pela coisa em si, como sua pós imagem necessária: de algum modo, as duas dimensões tem que ser registradas juntas, tanto em sua identidade quanto em sua diferença. Elas são (...) semiautônomas (...) o conceito marxista de ideologia sempre pretendeu respeitar e repetir e exercitar o paradoxo da mera semi-autonomia do conceito ideológico.

Embora continue a reduzir a ideologia a um fenômeno classista[6], Althusser esforça-se ainda para eliminar a impressão de que a ideologia dominante se realize livre de conflitos nos aparelhos ideológicos do estado (AIE), uma vez que esses são o local e o meio desta dominação como coloca Pêcheux (1996, p. 144). A esta altura, é fácil perceber que a posição de Althusser é semelhante à tese gramsciana de que a ideologia é um campo de luta (BARRET, 1996, p. 237) e, embora se possa admitir que Gramsci não seja claro quando se refere a uma ideologia orgânica (ibidem), podemos também compará-la à concepção althusseriana de ideologia como práticas vivenciadas. Eagleton, ao se referir sobre a tese de Althusser, afirma que na abordagem althusseriana a ideologia é menos uma questão de falsidade do que crenças que tendem a reproduzir os meios de produção existentes:

> Para Althusser, a ideologia de fato representa – mas aquilo que ela representa é o modo como eu "vivencio" minhas relações com o conjunto da sociedade, o que não pode ser considerado uma questão de verdade ou falsidade. A ideologia, para Althusser, é uma organização específica de práticas significantes que vão construir os seres humanos como sujeitos sociais e que produzem as relações vivenciadas mediante as quais tais sujeitos vinculam-se às relações de produção dominantes em uma sociedade. (Eagleton 1997, p. 30)

Assim, segundo Eagleton, na concepção althusseriana, não é relevante se a ideologia expressa algo verdadeiro ou falso, o que importa é que ela revela nossas relações com o todo social. Desse modo, embora possa aparentar descrever uma realidade, o discurso ideológico teria um caráter muito mais performativo do que descritivo ou constatativo de uma determinada realidade. Chauí (2006, p. 84), embora tenha a ideologia como falsidade, corrobora com esta visão ao afirmar que "não se trata de supor que os dominantes se reúnam e decidam fazer uma ideologia, pois esta seria, então, uma pura maquinação diabólica dos poderosos" e, mais adiante ela reforça a tese althusseriana dizendo que "ideologia resulta da prática social" (ibidem). Percebemos, assim, que não podemos considerar apenas a inversão da relação entre "idéias" e realidade social como sendo *o* aspecto de falsidade no conceito de ideologia.

Embora reconhecer a inversão como sendo o aspecto de falsidade que o conceito de ideologia comporta seja problemático, acreditamos haver outro aspecto de falsidade mais fundamental e que não apresenta tantos problemas epistemológicos quanto a questão da inversão. A ideologia pode de fato ser considerada como falsa na medida em que se faz parecer como a única forma que podemos viver, a forma exclusiva pela qual podemos nos relacionar com o todo social, em suma, faz-se crer como a única possibilidade histórica, relegando todas as alternativas como inconcebíveis e utópicas. Aqui podemos perceber que realmente pode-se

[6] Podemos perceber isso claramente ao conceber ideologia como ideologia geral e as ideologias particulares, sendo que as últimas, independentemente de sua forma (política, ética, religiosa), em última análise, se expressam como posições de classe.

afirmar que a ideologia é sim falsa e mistificadora. Conforme Marcuse (1973, p. 125) “o que não é, pode ser verdadeiro”. A ideologia não apenas se impõe como a única forma aceitável, possível, coerente e necessariamente real de vida – obnubilando toda e qualquer possibilidade histórica – mas também se coloca no caminho da emancipação humana, tornando possível a exploração do homem pelo homem. Assim, não podemos ignorar que a ideologia favorece uma classe. Com efeito, Althusser (1996) não ignora isso. Fica claro que, apesar de a ideologia dominante ser, em certa medida, contraditória em si mesma (tendo em vista que a burguesia não é uma unidade homogênea e fechada) e não se realizar sem conflitos e oposições, é através dos AIE que a ideologia dominante se torna dominante e garante, assim, a reprodução do sistema de produção capitalista.

Após esta discussão, acreditamos não apenas termos defendido o uso do termo “ideologia”, mas também termos aberto caminho para que possamos colocar o que temos em mente quando nos referirmos ao conceito. Assim, ideologia aqui é entendida não como um corpo de idéias ou elucubrações realizado a partir de uma superestrutura para dar forma ou manter uma base econômica, nem o seu contrário, ou seja, como uma ilusão necessária proveniente das relações de uma base econômica. Entenderemos a ideologia como determinada, simultaneamente pela base econômica e pela superestrutura, a partir de uma relação de interdependência de ambas (JAMESON, 1996 e ALTHUSSER, 1996). Ideologia também não deverá ser entendida como tendo uma existência homogênea, nem como sendo comunicação distorcida ou proposições de veracidade questionável. Em nosso entendimento, falsidade e mistificação são de fato componentes da ideologia, mas somente na medida em que esta se coloca, de maneira falsa, como única possibilidade, funcionando como força integradora. Além deste aspecto bastante particular de falsidade, entenderemos aqui a ideologia como idéias e práticas que impeçam a emancipação humana e mantenham uma realidade social falsa, por não ser nem a única possível e nem a melhor. Por último, conforme já apontamos, a ideologia tende a esconder as contradições reais de nossa sociedade (ŽIŽEK, 1996) fazendo com que este estado de coisas, na verdade histórico, pareça natural (BARTHES, 1993).

Naturalização do que é histórico, mistificação (no sentido de se fazer crer como única possibilidade de organização social), ocultação das contradições da realidade social, obstáculo à emancipação e à realização plena das capacidades humanas; tudo isto é, em poucas palavras, “ideologia”.

2.2 A ideologia no capitalismo tardio

Antes que se diga qualquer coisa a respeito da ideologia no capitalismo tardio, é necessário que se teçam alguns comentários com relação a este último termo; é necessário que se considerem quais são as características principais do capitalismo tardio. Na verdade, entendemos que ao nos atermos às suas características, a questão da ideologia deverá entrar na pauta de discussão como uma conseqüência necessária e inevitável, uma vez que o fenômeno mesmo da ideologia se faz presente de forma constitutiva.

Para começarmos, devemos nos lembrar da posição gramsciana que defende a concepção de que o capitalismo não é apenas um sistema de produção; muito mais do que isso, ele envolve toda uma forma de vida e organização sociais. Esta concepção está, é claro, longe do reducionismo economicista tão freqüentemente encontrado nas análises marxistas contra o qual, com efeito, Gramsci sempre se colocou. Entretanto, deve-se ser dito que as formas de vida do capitalismo presentes nas superestruturas são de extrema importância por conformarem a cultura e a sociedade civil com as necessidades do capital. Todavia, conforme Jameson (2006), após a Segunda Guerra Mundial, a sociedade capitalista entra em uma nova fase, conhecida, dente outras maneiras, como sociedade pós-industrial, capitalismo multinacional, sociedade de consumo, sociedade do espetáculo, e assim por diante. E é este novo momento da sociedade capitalista ocidental que chamaremos de capitalismo tardio.

Devemos atentar para o fato de que o surgimento de uma nova fase não implica que houve uma derrota da fase anterior; em outras palavras, ao se dizer que passamos de uma era industrial para uma pós-industrial, não significa que a primeira tenha sido superada pelo seu desaparecimento, ao contrário, a necessidade teórica de um novo conceito surge exatamente do fato de seu projeto de expansão ter alcançado o limite máximo, nada mais lhe escapa: sua superação vem de sua vitória. Sobre isso, Jameson (2006, p. 96) afirma que:

> Nunca houve um momento na história do capitalismo em que ele gozasse de maior campo de ação e espaço para manobra; todas as forças ameaçadoras que ele havia gerado contra si mesmo no passado – os movimentos trabalhistas, as rebeliões, os partidos socialistas de massa e até mesmo os próprios Estados socialistas – parecem hoje em total desordem quando não, de uma maneira ou de outra, efetivamente neutralizadas, visto que o capital global desse momento parece capaz de seguir a sua própria natureza e inclinações.

De fato, o fim da Guerra Fria, a derrocada do regime comunista soviético, a abertura do mercado da China "comunista" e sua inserção no mercado mundial, o isolamento e as dificuldades de Cuba – o único Estado socialista na América Latina – trouxe a concepção dos fins da história e da ideologia. É claro que a noção de fim da história não deve ser rechaçada com o ingênuo argumento de que nada parou, os eventos históricos continuarão a ocorrer, novas

guerras eclodirão, novas políticas econômicas – internas e externas – continuarão sendo adotadas pelos governos nacionais, etc. Entretanto, devemos nos lembrar que a concepção de fim da história está ligada à teleologia presente na visão marxista (só que neste caso com o resultado inverso, pois é o capitalismo e o mercado mundial – e não o comunismo – que são tidos como a forma derradeira da história). Além da teleologia marxista, a concepção de fim da história está também ligada à dialética materialista (ou mesmo hegeliana) suspensa no capitalismo tardio, em que a (antiga) oposição senhor e escravo, burguês e proletário funciona(va) como a força motriz da história. Pode-se imaginar que a perspectiva do fim da história, do triunfo do capitalismo como única forma possível de organização e relação social, pode ter como conseqüência o fim da ideologia, pois se o capitalismo é de fato a forma vitoriosa e, portanto, o melhor e mais "natural" meio de se organizar a sociedade e não há nenhuma alternativa a se escolher, logo não há qualquer necessidade de uma ideologia que tenha por função assegurar sua reprodução. De fato, esta é a primeira dificuldade que encontraremos em nosso percurso à compreensão da ideologia na sociedade pós-industrial, contudo, deixaremos esta discussão para depois. O que nos interessa neste momento é que, ao nos depararmos com os chamados fins da história e da ideologia, é que somos levados a reconhecer que estamos, de fato, em um capitalismo avançado, em uma era pós-industrial, estamos, efetivamente, no capitalismo tardio.

Jameson (2006) afirma também que se pode chegar à conclusão acerca deste novo momento do capitalismo seguindo outro caminho. Para ele, tanto marxistas quanto não-marxistas perceberam o surgimento de uma nova sociedade após os anos da Segunda Guerra Mundial e, dentre os aspectos sobre os quais se pode pensar a ruptura com a antiga sociedade do pré-guerra – na qual, seguindo o argumento de Jameson, o modernismo ainda desempenhava o papel de uma força negativa e marginal e subversiva – podemos citar:

> Novos tipos de consumo, a obsolescência planejada, um ritmo ainda mais rápido de mudanças na moda e no estilo, a penetração da propaganda, um nível de inserção na sociedade, até então sem paralelo, da televisão e da mídia em geral, a substituição da velha tensão entre a cidade e o campo, o centro e a província, pela tensão entre o subúrbio e a padronização universal, o crescimento de grandes estradas de alta velocidade e a chegada da cultura do automóvel. (JAMESON, 2006, p. 43)

Com efeito, em sua obra, Jameson liga o modernismo à ordem capitalista estabelecida no período pré-guerra, já o capitalismo tardio é ligado ao pós-modernismo. Para Jameson a modernidade é o momento em que o homem deixa de ser a medida; o *corpo individual não é mais importante em seus próprios termos* (JAMESON, 2006, p. 300). Assim a modernidade, pensada cientificamente, é o momento cosmológico heliocêntrico de Copérnico. Pensando

tecnologicamente, é o momento em que a ferramenta – vista como extensão do corpo do artesão – é substituída pela máquina, à qual o corpo individual é apenas um anexo. Finalmente, ao tomarmos a questão da modernidade a partir de um ponto de vista econômico, ela se dá no momento em que o comércio, tido como uma atividade essencialmente humana, é transcendido em direção ao sistema capitalista, no qual o dinheiro e os ciclos econômicos têm sua própria lógica alheias ao controle individual.

Entretanto, o período moderno é revolucionário, ele guarda em si sua negatividade na produção artística. Conforme Jameson (2006) e Marcuse (1973), a grande arte do alto modernismo era essencialmente subversiva, ela sempre se colocava em desconformidade com o sistema: ela era feia, destoante, não combinava com a decoração vitoriana, era agressiva e, por isso mesmo, sublime. Para Herbert Marcuse (1973) ela continha uma bidimensionalidade por apontar para uma realidade outra, que transcendia o imediatismo da vida cotidiana conformada pelo *establishment*. A *avant-guard* modernista fazia com que fosse possível conceber múltiplas possibilidades, em outras palavras, lutava por trazer a heterogeneidade em um mundo dirigido por um sistema cujo projeto sempre foi realizar a homogeneidade e a padronização.

Se o período moderno comporta elementos de negação às formas de vida estabelecidas pelo capitalismo, o mesmo não poderá ser dito a respeito do pós-modernismo que funciona como "transcrição da lógica cultural do capitalismo tardio" (Anderson, 2006, p. 15). O momento pós-moderno é a confirmação da vitória do *establishment* capitalista que foi capaz de incorporar tudo à sua lógica, até mesmo os movimentos revolucionários do alto modernismo; a arte moderna, que no período anterior incomodava, invadiu os museus e universidades:

> Esses estilos, primeiramente subversivos e polêmicos – o expressionismo abstrato, a grande poesia modernista de Pound, Eliot ou Wallace Stevens, o *International Style* (Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe), Stravinski, Joyce, Proust e Mann -, recebidos por nossos avós como escandalosos e chocantes, são tomados agora, pela geração que desponta na década de 1960, como o sistema estabelecido e o inimigo – mortos, asfixiados, canônicos, esses são os monumentos reificados que devem ser destruídos para que se faça qualquer coisa nova. (Jameson, 2006, p. 18)

O mesmo pode ser dito do movimento modernista brasileiro, tanto em sua primeira quanto em sua fase tardia – Villa Lobos, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, entre outros, perderam sua força subversiva ao serem aceitos e, mais ainda, ao se tornarem cânones da academia – e esta "qualquer coisa nova" a qual Jameson se refere, no entanto, não está sendo feita. O pós-modernismo, como reação às formas estabelecidas do alto modernismo, tem sido apenas pastiche (JAMESON, 2006). Neste ponto, relembrando a discussão feita a pouco a respeito do fim da ideologia e do fim da história, podemos acrescentar a esta lista de " fins" o fim da arte. A morte da arte en-

quanto tal pode ser pensada nos termos colocados por Marcuse (1973), ou seja, sua dessublimação dentro de uma sociedade industrial unidimensional, cuja vocação necessária é a produção do dessublime.

Na previsão hegeliana de fim da arte, esta passaria pelos estágios clássico e romântico em direção à supressão da estética, "a autotranscendência da estética em direção a algo outro, a algo supostamente melhor que o seu espelho escurecido e figurativo – ao esplendor e à transparência da própria noção utópica de filosofia de Hegel" (JAMESON, 2006, p. 132). Dessa forma, na filosofia hegeliana, a arte encontraria seu final na sua superação pela filosofia, que na verdade, não viria a ocorrer. Jameson (2006) afirma que Hegel, ao invés de ser o precursor de uma era filosófica, foi o último filósofo da tradição pelo fato de ter sido tomado e reformulado pelo marxismo como um tipo de pós-filosofia e também pelo fato de ter exercido a filosofia de um modo tão completo que toda a filosofia posterior passou a ser identificada muito mais como teoria. Com efeito, este "fim" da filosofia, sua transformação em teoria, não ocorre pelo fato de ela ter tornado-se um nada, ao contrário, seu " fim" deve-se à sua difusão e expansão – ao fato de não ser mais uma disciplina independente e fechada sobre si mesma – por todos os aspectos da vida.[7] Assim, de uma forma ou de outra, a " profecia" hegeliana embora pudesse estar certa com relação ao fim da arte, se enganou com relação à sua superação pela filosofia. Na verdade, este fim acometerá apenas um tipo de arte, já que:

> Um tipo novo e diferente de arte apareceu repentinamente, depois do fim daquele velho tipo, para tomar o lugar da filosofia e para usurpar todas as pretensões filosóficas quanto ao Absoluto, para ser o "mais alto modo no qual a verdade consegue vir a ser". Essa foi a arte que chamamos de modernismo. (JAMESON, 2006, p.141)

Cabe aqui colocar a distinção entre dois tipos de arte: o Belo e o Sublime. A essência da arte moderna é o Sublime, sua existência enquanto arte transcende "o ser arte". Assim, a previsão hegeliana de fim da arte é na verdade o fim da arte do Belo, desse modo é o "Belo que chega ao fim (...) mas o que toma seu lugar, ao final, não é a filosofia, como pensou Hegel, mas sim o próprio Sublime, ou em outras palavras, a estética do moderno ou, caso se prefira, do transestético" (JAMESON, 2006, p. 142).

A idéia é circular, pois ser Sublime é o que empresta à arte moderna seu poder negativo e é esse mesmo poder que lhe confere a sublimidade; e é justamente esta negatividade que é perdida, no pós-modernismo – ou capitalismo tardio, caso queira – através do processo de dessublimação identificado por Marcuse.

[7] Outro " fim" da filosofia pode também ser visto em Adorno, para quem a filosofia é superado pelo positivismo.

Não se pode negar que o peso dos anos tenha contribuído para que a grande arte do alto modernismo perdesse seu caráter subversivo, entretanto o passar do tempo não deve ser tido como o fator preponderante na perda de sua agudeza contestadora. O pós-modernismo é contemporâneo à sociedade de massa, ou ainda mais bem colocado, ele só se torna possível com a expansão e o estabelecimento dela. Desta forma, não é (somente) por ter envelhecido que a arte de Picasso não choca mais, muito menos isto consegue explicar o caráter de pastiche inócuo, fútil e positivo da arte pós-moderna, a liquidação de sua bidimensionalidade: sua dessublimação "não ocorre por meio da negação e rejeição dos "valores culturais", mas por sua incorporação total na ordem estabelecida, pela sua reprodução exibição em escala maciça" (MARCUSE, 1973, p. 70).

Com relação à reprodução maciça da obra de arte, Walter Benjamin nos anos 30 já afirmava que "a preponderância absoluta de seu valor expositivo lhe empresta funções inteiramente novas, entre as quais pode ocorrer que aquela da qual temos consciência – a função artística – apareça depois como acessória" (BENJAMIN, 2000, p. 232). Com efeito, para Benjamin, o resultado da reprodução em massa não é apenas o fato de transformar a função artística da obra de arte em um acessório, mas a conseqüência última, não obstante a possibilidade de acesso a um público até então privado de seu conhecimento, é a perda de sua aura. No caso do cinema, essa supressão da aura ocasiona a construção artificial da " 'personalidade' do ator: o culto da 'estrela', que favorece o capitalismo dos produtores cinematográficos, protege essa magia da personalidade, que há muito já está reduzida ao encanto podre do valor mercantil" (ibidem, p. 239). Para reforçar este ponto, cabe trazer o argumento brechtiano apontado por Benjamin (ibidem) de que a partir do momento que a obra de arte passa a ser mercadoria, a noção de obra de arte deve ser abandonada: novamente temos a questão do fim da arte, fim este trazido não só pela mercantilização pós-modernista do Belo (que agora é apenas um adorno à realidade), mas também pela conquista e dessublimização do Sublime:

> As críticas neoconservadoras à crítica esquerdista da cultura de massa ridicularizam o protesto contra o uso de Bach como música de fundo na cozinha, contra Platão e Hegel, Shelley e Baudelaire, Marx e Freud na banca de jornais. Insistem os neoconservadores em que deve ser reconhecido o fato de os clássicos terem saído do mausoléu, voltando à vida, em que o povo está sendo mais educado. É verdade, mas voltando à vida como clássicos, eles voltam à vida diferentes de si mesmos; são privados de sua forca antagônica (...). O intento e a função dessas obras foram, assim, fundamentalmente modificados. (MARCUSE, 1973, p. 76)

De fato, a função *é* fundamentalmente outra: antes elas se opunham, hoje elas garantem o sistema. O moderno sucumbe à sua própria proliferação:

> Onde apenas o moderno existe, o "moderno" deve agora ser rebatizado de pós-moderno (já que o que chamamos de moderno é a conseqüência da modernização

> incompleta e deve, necessariamente, definir-se em contraposição a um residual não-moderno, que não mais vigora na pós-modernidade – ou melhor, cuja ausência define esta última) (JAMESON, 2006, p. 107 e 108)

Essa crise da arte é apenas uma parcela da crise geral da oposição à sociedade estabelecida (MARCUSE, 2000), pois o capitalismo contemporâneo da sociedade pós-industrial consegue incorporar com facilidade "todas as atividades não-conformistas e que, em virtude desse mesmo fato, invalida a arte como comunicação e representação de um mundo outro que o do establishment" (MARCUSE, 2000, p. 260), sendo que mesmo o surrealismo que se pretendia não sucumbir ao "*establishment*, há muito se tornou uma mercadoria vendável" (ibidem, p. 261).

Com efeito, nossa sociedade é pós-industrial não pelo fato de as características da sociedade industrial terem desaparecido, mas, ao contrário, somos sociedade pós-industrial justamente pelo fato de o projeto industrial ter se completado; nada lhe escapa (escapou). É neste sentido que se pode dizer que a sociedade industrial de Marcuse, a sociedade da indústria cultural de Adorno e Horkheimer é diferente da sociedade pós-moderna de Jameson, da sociedade do espetáculo de Guy Debord: sua diferença não está no fato de que as características da sociedade do período anterior tenham deixado de existir, mas sim no fato de que hoje as vivemos plenamente.

Não vemos como concordar com John B. Thompson que duvida "que alguma coisa se possa ainda resgatar hoje dos escritos mais antigos dos teóricos da Escola de Frankfurt, como Horkheimer, Adorno e Marcuse" pelo fato de sua crítica ser "muito negativa e se basear em conceitos questionáveis sobre as sociedades modernas e suas tendências de desenvolvimento" (THOMPSON, 1998, p. 16). De fato, fica a pergunta: como havemos de concordar com Thompson se ele não se dá ao trabalho de especificar quais são esses conceitos questionáveis sobre as sociedades modernas e suas tendências de desenvolvimento? Estaria ele se referindo, por exemplo, à afirmação de Marcuse de que "o aparato produtivo <u>tende</u> a tornar-se totalitário" (MARCUSE, 1973, p. 18)[8]? Ora, não teria esta tendência se confirmado com a pós-modernidade?

Por certo, algumas das críticas mais severas a chamada indústria cultural e à sociedade industrial precisam ser revistas, já que, na verdade, o próprio Adorno de alguns anos depois do célebre *A indústria cultural: O iluminismo como mistificação de massa* reconhece que se pode utilizar a televisão para emancipação, entretanto é preciso saber ver televisão (ADORNO, 2003), contudo o essencial (infelizmente) é ainda válido. A possibilidade de se reconhe-

[8] Grifos nossos.

cer que entramos em uma nova era – a do pós-modernismo, ou capitalismo pós-industrial ou tardio – não invalida a teoria crítica dos *escritos mais antigos* do grupo de Frankfurt, pelo contrário, os faz mais necessários. Se a sociedade industrial tinha o totalitarismo como projeto, a sociedade pós-industrial o tem como vitória. Tudo é produzido em escala industrial, para as massas: nossa música, nossa arte, nossas roupas, nossa comida (não apenas os enlatados e os *fast-foods*, mas até nossas frutas e verduras são produtos do agronegócio industrial) – *"*já não existe nada na cultura e na natureza, que não tenha sido transformado e poluído segundo os meios e os interesses da indústria moderna" (DEBORD, 1997, p. 173).

É exatamente este totalitarismo que penetra em todos os aspectos da vida social, é exatamente – desculpem a tautologia, mas é realmente isso que queremos dizer – este *totalitarismo total* que torna difícil conceber como pode haver oposição a essa sociedade que incorpora e transforma a oposição em mercadoria; mesmo as mais ofensivas formas de arte (como o punk rock e filmes com material sexualmente explícito) são, hoje, aceitas sem muito espanto e são, do mesmo modo, comercialmente bem sucedidas (JAMESON, 2006); ou, como colocado por Marcuse (2000, p. 260), como há de se fazer oposição "a uma sociedade que, afinal de contas, entrega suas mercadorias"? Com relação à obliteração da oposição, em outro momento Marcuse diz que:

> A sociedade industrial desenvolvida confronta a crítica com uma situação que parece privá-la de suas próprias bases. O progresso técnico, levado a todo um sistema de dominação e coordenação, cria formas de vida (e de poder) que parece reconciliar as forcas que se opõem ao sistema e rejeitar ou refutar todo protesto em nome das perceptivas históricas de liberdade de labuta e de dominação. (MARCUSE, 1973, p. 15 e 16)

Diante desta inexistência ou ineficiência de oposição à sociedade estabelecida, pode-se chegar à conclusão de que não há oposição de fato, pois, afinal de contas, este é o único modo de se viver. Ademais, como podemos fazer oposição se esta sociedade tem, de fato, melhorado padrão de vida para "todos"? Mas a pergunta fundamental não é esta. O que devemos perguntar é: Qual o preço de nossas vidas confortáveis? Qual é o preço de se substituir os computadores, hoje ultra-modernos, a cada dois anos – quando estarão ultrapassados ? Qual o preço para se ter a conveniência de ter um carro mais possante, mesmo que jamais toda sua potência seja utilizada? Qual o preço que se paga trocar a velha televisão por uma moderníssima TV de plasma? Com certeza a resposta está muito além das etiquetas de preço de qualquer uma destas mercadorias: o planeta não agüenta tanta industrialização, tanto consumo e tanta descartabilidade. De fato, ninguém parece mais levar a sério qualquer que seja a alternativa ao capitalismo tardio, mesmo com o fantasma de um futuro (não distante) sem água potável em meio

ao lixo – restos do consumo dos anos anteriores –, com um clima cada vez mais hostil devido à crescente industrialização e consumo. "Parece-nos mais fácil hoje imaginar a completa deterioração da terra e da natureza do que a quebra do capitalismo tardio, mesmo que isso se deva a alguma debilidade de nossas imaginações" (JAMESON, 2006, p. 91).

Esta impossibilidade de se conceber outro sistema, mesmo diante das previsões de um futuro catastrófico, e a possibilidade de se aceitar este sistema como realidade inquestionável, relegando tudo mais à condição de utopia sem sentido, revelam-se como a ideologia por de trás do capitalismo tardio. Esta ideologia se confirma na afirmação (pela qual começamos e a qual agora retornamos) de que o capitalismo em sua fase contemporânea não necessita mais de qualquer ideologia – e novamente temos as famosas teses dos fins (da ideologia, da história, etc.).

A ideologia é uma questão de significado e para funcionar o sistema depende muito menos de significado do que de sua própria lógica sistêmica, (EAGLETON, 1997). Esta falta de significado é o que o sistema quer que acreditemos, mas a ideologia está lá: como nos aponta Pêcheux, a ideologia, como o inconsciente, opera ocultando sua existência e produz "uma rede de verdades 'subjetivas' evidentes, com o 'subjetivas' significando, aqui, não 'que afetam o sujeito', mas 'em que o constitui' " (PÊCHEUX, 1996, p. 148). Além disso, como nos aponta Eagleton (1997), qualquer sociedade que abolisse completamente o significado, enveredando por um caminho niilista, estaria alimentando a ruptura social em massa.

No começo do século XX, Max Weber (2006) já ligara a ideologia ao estabelecimento do capitalismo ao relacionar o ascetismo cristão, presente na ética protestante de trabalho e acúmulo de capital – como forma de certificação de se estar na da graça divina (uma vez que a natureza e os desígnios de Deus, no protestantismo, transcendiam a compreensão humana) – ao espírito do capitalismo:

> A avaliação religiosa do trabalho sistemático, incansável e contínuo na vocação secular como o mais elevado meio de ascetismo e, ao mesmo tempo, a mais segura e evidente prova de redenção e genuína fé deve ter sido a mais poderosa alavanca concebível para a expansão dessa atitude diante da vida, que chamamos aqui de espírito do capitalismo. (WEBER, 2006, p. 128 e 129)

Entretanto, Weber conclui que este sentido ideológico serviu apenas como mola propulsora do capitalismo, pois uma vez vitorioso, o capitalismo "repousa em fundamentos mecânicos" e não precisa mais do suporte religioso a partir do qual teria garantido seu sucesso (ibidem, p. 135). Weber não especifica quais seriam esses "fundamentos mecânicos", todavia, diante de nossa presente discussão, eles não nos parecem (sejam quais forem) suficientes para manter o sistema coeso e operando.

Insistimos bastante no fato de que a não-oposição é uma característica ideológica fundamental e constitutiva do capitalismo tardio. E o que há de falácia ideológica nisso? Sua falsidade consiste exatamente em vangloriar-se de ser o único modo racional de vida e fazer com que qualquer idéia de oposição seja ridícula ou incorporada ao sistema – de modo que o que, a princípio era subversivo, passa a colaborar para sua realidade totalitária: "a integração de forcas sociais antes negativas e transcendentes com o sistema estabelecido parece criar uma nova estrutura social" (MARCUSE, 1973, p. 143). De fato esta nova estrutura é a sociedade pós-industrial assentada sobre o capitalismo tardio, em que o pós-modernismo é a pós-imagem necessária do capitalismo (JAMESON, 2006, p. 85).

Gostaríamos de colocar algumas outras características do capitalismo tardio, contudo, sentimos a necessidade de falarmos um pouco mais sobre a afirmação acima de que sua falsidade está no fato de que este sistema se auto-intitula racional. Marcuse (1973, p. 29) diz que um dos aspectos mais perturbadores da civilização industrial é o caráter racional de sua irracionalidade:

> Sua produtividade e eficiência, sua capacidade para aumentar e disseminar comodidades, para transformar o resíduo em necessidade e a destruição em construção, o grau com que essa civilização transforma o mundo objetivo numa extensão da mente e do corpo humanos tornam questionável a própria noção de alienação. As criaturas se reconhecem em suas mercadorias; encontram sua alma em seu automóvel, *hi-fi*, casa em patamares, utensílios de cozinha. (ibidem)

O que leva os indivíduos a identificarem-se com mercadorias? Muito provavelmente podemos fundamentar essa resposta em outra característica da sociedade pós-moderna, a qual Jameson (2006, p. 23) chama de a *morte do sujeito*. Com efeito, Jameson a identifica com a morte do individualismo enquanto tal, ligando este individualismo à estética modernista:

> Os grandes modernistas foram, como dissemos, definidos pela invenção de um estilo pessoal, particular, tão inconfundível quanto a nossa impressão digital, tão incomparável quanto o nosso próprio corpo. Mas isso significa que a estética modernista é, de certo modo, organicamente ligada à concepção de um eu único e de uma identidade particular, de uma personalidade singular e de uma individualidade, da qual se espera que gere sua visão própria e singular do mundo e que construa o seu próprio estilo, singular e inconfundível. (ibidem, p. 23 e 24)

Todavia este sujeito individual burguês, se é que alguma vez existiu (ibidem, p. 24), não existe mais. Stuart Hall (2002) argumenta que as velhas identidades que davam estabilidade ao mundo social estão em declínio e seu lugar está sendo ocupado por um indivíduo fragmentado. Hall coloca três concepções de sujeito, a saber, o sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O primeiro era baseado em um individuo totalmente centrado e unificado, dotado de capacidades de razão, consciência e ação. Já a segunda concepção era baseada na crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que o

núcleo interior do sujeito não era auto-suficiente, mas sim formado na relação com outras pessoas. Nesta concepção o sujeito ainda possui um núcleo interior que Hall chama de " eu real", entretanto este, no seu processo de formação, é modificado em um "diálogo contínuo com os mundos culturais 'exteriores' e as identidades que esses mundos oferecem" (HALL, 2002, p. 11). Já o sujeito pós-moderno é composto de várias identidades, muitas vezes contraditórias entre si ou não-resolvidas: para Hall a identidade torna-se uma celebração móvel, de forma que a "identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia" (HALL, 2002, p. 13). Hall liga esta volubilidade do sujeito tanto ao processo de globalização quanto às rápidas mudanças constantes das sociedades pós-modernas.

Com efeito, é este sujeito centrado a que se refere Lacan em seu *O estádio do espelho como formador da função do Eu* (LACAN, 1996) e é este sujeito lacaniano que Althusser tem em mente ao dizer que *a ideologia interpela os indivíduos como sujeitos* (ALTHUSSER, 1996), ou seja, aquele indivíduo (sempre já-sujeito) que, ao chamado da ideologia, responde afirmativa e inequivocamente: é comigo que estão falando. Também é este Eu lacaniano que Althusser (1996) usa ao dizer que "a estrutura de qualquer ideologia, ao interpelar os indivíduos como sujeitos em nome de um Sujeito Único, é especular, ou seja, uma estrutura em espelho" (ALTHUSSER, 1996, p. 137).[9]Este não é o sujeito pós-moderno.

Dessa forma poder-se-ia supor que esta fragmentação leva à identificação com a mercadoria sobre a qual nos referimos acima? Provavelmente sim, mas apenas em certa medida: este processo depende de muito mais do que isto. Adorno e Horkheimer (1985) argumentam que o animismo dera alma às coisas e o industrialismo reificou as almas. Percebemos aí uma inversão dialética entre sujeitos e objetos, ativos e passivos, de forma que o indivíduo, cuja alma fora reificada, nada pode contra o conjunto da sociedade estabelecida. Lembramo-nos então da observação de Marcuse de que:

> As aptidões (intelectuais e materiais) da sociedade contemporânea são incomensuravelmente maiores do que nunca antes – o que significa que o alcance da dominação da sociedade sobre o indivíduo é incomensuravelmente maior do que nunca dantes. A nossa sociedade se distingue por conquistar as forcas sociais centrífugas mais pela Tecnologia do que pelo Terror, com dúplice base numa eficiência esmagadora e num padrão de vida crescente. (MARCUSE, 1973, p. 14)

Desse modo, que importa a estes indivíduos o fato de serem alienados de sua própria identidade e se reconhecerem nos objetos que possuem conquanto tenham uma vida confortá-

[9] Isto de fato poderia causar um segundo problema teórico em nossa argumentação caso tivéssemos adotado a posição althusseriana de sujeito (unificado), pois se compreendemos que o sujeito pós-moderno tem uma identidade em mosaico como poderia ele então responder ao chamado de um Eu especular lacaniano centrado? Mas, para nós a ideologia em si é fragmentada e contraditória, sua existência não é homogênea, não obstante ela funciona e privilegia parte da sociedade.

vel ou que tenham a "liberdade" de escolher dentre as marcas A, B ou C de um novo modelo de automóvel? Sem dúvida a questão de uma vida com as conveniências que a tecnologia pode proporcionar tem seu peso, entretanto há duas outras considerações importantes com relação à pergunta do por que as pessoas se deixam seduzir pelas mercadorias que a indústria pode-lhes entregar.

Em primeiro lugar, a sociedade, principalmente através da publicidade e da propaganda criam novas " necessidades" nos indivíduos, de modo que eles nunca são de fato livres. Com efeito, a tecnologia empregada na produção poderia ter como resultado a redução da labuta, mas por que não o faz? O trabalho e o sofrimento não são reduzidos justamente pelo fato de que o indivíduo tenta buscar a satisfação dessas " falsas" necessidades superimpostas por interesses particulares e, embora a satisfação dessas necessidades seja momentaneamente agradável, ela não garante sua felicidade, aliás, esta última não chega a ser o que se busca oferecer. A felicidade nunca pode ser alcançada, pois, se felicidade é o sentimento de uma vida completa, ela não deixaria espaço para que se criassem novas necessidades a serem satisfeitas, desse modo, "a satisfação denuncia-se como impostura e cada mentira que publicidade conta é, ao mesmo tempo, a confissão da mentira anterior" (DEBORD, 1997, p. 47 e 48).

A segunda consideração diz respeito ao status que determinadas mercadorias conferem a quem quer que as possua. Se para Weber, o acumulo de capital dava garantia ao indivíduo de estar repleto da graça divina, pode-se dizer que na sociedade pós-moderna o ostentar a posse desta ou daquela mercadoria é garantia de estar na "graça social". Na verdade, pode-se ir mais longe: para a sociedade pós-industrial, basta aparentar ter. Com efeito, esta é a sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997) onde o *parecer* importa mais que o *ter* já que "tudo o que era vivido diretamente, tornou-se representação" (ibidem, p. 13).

Como podemos perceber, a racionalidade não pertence mais ao indivíduo, ou nas palavras de Chauí (2006, p. 106) é a organização que "é racional e é o agente social, político e histórico, de sorte que os homens enquanto tais e as classes sociais enquanto tais são destituídos e despojados da condição de sujeitos sociais, políticos e históricos" ou ainda nas de Horkheimer (1976, p. 139) o indivíduo que "outrora concebia a razão como um instrumento do eu (...) hoje experimenta o reverso dessa autodeificação". Com efeito, o indivíduo fragmentado e sujeito às determinações e pseudo-necessidades superimpostas revela-se vazio de pensamento, o mesmo vazio identificado por Arendt (1999) em Adolf Eichman durante seu julgamento em Israel:

> Sem dúvida, os juízes tinham razão quando disseram ao acusado que tudo o que dissera era "conversa vazia" – só que eles pensaram que o vazio era fingido, e que o

> acusado queria encobrir outros pensamentos que, embora hediondos não seriam vazios. Essa idéia parece ter sido refutada pela incrível coerência com que Eichmann, apesar de sua má memória, repetia palavra por palavra as mesmas frases feitas e clichês semi-inventados (...) Quanto mais se ouvia Eichmann, mais óbvio ficava que sua incapacidade de falar estava intimamente relacionada com sua incapacidade de pensar. (ARENDT, 1999, p. 62).

Esta incapacidade para o pensar revelada pelo uso de clichês foi também discutida por Marcuse (1973, p. 98), para quem "o fato de um substantivo específico ser quase sempre ligado aos mesmos adjetivos e atributivos explicativos transforma a sentença numa fórmula hipnótica que, infinitamente repetida, fixa o significado na mente do receptor". De certo este vazio de pensamento, esta incapacidade de pensar ou o pensar por conceitos – que Arendt identifica como a banalidade do mal – não se refere a nenhum tipo de limitação cognitiva, mas sim ao padrão de pensamento unidimensional, no qual as idéias que poderiam transcender o universo estabelecido são rechaçadas ou reduzidas a termos desse universo, ou seja, "são redefinidos pela racionalidade do sistema dado" (MARCUSE, 1973, p. 32) e "a linguagem funcionalizada, abreviada e unificada é a linguagem do pensamento unidimensional" (ibidem p. 101)[10]. O que é repelido ou reduzido é justamente o pensamento emancipatório, e esta exclusão do pensamento bidimensional (MARCUSE, 1973) emancipatório está na base da racionalidade ocidental.

Para Horkheimer e Adorno (1985), o iluminismo foi derrotado em seu projeto de emancipação do homem e essa derrota é muito bem representada pelo genocídio ocorrido durante a segunda guerra mundial. O fato de os autores se posicionarem contra a filosofia iluminista – que privilegia a razão e a ciência humanas – não quer dizer que se coloquem contra o saber. Muito pelo contrário. Reconhecem que a superioridade do homem é exatamente o saber. Porém o iluminismo acabou por instrumentalizar o saber, perdendo assim sua capacidade crítica. Dessa forma o esclarecimento fez com que a ciência tivesse a técnica como objetivo, o que torna a operacionalidade mais importante do que a descoberta da verdade. Por isso, paradoxalmente, o esclarecimento supostamente libertador acaba por escravizar o homem à técnica. Além disso, os autores argumentam que no momento que a sistematização matemática tenta abarcar o todo, tenta explicar até mesmo o que não se deixa compreender através de seus teoremas, essa identificação antecipatória do mundo totalmente matematizado com a verdade, já é em si uma regressão ao mítico. Logo o esclarecimento, ele próprio, sucumbiu à mitologia da qual pretendia escapar. Assim, eles assinalam a semelhança, ou ainda melhor, identificam

[10] O capítulo intitulado *O fechamento do universo da locução* da obra Ideologia da Sociedade Industrial de Marcuse – especialmente na seção *A linguagem da administração total* – traz um excelente argumento com relação à abreviação das palavras através de acrônimos e sua relação com a "abreviação do pensamento" na sociedade unidimensional.

o mundo antigo, mitologicamente explicado, com o mundo moderno que, sob a égide do esclarecimento, é cientificamente explicado. Dessa maneira, procura-se explicar fenômenos sociais, extremamente intrincados, a partir do raciocínio lógico-dedutivo/indutivo, como se estes pudessem ser reduzidos a simples relações de causa e conseqüência ou comparados às fórmulas matemáticas. Também para Marcuse (1973, p. 178), a racionalidade científica afigura-se como mito:

> Não está claro qual lado está empenhado em mitologia. Sem dúvida mitologia é um pensamento primitivo e imaturo. O processo de civilização invalida o mito (isso é quase uma definição de progresso), mas pode também levar o pensamento racional de volta à condição mitológica.

Ao afirmar que o mito é iluminismo e o iluminismo é mito, os autores pretendem dizer que o mito já trazia uma explicação sendo que a diferença da explicação científica para a explicação mitológica é justamente o fato que a primeira é eficientemente dominante e manipuladora. E esta ciência, "em virtude de seu próprio método e de seus conceitos, projetou e promoveu um universo no qual a dominação da natureza permaneceu ligada à dominação do homem" (ibidem, p. 160). O espírito científico positivista iluminista, com sua ênfase na eficiência e na dominação, com sua matematização e controle e sua " neutralidade" atinge também as ciências sociais, que, por causa destas características "científicas", perde seu poder crítico conformando-se à racionalidade do sistema. Esta racionalidade "neutra", livre dos "excessos metafísicos" do pensamento crítico, mostra-se tendenciosa dentro de sua própria neutralidade uma vez que ao se abolir "o excesso 'irreal', a investigação fica trancafiada dentro dos enormes limites nos quais a sociedade estabelecida valida e invalida proposições" (ibidem, p. 116). Isto denota o caráter ideológico deste tipo de empirismo e garante a "não-liberdade do homem e demonstra a impossibilidade 'técnica' de a criatura ser autônoma" (ibidem, p. 154) assim a racionalidade "científica" perpetua, em vez de suprimir "a legitimidade da dominação, e o horizonte instrumentalista da razão se abre para uma sociedade totalitária" (ibidem).

Chauí (2006) traz à baila a questão da gerência científica nas organizações do capitalismo tardio. Ela argumenta que a partir dos anos de 1930, ocorreu uma mudança no processo social do trabalho que passou a ser organizado segundo um padrão conhecido como *fordismo*, em que administrar significa introduzir a racionalidade nas formas de organizar as empresas. Segundo este modelo, uma organização será racional se for eficiente e o será "quanto mais todos os seus membros se identificarem com ela e com os objetivos dela, fazendo de suas vidas um serviço a ela que é retribuído com a subida na hierarquia de poder" (CHAUÍ, 2006, p. 103). A este tipo de ideologia, Chauí dá o nome de "ideologia da competência" (ibidem, p. 105) e suas conseqüências são que, ao sustentar o discurso de que só existe racionalidade nas

leis do mercado e só há felicidade na competição e no sucesso de quem se torna vencedor desta competição, aqueles que não têm uma posição de destaque na "*corporate ladder"*ou, para não mencionar os que estão desempregados – já que a forma do capitalismo atual, por causa da tecnologia e do capitalismo financeiro, não precisa de muita gente trabalhando na produção – são vistos e, o que é pior, sentem-se como fracassados sociais, e culpam-se pela situação em que se encontram, quando na verdade é para o sistema e sua cientificidade e racionalidade eficientes que deveríamos apontar os dedos.

Antes de terminar, gostaríamos de discutir um pouco mais a respeito de uma das características do capitalismo tardio que foi mencionada indiretamente: seu caráter totalitário. Jameson (2006) observou que, nó pós-modernismo, a tendência à mercantilização global é mais conspícua do que no período moderno, no qual ainda havia elementos pré-modernos que se colocavam contra o projeto de modernização total. O avanço da sociedade industrial para todas as áreas do globo e para todos os aspectos da vida, ou seja, a transformação da sociedade industrial moderna na sociedade pós-industrial pós-moderna implica o apagamento das diferenças em escala mundial e o triunfo da homogeneidade sobre qualquer heterogeneidade que possa ser imaginada. A padronização não atinge apenas o modo de produção, haja vista que o capitalismo nunca foi – especialmente o capitalismo em sua forma contemporânea – apenas um modo de produção, ele também atinge os modos de consumo, de vida, de comportamento e de pensamento. Padronização é a palavra de ordem. Adorno e Horkheimer (1985) já haviam identificado os produtos da indústria cultural como sendo todos iguais e, além disso, condenavam a mímesis que estes faziam da vida cotidiana. Com efeito, este caráter mimético pode muito bem ser associado à unidimensionalidade marcusiana. Todavia, pode-se argumentar que nunca houve tantas mudanças em tão pouco tempo como na sociedade contemporânea e isto bem é verdade, entretanto como Jameson (2006) nos previne, é preciso repensar nossa concepção de mudança:

> Se a mudança absoluta na nossa sociedade é muito bem representada pela rápida transformação das vitrines – sugerindo a questão filosófica sobre o que realmente muda quando lojas de vídeos são substituídas por lojas de camisetas -, então, a formulação de Barthes passa a ser extremamente recomendável, ou seja, é crucial distinguir entre os ritmos de mudança inerentes ao sistema e por ele programados e uma mudança que substitui, de uma só vez, um sistema inteiro por outro. (JAMESON, 2006, p. 102)

De fato a "mudança" constante é a condição *sine qua non* para o sistema, contudo, esta é uma mudança estável e sem movimento (JAMESON, 2006) suas "mudanças" jamais atingem a essência do sistema, o que nos deixa a "constatação de que nenhuma sociedade jamais foi tão padronizada quanto esta e de que a corrente da temporalidade humana, social e histórí-

ca nunca fluiu de maneira tão homogênea" (ibidem, p.104), sendo assim a única mudança radical seria colocar um fim à própria mudança (ibidem, p. 105). Esta persistência do mesmo através da absoluta diferença (ibidem: 105) nos permite dizer que no pós-modernismo vive-se um eterno presente, uma vez que o que vale não é a mudança real, basta apenas a aparência de mudança: "o fim da história da cultura manifesta-se por dois lados opostos: o projeto de sua superação na história total e sua manutenção organizada como objeto morto, na contemplação espetacular" (DEBORD, 1997, p. 121).

Ao articular a idéia de "invenção democrática", Lefort (1983) concebe a idéia de que a democracia para ser verdadeira não pode estar presa à fixidez das coisas, ela precisa estar imersa na fluência do devir (lembrando o argumento nietzschiano), em outros termos, ela precisa ser inventada constantemente e, como nos aponta Žižek (1996), essa articulação é feita com referencia às categorias lacanianas do Simbólico e do Real, assim, a invenção democrática lefortiana consiste na afirmação de um lugar vazio e simbólico do Poder, que jamais um sujeito real poderá ocupar. Ademais, Lefort (1983) define o totalitarismo (contrastando-o à democracia) como sendo a abolição de todos os signos de autonomia da sociedade civil, em que o espírito político se propaga em toda a extensão da sociedade, e esta, por coerção estatal, é forçada a configurar-se como povo-Uno – que é o fundamento do totalitarismo, já que a heterogeneidade não é, e nem pode ser, jamais tolerada – (LEFORT, 1983, p. 112).

Usando o argumento lefortiano, podemos conceber o capitalismo tardio como totalitário na medida em que ele toma conta de toda a extensão social e suas famosas liberdades e fugas se enquadram no todo organizado (MARCUSE, 1973, p. 65), e também na medida em que ele busca a configuração de um povo-Uno através de sua crescente padronização. Há que se dizer que concordamos com o fato de que na configuração do capitalismo tardio não há (pelo menos não essencialmente) coerção física para que haja homogeneidade, entretanto, como nos aponta Marcuse (1973) esta homogeneidade e conformismo são conquistados, na sociedade industrial e pós-industrial, através da tecnologia. O totalitarismo do capitalismo tardio, embora raramente faça uso da violência física, é tão perverso quanto o totalitarismo do estado stalinista por ser velado, disfarçado em liberdade (quase) total: "na fase mais avançada do capitalismo, essa sociedade é um sistema de pluralismo subjugado no qual as instituições" competidoras cooperam para a solidificação do poder do todo sobre o indivíduo (MARCUSE, 1973, p. 64). Neste sentido, Marcuse (ibidem, p. 65) conclui que "a realidade do pluralismo se torna ideológica e ilusória".

Bem, para resumiremos toda esta discussão na curta resposta que daremos a seguinte pergunta: Quais são as principais características da ideologia no capitalismo tardio? Esta res-

posta, a exemplo da discussão acima, não pode e nem tem a pretensão de esgotar o assunto, entretanto nossa reflexão nos sugere que a ideologia no capitalismo tardio é, como colocou Chauí (2006), invisível; ela assume ares de fim da ideologia. Entretanto, como afirmamos logo de início, é aí que a descobrimos ideológica: ela se revela ideológica em sua natureza de se colocar (falsamente) como a única alternativa obliterando todas as demais possibilidades, relegando a existência humana a uma unidimensionalidade e dessublimação repressivas. A-demais ela é perversa por esconder seu caráter totalitário e por, como disse Marcuse (1973, p. 14), ajudar a sustentar uma sociedade que é irracional como um todo cuja "produtividade é destruidora do livre desenvolvimento das necessidades e faculdades humanas".

2.3 Comunicação, Cultura e Ideologia

O reconhecimento de que os termos dos quais tratamos são, não somente de difícil conceitualização, mas também de difícil manejo não pode ser impedimento para que se empreenda, devido à relevância e à urgência dos mesmos, sua discussão. Com efeito, tanto comunicação quanto ideologia são fenômenos que estão longe de produzirem qualquer consenso a respeito de sua definição e das maneiras pelas quais devem ser abordados. No caso da ideologia a situação é ainda mais complicada uma vez que, epistemologicamente, a validade mesma do conceito – seja este qual for – e sua real utilidade como ferramenta teórica são, com freqüência, postas em xeque (EAGLETON e BORDIEU, 1996, p. 265 - 278).

Tendo já discutido o conceito de ideologia, a tarefa, todavia, continua deveras complicada diante da necessidade de se levar em conta um terceiro termo dessa difícil equação: a cultura. Embora seja mais um complicador de um problema que, já de início, se apresenta como de difícil solução, qualquer que seja a resposta com relação à equação "comunicação e ideologia" obtida sem que se tenha levado em conta o conceito de cultura será incompleta.

Poder-se-ia perguntar por que motivo a falta da conjugação do conceito de cultura com os de comunicação e ideologia levaria, essencialmente, a um entendimento manco dos processos ideológicos e comunicacionais; a resposta, no entanto, seria relativamente simples: cultura é o elemento distintivo de humanidade e a matéria-prima da amálgama que torna possível a sociedade. Contudo, ao concebê-la como traço que define a humanidade, não devemos continuar vendo aí a velha oposição humano vs. natural, ou ainda, cultura vs. natureza, como propõe a antropologia estrutural. Seguindo Eagleton (2005), ao invés de imaginarmos uma rela-

ção oposicional, devemos ter em mente que a relação cultura/natureza trata-se de uma relação dialética:

> Se cultura significa cultivo, um cuidar, que é ativo, daquilo que cresce naturalmente, o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz (...) implica a existência de uma natureza ou matéria-prima além de nós; mas tem também uma dimensão "construtivista", já que essa matéria-prima precisa ser elaborada numa forma humanamente significativa. (EAGLETON, 2005, p. 11)

Cultura não pressupõe a anulação da natureza frente àquilo que é humano; pelo contrário, pressupõe a transformação daquilo que é natural: "a natureza produz cultura que transforma a natureza" (EAGLETON, 2005, p. 12). Se a natureza é quem fornece os meios para sua própria transcendência, então o homem deixa de ser concebido como não-natural e passa a ser visto como um instrumento (natural) de transformação, uma vez que as culturas são construídas por meio do intercâmbio que ele realiza com a natureza através do trabalho:

> A idéia de cultura (...) é uma rejeição tanto do naturalismo como do idealismo, insistindo, contra o primeiro, que existe algo na natureza que a excede e a anula, e, contra o idealismo, que mesmo o mais nobre agir humano tem suas raízes humildes em nossa biologia e no ambiente natural. (EAGLETON, 2005, p. 14)

Assim, todo o processo social é construído com base naquilo que denominamos cultura (mesmo quando não há uma cultura comum, como no caso de palestinos e judeus em Gaza, em que seu processo social dá-se justamente através do resultado da tensão entre duas culturas, ao mesmo tempo em que é promovido através das duas culturas separadamente e em conjunto). Diante disso, torna-se patente o ponto de comunhão entre comunicação e cultura, haja vista que, utilizando uma definição inicial de comunicação como portadora básica do processo social (HARTLEY e HARTLEY, 1972, p. 23), podemos verificar a existência de uma profunda relação de interdependência entre elas: a cultura só se propaga e sobrevive pela comunicação e esta depende da cultura para se constituir como comunicação humana de fato.

Faz-se, então, necessário que, antes de se propor uma definição de comunicação e de se discutir suas relações com a noção de ideologia, tornemos claro o que entendemos por cultura e, conseqüentemente, aprofundemos nossa discussão acerca da importância da cultura para uma melhor compreensão dos processos comunicacionais e ideológicos. A fim de explicitar ainda mais a relação entre cultura, comunicação e ideologia, é preciso contemplar a questão da absorção da cultura pela esfera comercial através do conceito de "indústria cultural".

A exemplo de ideologia e comunicação, a definição de cultura também é de difícil formulação, em parte pela própria complexidade do fenômeno e, em parte pela longa história

do conceito. Não pretendemos abordar as vicissitudes do conceito nem discutir as diferentes concepções que podem ser adotadas, mas sim fornecer uma definição que nos servirá de apoio para a discussão que propomos, qual seja, as relações entre comunicação e ideologia. Ademais, compreendemos que, por ser um fenômeno extremamente complexo, intrincado e multifacetado, a cultura não pode ser reduzida a uma definição simplista e parcial e qualquer definição de cultura não deve fechar os olhos à complexidade inerente ao termo, muito menos pretender-se como a última palavra com ambição de abarcar toda a complexidade do fenômeno.

No entanto, para nosso argumento será ilustrativo apontar que o conceito, de maneira bastante geral, pode ser divido em duas grandes categorias. Enquanto a primeira refere-se à cultura em seu sentido sociológico, a segunda diz respeito a seu sentido antropológico, ou nas palavras de Thompson (1995, p. 166), diz respeito a suas concepções antropológicas. A concepção sociológica de cultura está ligada às grandes obras artísticas e intelectuais, geralmente à disposição de uma pequena elite (KUPER, 2002, p. 25). Cultura em seu sentido antropológico é determinada principalmente por processos sociais, diretamente ligados à vida e à própria existência, ou seja, os modos de ser, viver, pensar e sentir o mundo de uma determinada formação social (EAGLETON, 2005). Thompson (1995), entretanto, subdivide a concepção antropológica de cultura em descritiva e simbólica. Ele resume a primeira como sendo o conjunto de crenças, idéias, valores, costumes, artefatos e objetos adquiridos por indivíduos enquanto membros de uma sociedade e a segunda como padrão de significados incorporados nas formas simbólicas, incluindo ações, manifestações verbais e objetos significativos, que promovem a comunicação dos indivíduos entre si, partilhando experiências, crenças e concepções.

Embora Thompson vincule a divisão das concepções antropológicas de cultura a tradições de pesquisas diferentes – e, na verdade, é isso que tem ocorrido na prática –, acreditamos que esta divisão não tenha razão de ser, uma vez que não há nenhum impedimento em conceber os artefatos, canções populares, crenças e costumes como manifestações significantes, ou seja, como textos culturais. E é nessa direção que aponta Bystrina (1995), para quem cultura é o conjunto de atividades que ultrapassa a mera finalidade de sobrevivência material, ou seja, tudo aquilo que é aparentemente supérfluo (como a criação de canções, jogos, modos de preparar alimentos). Com isso, além de assumir esta concepção que se coaduna com o conceito antropológico descritivo de cultura, o autor situa a cultura dentro de uma segunda realidade, uma realidade imaginária e afirma que esta segunda realidade é um fenômeno psíquico trazido para o mundo físico através do suporte (também físico) dos signos e dos códigos. Deste mo-

do, os signos têm importância fundamental tanto na composição da cultura, quanto na sua transmissão, ou seja, a cultura é organizada como realidade sígnica. Em outros termos, Bystrina conjuga a dimensão descritiva com a dimensão simbólica da cultura, o que a liga muito intimamente à comunicação, uma vez que a cultura não dependerá da comunicação apenas para sua propagação e manutenção, mas também para sua própria constituição, uma vez que a cultura é composta pelo que ele chama de códigos terciários (BYSTRINA, 1995).

A contribuição de Thompson reside no fato de, ao se filiar ao que ele chamou de concepção simbólica, conceber a cultura inserida em contextos sociais estruturados. Isto possibilita estabelecer a relação entre cultura e poder, abrindo assim as portas para a relação entre cultura, comunicação e ideologia.

Entretanto, fazem-se necessários alguns esclarecimentos. Ao nos referirmos à cultura da maneira como temos feito, tem-se a impressão de que, considerada tanto em seu sentido antropológico quanto em seu sentido sociológico, cultura seja algo homogêneo: falamos dos costumes, das crenças, das canções, artefatos, textos culturais, produzidos por um povo, como se esse povo e essa produção fossem unos. Não os são. É neste mesmo sentido que Alfredo Bosi (1992) argumenta que se fala em cultura brasileira, por exemplo, como se houvesse uma unidade que amalgamasse todas as manifestações materiais e espirituais do povo brasileiro. Entretanto, ele argumenta que essa unidade não existe nas sociedades modernas, especialmente nas sociedades de classes. Para Bosi, os critérios de classificação são diversos – racial, econômico, etário, etc. –, sendo assim, defende que o reconhecimento da pluralidade é essencial.

Continuando seu exemplo sobre a cultura brasileira, Bosi (1992) pluraliza o termo subdividindo-o em cultura universitária, cultura criadora fora da universidade, cultura de massa produzida pela indústria cultural e a cultura popular, organizando-as em dois grupos. O primeiro, formado pela indústria cultural e a cultura universitária, que estaria do lado das instituições e o segundo situado fora das instituições. A classificação da cultura brasileira proposta por Bosi é apenas uma classificação possível; ao admitir a diversidade de critérios, a classificação poderia ter sido feito em outros termos, como faixas etárias, por exemplo, de modo a se falar em cultura infantil, cultura adolescente, adulta.

O que interessa na proposta de Bosi é o fato de tomarmos o cuidado para não concebermos cultura como algo homogêneo. Entretanto, esta concepção não está livre de seus próprios perigos. Ao classificar as diferentes culturas da maneira como Bosi propõe, corremos o risco de imaginar que estas diferentes categorias são entidades discretas, quando, na realidade, não é este o caso. A separação deve ser tida apenas como elemento didático para facilitar a descrição e análise, pois, conforme Canclini (2006), esses “elementos discretos” estão em

contínuo processo de fusão com outros elementos discretos num ciclo de hibridação (CANCLINI, 2006 p. XIX) promovendo o trânsito de formas discretas para híbridas e, a partir dessas, a novas formas discretas. A fórmula dos ciclos de hibridação demonstra que nenhuma forma seja de fato pura ou plenamente homogênea (ibidem): "todas as culturas estão envolvidas umas com as outras; nenhuma é isolada e pura, todas são híbridas, heterogêneas, extraordinariamente diferenciadas e não monolíticas" (EAGLETON, 2005, p. 28 e 29).

O fato de as culturas estarem mergulhadas num contínuo processo de hibridização demonstra uma importante característica: a dinamicidade. A cultura é essencialmente dinâmica porque nossas relações sociais também o são (LOTMAN e UPENSKI, 1981). Tanto os processos de hibridação quanto a dinamicidade que este sugere foram esquematizadas pela teoria da semiosfera de Lotman (1996), que, em termos gerais, é o espaço (imaginário) onde habitam os signos e os textos culturais. A associação dos conceitos propostos por Lotman e Bystrina (em que a cultura é composta por signos) com os estudos sobre hibridação de Canclini remete-nos de volta ao conceito antropológico simbólico de cultura de Thompson.

A rápida discussão acima nos servirá de pressuposto teórico sobre o qual proporemos nossa compreensão sobre o que é cultura. Conscientes das limitações de nossa definição e também do fato que ela não é o único modo de se conceitualizar o fenômeno, entenderemos cultura como o conjunto de crenças, idéias, valores, costumes, artefatos, em suma, manifestações que, estando sempre inseridas em contextos sociais estruturados, constituem uma dimensão simbólica dinâmica, construída, adquirida e praticada por indivíduos enquanto membros de um grupo social. É importante acrescentar que a cultura constitui-se na amálgama que unifica, ao mesmo tempo em que distingue, os agrupamentos humanos.

Esta definição de cultura apresenta algumas vantagens para nosso trabalho: em primeiro lugar, ao adotar o conceito de cultura a partir de uma concepção antropológica, evidencia-se que o fenômeno está intimamente ligado a vivência e experiência humanas, sugerindo que cultura é algo continuamente construído por todos que fazem parte de uma dada comunidade; em segundo lugar, evidencia-se a dimensão comunicativa da cultura, uma vez que ela é constituída e transmitida através de signos, demonstrando, assim, a maneira pela qual ela funciona como elemento unificador e humanizador; finalmente, ao concebê-la como inserida em um contexto social estruturado, vislumbramos, desde o início, sua relação com o poder e ideologia.

Contudo, a definição acima falha em revelar um aspecto importante da cultura nas sociedades industrializadas. Aceitar a cultura como sendo construída, adquirida e praticada por indivíduos que compõem uma dada formação social não permite perceber claramente o fato

de a cultura ter sido, nessas sociedades, subsumida na esfera do consumo. É por isso que, mesmo que admitamos que ela esteja inserida em contextos sociais estruturados, a percepção de sua relação com ideologia não consegue ser mais que um vislumbre. Com efeito, ao falar sobre cultura de massa há o risco de se ficar sob a impressão que o termo se refere a um tipo de cultura produzido e vivenciado pelas massas, quando, na verdade, trata-se de uma cultura produzida numa outra esfera e entregue verticalmente para o consumo das massas. É nesse sentido que o conceito de indústria cultural – trabalhado em diversos momentos por Adorno, cujo desenvolvimento exemplar pode ser acompanhado no capítulo "A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas" de "Dialética do esclarecimento" (ADORNO e HORKHEIMER, 1985) – será fundamental neste trabalho.

Ter em mente o conceito adorniano de indústria cultural possibilita a percepção de que "a cultura contemporânea é de segunda geração, onde a história, a experiência e os anseios de cada um são moldados pela literatura, os quadrinhos, o cinema e a TV (...) Todas estas histórias já foram vividas, todos estes lugares visitados" (PEIXOTO, 1988 p. 363). A utilização do termo permite desvelar o fato de que, nas sociedades do capitalismo tardio, há uma inversão na relação entre a esfera comercial e a cultural: se antes o capitalismo era um traço cultural, ou seja, fazia parte da esfera cultural, nas sociedades sob a égide do capitalismo tardio, a cultura foi absorvida pela esfera capitalista, cujo agigantamento invadiu e incorporou todas as esferas da vida.

Os textos culturais deixam de ser formas simbólicas e se transformam em bens simbólicos (THOMPSON 1995, p. 203). A atribuição de valor, no entanto, não é estranho às formas simbólicas que, em contextos estruturados, sofrem processos de valorização que se distinguem em dois tipos principais: valorização simbólica e valorização econômica (THOMPSON, 1995, p. 203). O grande mérito do conceito de indústria cultural é descortinar o triunfo da valorização econômica sobre a simbólica, convertendo formas simbólicas em bens simbólicos, reduzindo-as, assim, à lógica da mercadoria. E é a partir do ferramental teórico do marxismo que Adorno e Horkheimer (1985) fazem sua crítica à indústria cultural, utilizando conceitos fundamentais da teoria marxista como alienação e fetichismo da mercadoria para abordar a dita "cultura de massa".

Mais adiante, aprofundaremos a questão da indústria cultural em Adorno e Horkheimer. Por hora, basta reafirmar a importância do conceito em nosso trabalho, bem como atentar para o fato de que a indústria cultural, para esses autores, está profundamente ligada à racionalidade iluminista que, instrumentalizando o saber, falhou em cumprir as promessas de emancipação humana que fizera e acabou por se tornar instrumento mistificador

Assim, o conceito de indústria cultural faz a ligação necessária entre cultura, comunicação e ideologia, permitindo conceber com clareza a relação íntima entre os termos, o que, torna impossível conceber um sem levar em conta os outros.

Se a produção de cultura é o traço distintivo de humanidade e ela, por ser constituída por textos (signos), constitui uma dimensão simbólica (a semiosfera lotmaniana) e dinâmica na qual se dão os processos sociais, a comunicação – que, conforme definiram Hartley e Hartley (1972, p. 23), é o portador desses processos – "é o instrumento mais singularmente humanizador" (GERBNER, 1973, p. 58)

Este ponto é de grande interesse: ver na comunicação e, por conseguinte também na cultura, um instrumento humanizador significa ver comunicação e cultura como elementos de (con)formação social. Se a comunicação, como supõe Hartley e Hartley (1972), é responsável por padronizar o meio para o indivíduo possibilitando-lhe a sensação de pertencimento, ela também padroniza os próprios indivíduos tornando possível toda uma rede de acordos mútuos que compõe a sociedade:

> A própria sociedade pode ser definida como uma "vasta rede de acôrdos mútuos". Êstes serão contratos escritos ou convenções não escritas sobre o que se deve ou não se deve fazer – por exemplo, qual o comportamento apropriado em situações especificadas; o que é e o que não é considerado crime. (HARTLEY e HARTLEY, 1972, p. 24).

A pergunta que devemos fazer neste ponto é: se vemos na comunicação e cultura as forças que tornam possível a coesão social através da padronização do meio e dos indivíduos por meio do estabelecimento de contratos mútuos, como isso ocorre exatamente? Ou, em outros termos, de que maneira a comunicação promove o estabelecimento de contratos e a padronização dos indivíduos? São os próprios Hartley (ibidem) que nos fornecem a resposta ao definir, de forma sucinta, comunicação como meio pelo qual um indivíduo influência o outro e, por seu turno, é por ele influenciado. Essa concepção de comunicação não somente ajuda a esclarecer, de maneira bastante simples, o meio pelo qual os indivíduos são submetidos de maneira a possibilitar a coesão da sociedade, mas também deixa entrever o papel dos modernos meios de comunicação de massa nas sociedades contemporâneas.

Gerbner (1973) concorda com a concepção de comunicação enquanto meio humanizador pelo qual os indivíduos se influenciam mutuamente, possibilitando assim os processos sociais: "comunicação (...) é a produção, percepção e entendimento de mensagens portadoras de idéias humanas do que existe, do que tem importância e do que está certo" (GERBNER, 1973, p. 58). Entretanto a maneira pela qual os indivíduos influenciam-se mutuamente para

tornarem-se humanos e empreenderem processos sociais é radicalmente alterada pela emergência dos modernos meios de comunicação de massa:

> Novos meios técnicos tornam possíveis novas formas de interação social, modificam ou subvertem velhas formas de interação, criam novos focos e novas situações para a ação e interação, e, com isso, servem para reestruturar relações sociais existentes e as instituições e organizações das quais elas fazem parte. (THOMPSON, 1995, p. 296)

A emergência dos meios de comunicação de massa trouxe um novo tipo de interação social que modificou profundamente a maneira pela qual nos socializamos; mais: modificou a maneira pela qual nos tornamos humanos: " se existe algum truísmo na história da comunicação humana é o de que qualquer inovação nos meios externos de comunicação trazem no seu rastro choque sobre choque de mudança social" (MCLUHAN, 2000, p. 160).

Thompson (1998, p. 78 - 85), discute três modos de interação nas sociedades contemporâneas. Primeiramente ele trata da interação face a face, que pressupõe uma situação de co-presença; em seguida fala sobre as interações mediadas – definidas como as interações que fazem uso de meio técnico (papel, telefone, ondas eletromagnéticas) –, e finalmente em "interações quase-mediadas", definidas como as interações – ou quase-interações (cf. THOMPSON, 1995, p. 299) – que se dão através dos meios de comunicação de massa. Thompson argumenta que a "interação quase-mediada"[11] é uma quase interação na medida em que o fluxo de comunicação é predominantemente de mão-única, uma vez que os meios de comunicação de massa instituem um corte fundamental entre a produção e a recepção das formas simbólicas.

Antes advento das indústrias de mídia e das telecomunicações, o entendimento de lugares distantes e passados de um grande número de pessoas era obtido pelo intercâmbio co-presencial de formas simbólicas; " a narração de histórias teve um papel central na formação do sentido de passado e do mundo muito além das imediações locais" (THOMPSON, 1998, p. 38). A tradição oral e as interações face a face modelavam as experiências dos indivíduos e produziam relações sociais basicamente fixadas no aqui e agora. Com a invenção da imprensa em 1450 e seu crescente desenvolvimento nos séculos subseqüentes, o intercâmbio de formas simbólicas e a formação da experiência humana perdem sua ancoragem no aqui e agora e, com a chegada das telecomunicações (como o telefone e o telégrafo) no século XIX, uma reorganização do espaço e do tempo é instituída. Se, anteriormente, o mesmo tempo exigia o mesmo local, as telecomunicações deram um novo sentido à simultaneidade ao introduzir a

[11] Acreditamos que a diferença na nomenclatura adotada nas duas obras é fruto de duas traduções diferentes, de modo que, nas obras, os termos se equivalem.

disjunção do espaço e do tempo: o agora não se liga mais, necessariamente, a um lugar (THOMPSON, 1998, p. 37 e 38).

É verdade que o aparecimento da interação mediada trouxe mudanças na maneira que o homem se relacionava com o mundo, mormente seu relacionamento com o espaço e sua nova concepção de simultaneidade. Este tipo de interação também mudou os meios pelos quais as pessoas podiam adquirir experiência e conhecimento de mundo: a difusão da imprensa possibilitou a propagação de idéias em um nível supra local, ao mesmo tempo em que funcionava como um novo suporte de memória coletiva: outrora, a cultura e a tradição orais tinham este papel. Entretanto, foi o surgimento e o fortalecimento das indústrias de mídia, já no século XVII, e emergência e o desenvolvimento dos meios eletrônicos de comunicação de massa no século XX que provocaram as mudanças mais profundas.

Segundo Gerbner (1973, p. 58), a produção de cultura como tecedura feita com o "fio caseiro da experiência cotidiana" privada e compartilhada, num processo milenar de transmissão pessoa-a-pessoa foi substituída por uma produção e difusão em massa de informações, idéias, imagens e produtos em todos os níveis da sociedade e, potencialmente, em todas as partes do globo (GERBNER, 1973, p. 59). Tal mudança alterou profundamente a ambiência simbólica que dá significado às atividades humanas, modificando assim, a maneira mesma por que nos tornamos humanos. Mcluhan (2000, 2001 e 2005) coloca essas mudanças em termos de três estágios consecutivos: o primeiro, pré-tecnológico, identifica-se com as civilizações baseadas na tradição oral de comunicação co-presencial (ou ainda as civilizações ágrafas contemporâneas); o segundo identifica-se com o desenvolvimento da imprensa associado ao alfabeto fonético, quando, por conta do nova maneira de relacionar-se com o mundo que esta instituía – através da palavra escrita, linear, baseada no alfabeto fonético – houve uma primazia da visão sobre os outros sentidos que teriam se atrofiado; o terceiro estágio identifica-se com os meios eletrônicos de comunicação que seriam capazes do promover a restauração dos sentidos atrofiados pelo uso exclusivo do alfabeto fonético, levando assim a uma retribalização, a um reencontro com nossas raízes pré-tecnológicas em plena sociedade tecnológica.

Embora tenha sido perspicaz em perceber as mudanças trazidas pelas novas tecnologias de comunicação, o pensamento de Mcluhan tem suas limitações.

Mcluhan baseia sua hipótese de hipertrofia da visão e conseqüente atrofia dos outros sentidos em dois diferentes pressupostos que se articulam. Primeiramente, a sociedade ocidental teria alcançado este estado de hipertrofia visual pelo uso da página impressa como meio de perceber o mundo que, aliada à linearidade e abstração do alfabeto fonético (responsável pela

redução da multissensorialidade da palavra oral à visão), teria provocado a ruptura entre a experiência visual e a auditiva. O segundo pressuposto sobre o qual Mcluhan baseia sua hipótese diz respeito à concepção da tecnologia (e, por conseqüência, dos meios de comunicação) como extensão do homem (MCLUHAN, 2001), de modo que o superdesenvolvimento de uma tecnologia visual (a palavra escrita na página impressa) teria necessariamente levado a um superdesenvolvimento da visão humana.

No entanto, o pressuposto de que, durante os séculos de desenvolvimento da imprensa, toda a comunicação humana ocorria – se não totalmente, pelo menos preponderantemente – através da palavra escrita é, no mínimo, questionável. Devemos recordar que, entre os séculos XVI e XIX, a grande maioria da população era constituída de analfabetos; além disso, Mcluhan ignora manifestações como a música popular (ou mesmo a erudita), danças e festividades populares, montagens teatrais e toda uma vida cultural que ultrapassava a esfera literária.

Já a tese de que toda a tecnologia humana representa uma extensão do homem carrega em si, pelo menos nos termos em que Mcluhan (2001) a desenvolve, uma armadilha que põe em xeque sua conclusão. Ele fundamenta sua tese no mito grego de Narciso que, entorpecido pelo reflexo que vê na água, o toma por outra pessoa e por ela se apaixona. A fascinação pelo reflexo embota suas percepções e provoca um esquecimento de si a ponto de o próprio Narciso se tornar um servomecanismo de seu próprio prolongamento na imagem refletida. Para Mcluhan, os homens, tal qual Narciso, são hipnotizados pelas extensões de si próprios e se conformam a elas ao invés de conformá-las a si: “os homens se tornaram naquilo que contemplaram” (MCLUHAN, 2001, p. 64). Para ele, as extensões tecnológicas cumprem um processo de auto-amputação, em que um órgão, sob grande pressão ou estresse, tende a ser eliminado pelo corpo que busca equilíbrio.

Ao falar de auto-amputação, Mcluhan baseia-se nas pesquisas médicas de Hans Selye e Alphonse Jonas sobre as reações do corpo humano a agentes estressantes. Em situações de estresse constante, a auto-amputação funciona como um mecanismo de defesa empregado pelo sistema nervoso central, através do qual o órgão atingido pela irritação é isolado ou eliminado a fim de evitar que o próprio sistema nervoso central entre em colapso.

Para Mcluhan, os processos de auto-amputação equivalem às extensões tecnológicas do homem, de forma que, o termo extensão refere-se a um projetar-se para fora de si, em outros termos, o ser encontra sua existência projetada em outro lugar. Assim, esta auto-amputação, ou extensão, provoca um auto-esquecimento (como no caso de Narciso) por que, na tentativa de isolar o local atingido, o corpo desliga-o do todo e o transforma num sistema fechado.

Com isso, embora Mcluhan não use a palavra “substituição”, sua argumentação parece sugerir que a operação psicológica da auto-amputação se completa com a substituição do órgão em crise pela extensão – que tomada como sistema fechado, servirá de modelo a partir do qual os homens se conformam:

> A seleção de um único sentido para estimulação intensa, ou, em tecnologia, de um único sentido ‘amputado’, prolongado ou isolado é a razão parcial do efeito de entorpecimento que a tecnologia como tal exerce sobre seus produtores e consumidores. (MCLUHAN, 2001, p. 62)

Estamos agora a um passo da conclusão inevitável para a qual a argumentação de Mcluhan o leva.

Ao assumirmos que a tecnologia funciona como auto-amputação e, conseqüentemente, como extensão do órgão amputado e, em seguida, ao aceitarmos que esta amputação e extensão provocam um entorpecimento e um esquecimento de si – que transforma os homens, tal qual Narciso, em servossistemas desses prolongamentos, configurando assim um sistema fechado –, o fato de o período entre meados do século XVI e fins do século XIX ter mostrado um enorme desenvolvimento da imprensa assim como um salto extraordinário no grau de alfabetização das pessoas (lembrando que Mcluhan considera o alfabeto fonético uma tecnologia) traz a conclusão de que os desenvolvimentos dessas tecnologias refletir-se-iam nos homens: se, durante esse período, a tecnologia do alfabeto fonético e da imprensa se desenvolveram muito mais intensamente do que as outras tecnologias de comunicação, logo os homens – ao tornarem-se simulacros delas – teriam fortalecido o sentido ligado a elas (a visão) em detrimento dos outros sentidos.

A conclusão de Mcluhan está totalmente condicionada ao pressuposto da extensão como auto-amputação e conseqüente entorpecimento, e a armadilha de sua tese consiste justamente na falta de evidência de que a tecnologia como extensão de fato possa cumprir um processo de auto-amputação.

Mcluhan adere muito rapidamente à tese médica da "auto-amputação"; não estamos questionando a validade das conclusões das pesquisas de Jonas e Selye, pois, mesmo que fosse nossa intenção, não teríamos competência para tanto. A questão que queremos colocar, entretanto, diz respeito ao modo pelo qual Mcluhan transfere as conclusões médicas para o campo social. Diz ele que “fisiologicamente, sobram razões para que uma extensão de nós mesmos nos mergulhe num estado de entorpecimento”, contudo fornece apenas uma: mecanismo de defesa empregado pelo corpo em situações de estresse. Embora Mcluhan fale brevemente sobre o papel do conforto como contra-irritante, a ação deste mecanismo de defesa é definida essencialmente em termos fisiológicos, sendo que a maneira pela qual a tecnologia,

de algum modo, pode ser uma "reação do organismo" em situações de estresse permanece pouco explicada.

Ademais, Mcluhan pretende nos fazer crer que a invenção de gadgets é uma resposta fisiológica do corpo em situações de estresse:

> Embora não estivesse na intenção de Jonas e Selye fornecer uma explicação para a invenção e a tecnologia humanas, o certo é que nos deram uma teoria da doença que chega a explicar por que o homem é impelido a prolongar várias partes de seu corpo, numa espécie de auto-amputação. Sob pressão de hiperestímulos físicos da mais vária espécie, o sistema nervoso central reage para proteger-se, numa estratégia amputação ou isolamento do órgão, sentido ou função atingida. Assim, o estímulo para uma nova invenção é a pressão exercida pela aceleração do ritmo e do aumento de carga. (MCLUHAN, 2001, p. 57).

Considerar que apenas a necessidade fisiológica – disparada pelo estresse causado por hiperestímulos físicos – é a única, ou mesmo a principal, deflagradora da invenção e tecnologia humanas significa ignorar motivações sociais e, sobretudo, econômicas que podem desempenhar – e, no caso dos meios de comunicação de massa, de fato têm desempenhado – papel determinante. Com efeito, o desenvolvimento da imprensa e, especialmente, dos meios eletrônicos de comunicação foram impulsionados e moldados menos por necessidades fisiológicas advindas do estresse do que por interesses econômicos.

Entretanto, embora duvidemos que o uso de aparatos tecnológicos tenha mergulhado o homem num estado de entorpecimento e que a adoção do alfabeto fonético aliado ao desenvolvimento da imprensa tenham provocado um estímulo excessivo da visão e uma conseqüente debilitação dos outros sentidos, não podemos deixar de concordar com a tese de que as alterações nos meios de comunicação e, sobretudo, a emergência de uma indústria da comunicação, sob a égide de uma indústria cultural crescente, tenham alterado radicalmente as sociedades humanas, especialmente no que se refere ao seu modo de organização.

Se para Mcluhan (2005, p. 56 e 2001, p. 100-107), o desenvolvimento da imprensa teria provocado o isolamento do indivíduo, para Jürgen Habermas (1984), ele teria possibilitado a emergência de uma esfera pública burguesa que, configurada no campo de tensão entre Estado e sociedade civil e formada por indivíduos desta, funcionava como um fórum de discussões sobre os assuntos que envolviam a administração pública e sua influência no dia-a-dia da sociedade civil.

Deste modo, a esfera pública burguesa, por ser independente da administração pública, era capaz de exercer a função de fiscalizadora das atividades do Estado. Contudo, a expansão dos *media* como atividade comercial e industrial e a contaminação da esfera estatal nas atividades da sociedade civil, em outras palavras, o que, no pensamento de Habermas (1984), pode

ser concebido como uma confusão entre as esferas públicas e privada, teriam implodido o que antes fora uma próspera esfera pública burguesa.

Outro modo de pensar a falência da esfera pública burguesa é a partir do desaparecimento da própria burguesia clássica. Para Eagleton (2005, p. 31), aquilo que era concebido como burguesia desintegrou-se numa "multidão de subculturas" e, de igual modo, a classe trabalhadora tradicional, cujo elemento aglutinador era a consciência de solidariedade política, desapareceu (ibidem, p. 34).

No entanto, o fim da burguesia – e esta também é a posição de Eagleton (2005) – não significa o fim da exploração e uma conseqüente superação de categorias centrais do pensamento marxista como alienação, luta de classes, mais-valia e ideologia. Ora, como já argumentou Lessa (2005), acreditar neste tipo de conclusão é aceitar o fim da era das ideologias e, bem ao gosto de um pós-marxismo pretensamente de esquerda, é aceitar a transformação da natureza mesma do capital que, coincidindo com a totalidade da esfera social, deixaria de ser extrator de mais-valia e passaria a ser concebido como capital social e, do mesmo modo, o proletário, que no velho pensamento marxista era tido como produtor de mais-valia para uma burguesia parasitária, é tido agora como trabalhador social. Assim, viveríamos, para os pós-marxistas, numa época em que consumir e produzir seriam ambos produtivos.

De fato, o movimento de expansão do capitalismo mudou sua natureza, converteu-o em capitalismo de consumo. Contudo, para Lessa (2005), o cuidado que devemos tomar com este tipo de conclusão, principalmente se seguirmos o enfoque dado pelos pós-marxistas, é começar a crer numa superação da era das ideologias por meio de uma estranha lógica em que a expansão do capital à totalidade social teria levado à superação do próprio capitalismo!

Entretanto, a situação é bem mais complexa do que os pós-marxistas podem imaginar: uma coisa é aceitar a transformação do capitalismo de produção em capitalismo de consumo, outra é aceitar a idéia de trabalho imaterial, para a qual consumo e produção equivaler-se-iam, de modo a concebermos o fim da alienação e extração de mais valia. Aceitar a passagem para o capitalismo de consumo não deve significar necessariamente aceitar a teoria do trabalho imaterial e tudo o que ela implica (equivalência de consumo e produção, transformação do capital extrator de mais-valia em capital social, fim da alienação, etc.), mas, antes, deve significar, simplesmente, que o consumo estabelece uma relação de interdependência com a produção, sem que isso implique que eles sejam equivalentes, mas sim complementares. Este tipo de conclusão permite-nos perceber que as relações de exploração ainda fazem parte da produção bem como, agora, a alienação está tanto na esfera da produção quanto na esfera do consumo.

Com efeito, Eagleton (2005) não pretende sugerir o fim da exploração com o fim da burguesia clássica ou a equação entre capital e sociedade. Ao contrário, ao afirmar o fim da burguesia clássica enquanto classe social, Eagleton não só admite uma expansão tamanha do capital ao todo social, mas também sugere, como conseqüência, a submissão desse todo ao capital; o capital em si torna-se extrator de mais valia:

> Em princípio (...) o capitalismo é um credo impecavelmente inclusivo: não se importa, realmente, com quem ele está explorando. É admiravelmente igualitário em sua pronta disposição de arrasar praticamente qualquer um. Está preparado para conviver com qualquer de suas antigas vítimas, por menos atraente que seja. Na maior parte do tempo, pelo menos, está ansioso para juntar o maior número de culturas diferentes a fim de poder mascatear seus produtos para todas elas. (EAGLETON, 2005, p. 34 e 35).

Embora Eagleton fale sobre o "desaparecimento da classe média tradicional", o que desaparece de fato são os valores e as normas da burguesia tradicional, que foram substituídos pelo único valor que interessa ao capital: o lucro. Afinal, há ainda aqueles que se beneficiam do empobrecimento de nações inteiras, ainda que a esses beneficiados não possa ser dado um rosto nem, ao menos, incluí-los numa categoria contra a qual, na primeira metade do século XX, Picasso, Buñuel e outros modernistas teriam lançado sua arte.

O argumento acima nos interessa na medida em que sugere que o próprio movimento de expansão do capital foi responsável por aniquilar os tradicionais valores da sociedade burguesa ao mesmo tempo em que arrancou pela raiz o sentimento de pertencimento e solidariedade política da classe trabalhadora. E foi este mesmo movimento de expansão do capital o responsável por ter forçado a passagem de um capitalismo de produção para um capitalismo de consumo, por ter implodido a esfera pública burguesa provocando uma confusão entre público e privado, ajudando assim a transformar as bases da própria indústria cultural, dando origem a uma sociedade do espetáculo (DEBORD, 1996).

Se for verdade que, como defende Habermas (ou mesmo Mcluhan), a mudança da estrutura e organização da sociedade está condicionada aos meios de comunicação, não é menos verdade que a expansão e o desenvolvimento dos meios de comunicação são moldados pela expansão do capital. Afinal de contas, o surgimento e o desenvolvimento da indústria cultural, num dado momento, trouxe para a esfera da cultura o impacto da revolução industrial (GERBNER, 1973, p. 74) do mesmo modo que, num momento subseqüente, a mesma expansão do capital deu origem à sociedade do espetáculo (DEBORD, 1996).

Desta maneira é importante dar-se conta do real significado dos meios de comunicação enquanto empreendimento comercial (GERBNER, 1973, p. 63).

A despeito de um pensador como Mcluhan (2005, p. 37 e 54) reconhecer o âmbito comercial e industrial da imprensa e dos meios eletrônicos de comunicação de massa, ele não faz uma reflexão sobre as conseqüências do avanço voraz de uma "galáxia industrial" sobre outras "galáxias" (ibidem, p. 40); pelo menos não uma que ultrapasse a simples constatação de uma reconfiguração de padrões de interação e organização. Mesmo ao considerar a eletricidade como extensão do próprio sistema nervoso central (MCLUHAN, 2001) e os meios eletrônicos como redentores de nossos sentidos atrofiados pelos séculos de primazia da visão (MCLUHAN, 2005), ele falha em dar a devida importância ao significado de esses meios estarem submetidos a um sistema de produção cuja expansão parece ser o único interesse. Contudo, se para ele, o impulso para a invenção e a tecnologia estão muito mais ligados a estímulos fisiológicos do que motivações sócio-econômicas, o mesmo não é verdade para Horkheimer e Adorno (1985).

Para eles, o rápido avanço tecnológico, fruto do *Aufklãrung*, está ligado a um projeto de dominação da natureza pelo homem. O mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter-se à mitologia (ADORNO e HORKHEIMER, 1985): sugerindo um movimento dialético entre pensamento mítico e pensamento esclarecido, os filósofos sustentam que o primeiro, por propor certo tipo de explicação e promover um conhecimento (ainda que mítico) acerca do mundo e dos fenômenos naturais, já é em si científico, sendo que o único elemento que o diferencia do segundo é o fato de a explicação oferecida pela ciência positivista ser eficiente.

Com efeito, a questão da dominação é proeminente nos escritos dos filósofos frankfurtianos e, embora seu trabalho não se restrinja aos meios de comunicação de massa, estes ocupam posição importante no seu pensamento:

> Na opinião dos sociólogos, a perda do apoio que a religião objetiva fornecia, a dissolução dos últimos resíduos pré-capitalistas, a diferenciação técnica e social e a extrema especialização levaram a um caos cultural. Ora essa opinião encontra a cada dia um novo desmentido. Pois a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto. . (ADORNO e HORKHEIMER, 1985 p. 113)

O esmagamento do indivíduo perante a pujança da sociedade é efetuado através da indústria cultural que se impõe como "esclarecimento mistificante". A tese nietzschiana de que a fixidez do sistema de conceitos liquida a fluência do devir ao reduzir diversidade à identidade, tornando o homem capaz de dominar conceitualmente um real que, em si, é caótico e foge a qualquer conceitualização é, em Nietzsche (2000) pensada pelo viés da religião. Adorno e Horkheimer (1985) assumem o mesmo ponto de vista, entretanto, para eles, o papel ou-

trora exercido pela religião é, nas sociedades modernas, exercido pela indústria cultural: é ela quem assumirá a função de normatizar e padronizar a realidade, evitando assim que o "caos cultural" se instale, tornando toda cultura que esteja sob o poder do monopólio idêntica (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 114).

A limitação da diversidade (a fluidez do devir nietzschiana) à identidade[12] é o ponto central da tese adorniana sobre ideologia, daí a insistência do filósofo a esse respeito no ensaio sobre a Indústria Cultural. No entanto, à concepção de ideologia como identidade, outro aspecto é acrescentado: para eles, a ideologia da sociedade organizada em torno da indústria cultural é o próprio lucro, "o cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem" (ibidem, p. 114).

Numa combinação da filosofia nietzschiana com o pensamento marxista, Adorno e Horkheimer articulam a questão da mesmice programada à questão da dominação:

> Ele é o triunfo do capital investido. Gravar sua omnipotência no coração dos esbulhados que se tornaram candidatos a *jobs* como a omnipotência de seu senhor, eis aí o que constitui o sentido de todos os filmes, não importa o *plot* escolhido em cada caso pela direção de produção. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 117).

Com isso, podemos ver o quão ligados à lógica capitalista de produção estão os empreendimentos comerciais da indústria cultural. Constituem um sistema que representa o capital ao mesmo tempo em que promove seu avanço sobre todas as esferas da vida social, contribuindo assim para o declínio do indivíduo descrito por Horkheimer (1976) e a dessublimação da arte e da cultura (MARCUSE, 1973).

Para Adorno e Horkheimer (1985), assim como para Marcuse (1973), a dessublimação é uma conseqüência inevitável da indústria cultural. Os bens simbólicos produzidos por ela planifica os indivíduos da mesma maneira que, ao obliterar a diferença entre a arte erudita e a arte advinda da cultura popular, planifica-as e tira aquilo que é original a ambas. Arte erudita burguesa e arte popular, antes da indústria cultural, sempre tiveram trajetórias distintas de desenvolvimento.

No capítulo "A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas" (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 113 – 156), os filósofos afirmam que o falso estatuto de pureza e liberdade artística da arte erudita burguesa sempre se opôs à práxis material, sendo assim tributário da privilegiada condição sócio-econômica desfrutada pela burguesia que podia subtrair-se do trabalho como forma de garantir sua subsistência material à custa da ex-

[12] Contra qual Nietzsche propunha a transubstancialização dos valores e, Adorno, a dialética negativa.

clusão de boa parcela da população que se encontrava nos estratos inferiores da escala social. Já a arte popular, ao contrário, sempre esteve ligada a práxis material das classes inferiores; é nesse sentido que Adorno e Horkheimer argumentam que a arte popular nunca fora uma forma degenerada ou decadente de arte, mas uma forma de diversão necessária àqueles que tinham que enfrentar o infortúnio de quem tem sua subsistência material condicionada à venda de sua própria força de trabalho: "a arte séria recusou-se àqueles para quem as necessidades e a pressão da vida fizeram da seriedade um escárnio e que têm todos os motivos para ficarem contentes quando podem usar como simples passatempo o tempo que não passam junto às máquinas" (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 127).

A indústria cultural não produz cultura de fato, mas garante a produção de suas mercadorias através da pilhagem que realiza das culturas erudita e popular. Nesse processo, ela provoca prejuízos a ambas. Ao entregar à massa seus produtos sob o falso rótulo de cultura, a indústria cultural tira-lhes a autêntica diversão advinda das práticas sociais das classes subalternas e os substitui por uma pretensa cultura imposta de cima para baixo ao mesmo tempo em que planifica os elementos da arte erudita.

Isso leva os pensadores alemães a concluírem que, embora a indústria cultural se apresente como a indústria da diversão, ela, na verdade, não pode proporcionar aquilo que promete: o *amusement*. Para os autores o falso *amusement,* o prazer de fachada, que a indústria cultural oferece é, no capitalismo tardio, um prolongamento do trabalho uma vez que este é oferecido aos espectadores no intuito de subtraí-los temporariamente dos processos do trabalho mecanizado para que possam, em pouco tempo, ter de novo as condições necessárias para enfrentá-los. Dessa forma, o pretenso prazer, para manter sua fachada de prazer, não pode evocar esforço algum, não deve exigir que o espectador faça associações não habituais, de maneira que, a experiência da vida real não seja diferente dos bens culturais aos quais os espectadores têm acesso.

A mistificação promovida pela indústria cultural não está apenas na possível manipulação dos conteúdos de seus produtos, mas faz-se presente, também, por meio dessa recusa (disfarçada em oferta) de entregar o prometido prazer.

Pode-se perceber entre Adorno e Horkheimer, de um lado, e Habermas, de outro, pontos de convergência e, concomitantemente, pontos de divergência. Se para os primeiros a emergência da indústria cultural teve um profundo impacto negativo para a cultura e para a estrutura da organização social, o mesmo é verdade para Habermas que afirma que o crescimento do aspecto comercial e industrial das empresas de mídia, em especial o agigantamento dos meios eletrônicos, teria provocado o aniquilamento da esfera pública burguesa. Contudo,

ao considerar a existência de uma esfera pública burguesa, pré-existente a uma indústria cultural, como uma espécie de ágora moderna, Habermas rompe com Adorno e Horkheimer.

Entretanto, as teses de Adorno, Hokheimer (1985) e Habermas (1984) têm um problema que, ironicamente, é similar a um dos problemas apontados no argumento de Mcluhan (2000, 2001 e 2005). Assim como Mcluhan, os autores pressupõem um isolamento completo do indivíduo; ignoram a possibilidade de as pessoas estabelecerem relações entre si que não envolvam a mediação técnica promovida pela indústria cultural. Isso faz com que os autores, de igual modo, ignorem a possibilidade de que as mercadorias simbólicas impingidas às massas serão reelaboradas por elas e, assim, convertidas em cultura.

Ao considerarem a força das instituições sociais e, também, a pujança e a ubiqüidade dos meios massivos e o conseqüente aniquilamento do indivíduo que, levado à completa identificação com o universal, transforma-se em indivíduo-massa (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 114) sem considerar a possibilidade de maturação e re-elaboração realizada pelos indivíduos em suas interações cotidianas, Adorno e Horkheimer acabam por conferir aos media e à indústria cultural poderes que vão além dos que de fato eles têm.

Nesse ponto, parecem relevantes as considerações feitas por Merton e Lazersfeld (2000, p. 112) de que se tem exagerado sobre o impacto dos meios massivos de comunicação. Com efeito, o que esses dois autores sugerem como principais preocupações trazidas pelos meios de comunicação de massa – sua a ubiqüidade; os efeitos que podem causar no enorme público; a deterioração do gosto popular –, em partes, coincide com as preocupações de Adorno e Horkheimer (1985, p. 113 - 156). Mas, entretanto, eles as analisam a partir de outra perspectiva, nomeadamente, as funções e disfunções que os meios de comunicação de massa desempenham na sociedade.

Construído sobre um paradoxo – reconhecido pelos próprios autores –, o texto de Merton e Lazersfeld pode ser dividido em três momentos distintos. No primeiro, eles afirmam ser exagerada a crença de que os meios de comunicação de massa tenham poderes quase absolutos sobre a sociedade para, em seguida, descrever os maneiras pelas quais os meios massivos de fato influenciam suas platéias. Entretanto, a terceira e última parte do ensaio vem para solucionar o aparente paradoxo que sobre o qual o ensaio é construído. Denominada "propaganda com objetivos sociais", esta última parte relativiza o suposto poder dos meios ao conceber três formas pelas quais eles agem: a neutralização, a canalização e a suplementação.

A primeira, neutralização, diz respeito ao fato de que a aceitação de toda propaganda – e eles também estendem o exemplo a anúncios publicitários – está sujeita a contrapropaganda,

cujos efeitos neutralizam-se mutuamente.[13] Já a canalização refere-se ao fato de que os padrões ou atitudes de comportamento preexistem à publicidade, de modo que o papel desta é apenas canalizá-los para este ou aquele produto ou doutrina. A terceira que, a nosso ver, dentre as três, é a que mais relativiza o poder dos meios, consiste em afirmar que os meios de comunicação de massa não agem sozinhos, ou seja, sua eficiência depende de uma suplementação realizada pelo contato face a face.

Passemos agora a considerar os pontos fortes e as limitações do ensaio de Merton e Lazersfeld.

Ao descreverem os modos através dos quais os meios de comunicação de massa efetivamente podem influenciar sua imensa platéia, Merton e Lazersfeld indicam três conseqüências sociais dos meios, duas funcionais e uma disfuncional.

Consideram a atribuição de status e o reforço das normas sociais como funções e apontam a disfunção narcotizante como conseqüência disfuncional. A concepção de funções e disfunção está baseada na analogia entre corpo social e corpo biológico, de modo que algo que traga desequilíbrio ao bom funcionamento corpo é tido como disfuncional. E é exatamente neste ponto que encontramos a primeira limitação na tese de Merton e Lazersfeld. Como apontou Lima (2000, p. 107), ao tomar a terceira conseqüência como disfuncional, supõem que "não seja do interesse da complexa sociedade moderna ter uma grande parcela da população apática e inerte" (ibidem).

Um segundo ponto deve ser levantado. Ao falarem sobre os modos pelos quais os meios de comunicação influenciam as platéias, os autores subdividem a argumentação em duas partes. Primeiramente, abstraem os meios da realidade sócio-econômica a qual estão incorporados – estratégia argumentativa um tanto questionável, já que pouco adianta debruçar-se sobre uma análise das funções sociais de qualquer coisa sem que se leve em conta fatores sociais ou econômicos. Isto resulta numa incoerência para o ensaio: abstraídos – não se sabe muito bem por que motivo – dos fatores sociais e econômicos, a possível apatia que os meios podem provocar em suas platéias é considerada pelos autores como uma disfunção. Porém, ao concebê-los como parte da engrenagem do sistema capitalista de produção e consumo, no qual "aquele que paga é quem manda" (MERTON e LAZERSFELD, 2000, p. 120), aquela "disfunção" que parecia ser desinteressante para todos na organização social, revela-se extremamente interessante para alguns – especialmente "àqueles que pagam".

[13] É importante notar que "propaganda" aqui deve ser entendida com o sentido restrito que a palavra possui em língua inglesa – original do ensaio – de propagação sistemática de doutrina que reflete as visões e os interesses daqueles que pregam tais doutrinas, como por exemplo, a "propaganda nazista".

Outra questão a ser colocada é que o leve espírito crítico que o ensaio consegue alcançar ao recolocar os meios de comunicação de massa dentro contexto sócio-econômico capitalista é anulado pela terceira parte do ensaio. Sim! Justamente aquela parte que relativiza os poder dos meios, pois ao tentar colocá-los numa dinâmica social mais ampla (levando em consideração a existência de contra-propaganda, canalização de tendências já preexistentes e suplementação face a face), os autores acabam por não conseguir dar a devida importância que os meios podem ter, em outros termos, acabam por relativizar demais

Se esses são alguns dos calcanhares-de-aquiles da tese de Merton e Lazersfeld, não podemos nos esquecer que seu mérito principal é alertar sobre o equívoco de se crer na onipotência dos meios de comunicação de massa, além de abrir caminho para outros estudos que terminaram por propor outros meios de ação das indústrias de media, como por exemplo, *gatekeeping*, *agenda setting*, líderes de opinião, a exposição seletiva, entre outros.

Gerbner (1973, p. 66), ao falar sobre a crença exagerada dos meios de comunicação na eficácia da propaganda, propõe uma alternativa interessante:

> Os efeitos dos meios de comunicação de massa devem ser concebidos com muito maior amplitude que a simples persuasão de pessoas no sentido de aceitarem os pontos de vista veiculados por eles. Os meios de comunicação de massa tem muitos e mais sutis e complexos efeitos, quer pelo que dizem como por sua existência como instituição.

Com isso, Gerbner alivia a excessiva preocupação com a eficiência dos meios de comunicação de massa como difusores de propaganda e persuasores mudando o foco para os efeitos de sua existência como instituição. Assim, mesmo que a análise empreendida pelos frankfurtianos peque ao conceber os meios de comunicação de massa como fenômenos onipotentes a serviço de um sistema em constante expansão, o fato de ela ir muito além da crítica da indústria cultural, promovendo uma contundente crítica a todo o sistema no qual a indústria cultural está inserido – de modo a alcançar um nível de profundidade crítica dificilmente igualado –, faz com que ela reflita, de maneira pertinente, toda dimensão econômica, política e ideológica na qual os meios de comunicação de massa estão mergulhados.

Com efeito, as sociedades do capitalismo tardio estão organizadas em torno dos *media* (GERBNER, 1973, p. 66) e a avultação das indústrias com base nesses meios não apenas acabou por transformar a cultura num produto manufaturado como também transformou os próprios meios de comunicação de massa em nova arena de luta social (GERBNER, 1973, p. 60). É nesse sentido que, para Thompson (1995, p. 11), não se pode falar sobre ideologia sem que se considere sua relação com os meios de comunicação de massa.

A aglutinação da esfera comunicativa e cultural pelo capitalismo é fundamental ao analisarmos as relações entre ideologia e comunicação. Na verdade, falar sobre esta aglutinação já é falar sobre essa relação, uma vez que tal relação consiste, essencialmente, na submissão da comunicação, da cultura e da arte à lógica do capitalismo.

É assim que, no argumento de Adorno e Horkheimer (1985), a indústria cultural funciona como um importante sustentáculo para o capitalismo tardio. Este se utiliza dessa indústria para arregimentar pseudo-indivíduos e mantê-los conformados ao *status quo*. Como vimos, esta conformação se dá pela frustração da promessa de prazer realizada pela indústria – afinal ela é pornográfica e pudica ao mesmo tempo – e também pela sua onipresença que confere ao seu discurso o poder de um falso mandamento, não permitindo que ninguém lhe escape. Finalmente, uma das principais funções dos produtos da indústria cultural, e também sua ideologia, é a geração do lucro; nada mais resta dos impulsos artísticos e do poder de sublimação da arte. Esses foram derrotados ao serem nivelados, através da mímesis, à experiência cotidiana e ao serem subjugados por impulsos que irrompem, não da esfera artística ou cultural, mas sim da comercial.

Segundo Benhamou (2007), foi a mudança no estatuto da obra de arte identificada por Benjamin (2000) que permitiu que ela se tornasse mercadoria. Com efeito, apesar de Benjamin ver com bons olhos as técnicas de reprodução das obras – por possibilitarem a democratização do acesso à arte –, não ignorava que essas técnicas, submetidas ao sistema capitalista, falhariam em cumprir qualquer promessa de revolução além daquela de revolucionar a própria noção de arte e originalidade e de provocarem o deslocamento da função cultual e ritual, que arte tivera até as modernas técnicas de reprodução mecânica, para uma função expositiva (BENJAMIN, 2000, p. 230 -232).

O desenvolvimento histórico das indústrias dos *media* foi descrito por Thompson (1995) e, através de sua descrição, pode-se perceber não apenas um agigantamento dessas indústrias, mas também uma forte tendência de concentração desses grandes conglomerados nas mãos de poucos. Já em Benhamou (2007), a força do empreendimento comercial no campo da cultura de massa pode ser vista através das diversas estratégias empresariais que a indústria cultural lança mão para se manter ativa e em expansão.

Segundo Benhamou (2007, p. 109 – 145), algumas dessas estratégias consistem em: controlar a distribuição; diminuir a vida útil dos produtos; medo da inovação – tarefa esta delegada às pequenas empresas, que funcionam como laboratório das *majors*, de modo que, assim que os artistas dessas pequenas empresas fazem sucesso, eles são arrebatados pelas *majors* –, formar oligopólios para promover concentração nos diversos mercados que atuam.

Todas as transações empresariais, comerciais e financeiras de compras, fusões e entrada em outros segmentos de mercado para aumento de rentabilidade e diminuição de riscos não escondem do que realmente tudo isso se trata: negócios.

Diante dessa dimensão comercial que toma conta, cada vez mais preponderantemente, da esfera cultural, a seguinte pergunta se impõe: Qual sua principal conseqüência para a vida social e para a cultura?

Samain (2007, p. 64 e 65) argumenta que os mitos são os fundamentos ideológicos e existências das sociedades ágrafas e, ao descrever os mitos, afirma que eles pertencem a um tempo e a um lugar que não coincidem com o tempo e o espaço presente, em outras palavras, é necessário que haja um distanciamento espaço-temporal que contribui para que o mito pertença à ordem do sagrado. Se para Samain (2007), a divindade do mito está ligada ao distanciamento espaço-temporal, para Adorno e Horkheimer (1985, p. 149) o rádio também adquire este sentido de divindade através da onipresença. Já Bucci e Kehl (2004) argumentam que a televisão, acima dos outros *media*, é a grande produtora de mitos do nosso tempo. Embora eles fundamentem sua afirmação na definição de mito como "fala roubada" proposta por Barthes (1993), pode-se dizer que tanto o argumento de Samain (2007) acerca do distanciamento de espaço e tempo quanto o de Adorno e Horkheimer (1985) com relação a ubiqüidade podem ser utilizados para ratificar a tese de que os meios de comunicação de massa – e, a exemplo de Bucci e Kehl, estamos pensando em especial na televisão – são de fato os grandes produtores de mito de nosso tempo.

A conclusão é que se, segundo Samain, os mitos realmente desempenham o papel de alicerce ideológico das sociedades sem escrita, os meios de comunicação de massa – especialmente a televisão – desempenham papel análogo nas sociedades modernas. Assim, o fato de esses meios de comunicação e produção de cultura em escala industrial estarem subjugados por interesses econômicos revela a conseqüência da invasão da esfera da cultura pela dimensão comercial que, a princípio, deveria ser-lhe alheia.

Gerbner (1973, p. 73) afirmou que "o cultivo de padrões de imagens dominantes é a principal função das organizações de comunicação dominantes em qualquer sociedade" e para Adorno (1973, p. 551) as histórias veiculadas nos meios de comunicação de massa enviam uma mensagem de ajustamento e obediência ao sistema. Essa é a ideologia de nossos tempos: se, como argumentamos antes, não há mais uma burguesia clássica com seus valores justificados por uma ideologia burguesa, há agora a ideologia do próprio sistema; é ele que importa e pertencer a ele é o novo mandamento.

O esforço concentrado de controle do sistema é a ideologia de nosso tempo (ADORNO, 1973, p. 548) e uma das maneiras que a indústria cultural utiliza para a realização desse controle é o mimetismo de seus produtos. Ao eleger a mímesis como característica essencial, a indústria cultural, uniformiza a arte e a conforma com a hierarquia social e, conseqüentemente, lhe subtrai a rebeldia, o estranhamento, em outras palavras, a indústria cultural tira-lhe aquilo que a faz arte. Logo, para Horkheimer e Adorno a arte na indústria cultural não existe ou está morta.

A veiculação de mensagens com níveis diferentes de significado é outra maneira de realizar o controle e garantir a inserção "voluntária" no sistema. Para Adorno (1973, p. 551):

> Os meios de comunicação de massa também consistem em várias camadas de significados, superpostas umas às outras, e todas as quais contribuem para o efeito. É verdade que, em virtude da sua natureza calculadora, esses produtos racionalizados parecem melhor delineados em seu significado do que as autênticas obras de arte, que nunca podem ser reduzidas a uma "mensagem" inconfundível. Mas a herança do significado polimórfico foi encampada pela indústria cultural na medida em que se organiza o que ela transmite a fim de fascinar os espectadores em vários níveis psicológicos. Na verdade a mensagem oculta pode ser mais importante do que a evidente.

O fato de o público nem sempre ter consciência do significado oculto das histórias que consome não impede que padrões de comportamento sejam fixados (ibidem, p. 554). Na verdade, é o próprio fato de serem incapazes de perceber a mensagem oculta que os deixa a mercê dela, pois se a compreendessem poderiam, ao menos, tentar defender-se. Neste ponto, poder-se-ia imaginar que os conteúdos ocultos são colocados nos produtos da indústria cultural deliberadamente, como uma espécie de plano diabólico. Todavia, não podemos nos esquecer que os produtos da indústria cultural são alienados a tal ponto que as motivações dos autores não são tão determinantes quanto se imagina, em outros termos, a organização objetiva da indústria cultural limita a projeção do artista (ibidem, p. 555). A alienação na indústria cultural é conseguida do mesmo modo que nas indústrias convencionais, ou seja, através da divisão e especialização do trabalho. A celeuma para se decidir de quem é o filme produzido nas engrenagens do sistema (produtor, diretor, diretor de fotografia, etc.) não chega a qualquer conclusão: o trabalho é de todos e o filme não é de ninguém. Com efeito, nem sempre os autores (seja lá quem forem) estão conscientes dos conteúdos ocultos de seus produtos, o que não anula o caráter ideológico desses; ao contrário, haja vista que a ideologia tende a operar ocultando sua existência (ŽIŽEK, 1996).

Para Adorno (1973), outro fator que contribui para a ação ideológica da televisão é a construção e a manutenção de estereótipos. Devido à tecnologia e organização de produção da TV, a estereotipagem é praticamente inevitável e para Adorno (ibidem, p. 557 e 558) quanto

maior seu uso nos produtos da indústria cultural, tanto menos pessoas serão capazes de mudar idéias pré-concebidas, além de afastá-las das reais questões sociais.

A diferença entre a cultura popular antiga (pré-indústria cultural) e a cultura popular recente (industrial) reside no fato de que esta constitui um sistema (ADORNO, 1973, p. 547). A expansão do capitalismo, a transformação de sua natureza (de capitalismo de produção para capitalismo de consumo), a expansão, consolidação e concentração das indústrias dos *media* fazem parte de um mesmo movimento.

A crise atual do capitalismo tardio não é uma crise estrutural que põe em risco a própria sobrevivência do sistema. Se podemos falar em "crise do capitalismo, devemos nos lembrar de que ela é uma crise de identidade apenas e, na verdade, nem chega a ser vivida como tal: pouco importa ao capitalismo tardio ter uma identidade. Com efeito, não ter um rosto nos tempos estranhos em que vivemos é a grande vantagem do sistema. Diz-se que a maior dificuldade na guerra contra o terror é justamente não saber contra quem se luta: a grande tragédia de não conhecer o rosto do inimigo consiste no fato de ele poder ser qualquer um e, desse modo, tem-se a impressão de que ele está em todos os lugares. Todavia, as coisas com o capitalismo tardio são um tanto diferentes. Como observou Eagleton (2005, p. 35) o capitalismo "na maior parte do tempo (...) está ansioso para juntar o maior número possível de culturas diferentes a fim de poder mascatear seus produtos para todas elas"; a grande descoberta do capitalismo tardio foi o pluralismo. "Aceitamos todos! Não nos importamos com as diferenças... Desde que se submetam!" proclamam incansavelmente, numa semelhança pouco criativa com os dizeres das vitrines de "aceitamos todos os cartões de crédito". A diferença básica e principal entre esses dois fenômenos sem rosto é o fato de que, enquanto o desconhecimento da feição do primeiro leva a supor que ele possa estar em todos os lugares (daí o sentimento de terror diante da apreensão de poder ser pego de surpresa), a identidade volátil do segundo faz-nos esquecer de que ele, de fato, está em todos os lugares (daí nosso sentimento de conforto).

O fato de o capitalismo pouco se importar com os antigos valores burgueses é sua principal estratégia de sobrevivência. O que importa são os negócios. O fim da sociedade burguesa clássica não significa o fim da era da ideologia, mas sim a condição de poder assumir, sem meias palavras, qual é a verdadeira ideologia: o lucro. O que é mais ideológico de tudo isso é o fato de se considerado natural.

A desintegração da burguesia clássica em uma miríade de subculturas e a evaporação da classe trabalhadora tradicional fundamentada na solidariedade política foi responsável pela despolarização entre as categorias marxistas "capital" e "trabalho", destruindo assim os ele-

mentos tensivos básicos do movimento dialético da história. Resumidamente, é nisso que se baseiam aqueles que falam sobre o fim da história e o fim da ideologia.

Admitir o fim da história é aceitar a teleologia marxista ao mesmo tempo em que se acredita que se chegou a uma situação imutável da vida social. O equívoco sobre o argumento do "fim da história" e do "fim da ideologia" é que ele cai na armadilha que acredita não mais existir. Em primeiro lugar, ele não percebe a atual ordem das coisas como histórica e, portanto, passageira. Além disso, não consegue ver que o fim da burguesia e da classe trabalhadora tradicionais significa apenas fim de identidades mais ou menos consistentes, persistindo desse modo aqueles que são explorados pelo sistema e aqueles que se beneficiam dessa situação. Em segundo lugar, a tese do "fim da ideologia" falha em perceber a ideologia dos novos tempos, que é um fenômeno que diz respeito muito mais à integração do que à tensão entre classes, e isso explica a facilidade que essa tese teve em "se integrar" a nova ideologia.

Como apontou Baudrillard (2007, p. 25) o lugar do consumo é a vida cotidiana. Igualar consumo e vida cotidiana leva a concepção de consumo como força integradora. E, ao concebermos o consumo como força integradora, também assim concebemos o consumo dos bens simbólicos produzidos pela indústria cultural. É nisso que consiste o fato de a cultura ter se transformado em mercadoria e a comunicação em indústria: consumo, indústria da comunicação de massa (ou indústria cultural) e cultura de massa funcionam como partes integrantes de um fenômeno, em si, integrador: a ideologia.

3. O MALANDRO BRASILEIRO

3.1 O interesse a respeito da malandragem

Gostaríamos de lançar aqui pressupostos teóricos que servirão de fundamento à análise da questão da malandragem como categoria cultural presente em um produto mediático. A compreensão da genealogia da malandragem, que em si já comporta o entendimento do próprio conceito, ajudará a evitar prejuízos morais, evitando a perda de foco naquilo que o tema traz de mais interessante.

No campo da sociologia, os anos 70 foram particularmente frutíferos no que diz respeito à produção científica e cultural acerca da temática da malandragem, a ponto de Gilmar Rocha (2005, p. 108) usar a expressão "sociologia da malandragem". O ensaio de Antônio Candido, Dialética da Malandragem, publicado em 1970, sobre o romance "Memórias de um sargento de milícias", de Manuel Antônio de Almeida, é uma das principais produções acadêmicas que inaugurariam os estudos sobre o tema na década de 70. Na verdade, a questão da malandragem na produção acadêmica e cultural começa a tomar corpo já na década de 60 (GOTO, 1988, p. 12). Em 1961, estréia a peça Boca de Ouro, de Nelson Rodrigues, transformada em filme sob direção de Nelson Pereira dos Santos dois anos mais tarde; em 1966, Millôr Fernandes parodia Manuel Antônio de Almeida com a peça "Vidigal: memórias de um sargento de milícias"; em 1969, sob direção de Joaquim Pedro de Andrade tem-se a adaptação do romance Macunaíma, de Mário de Andrade; em 1973, é a vez de Hugo Carvana fazer a direção de Vai trabalhar vagabundo[14]; em 1977, Gilberto Vasconcelos e Matinas Suzuki fazem interpretações sobre a malandragem na música popular; Chico Buarque faz um elogio à malandragem na peça musical "Ópera do Malandro" em 1978 (adaptada para o cinema em 1986 sob a direção de Ruy Guerra) e em 1979, temos a obra de Roberto DaMatta "Carnavais, malandros e heróis".

O fato é que o interesse pela malandragem não se circunscreveu ao período acima[15], nem se limitou às obras mencionadas: várias personagens e obras malandras poderiam ser arroladas, desde comerciais de TV e personagens de telenovela até outras produções acadêmicas. Alguns exemplos: comercial de TV dos cigarros Vila Rica, protagonizado pelo ex-jogador da seleção brasileira Gerson, põe em evidência o princípio do "levar vantagem em tudo"; a personagem Beto Rockfeller (da telenovela homônima veiculada pela Tupi em 1968);

[14] Cujo roteiro é assinado por Carvana e Armando Costa, um dos co-autores, ao lado de Oduvaldo Vianna Filho, da versão 72-75 de "A grande família".
[15] Podemos citar, por exemplo, os estudos de Claudia Matos sobre a relação malandragem e o samba na era Vargas e Malandragem Revisitada de Roberto Goto datam da década de 80 (1982 e 1988 respectivamente).

e o ensaio de Roberto Schwarz (1979) "Pressupostos e salvo-engano da dialética da malandragem", tendo por referência o ensaio já citado de Antonio Cândido.

Poder-se-ia estender a lista de personagens e obras malandras quase à exaustão. Entretanto, mais que fornecer nomes e dados de personagens e obras, o intuito, ao citar alguns, é destacar o quanto se produziu, especialmente a partir da década de 60 e entrando pela década de 70, tendo a malandragem como eixo temático, de modo que, nas palavras de Gilmar Rocha (2005, p. 109), "a malandragem deixou de ser um tema marginal para tornar-se um problema sociológico".

Apesar de se poder dizer, a respeito da produção cultural sobre a malandragem nos anos 60 e 70, que ela foi uma representação de segunda mão – haja vista que, na época, se anunciava o fim "daquela malandragem de outros carnavais"[16], do malandro de terno branco, chapéu de palha, lenço no pescoço e navalha no bolso – ela fornece pistas importantes para compreender as características e o significado da malandragem e do malandro brasileiros.

3.2 As especificidades do Malandro Brasileiro

Logo no início de "A genealogia da moral", Nietzsche (1998), buscando uma compreensão de caráter histórico acerca da moralidade humana, faz um levantamento etimológico das palavras bom e mau. A conclusão a que chega é que "nobre" e "aristocrático" são os conceitos fundamentais a partir dos quais se desenvolveu o entendimento ocidental de "bom" e, paralelamente, a compreensão do que é "mau" surge, etimologicamente falando, de "comum" e "plebeu".

A conclusão leva a refletir se o mesmo não poderia ser feito com o termo "malandro". É neste sentido que, antes de começarmos a responder a pergunta de quem é o malandro brasileiro, acreditamos que seria não apenas curioso, mas relevante, se submetêssemos ao exame etimológico a palavra "malandro".

Sem querer repetir o caminho realizado por Nietzsche, bastará apontar que a questão de interesse de sua análise consiste em demonstrar o fato de que a compreensão do que é bom ou mau e, consequentemente, certo ou errado, puro ou impuro, etc., está – pelo menos a partir de um ponto de vista etimológico – condicionada por relações sociais entre grupos que detêm o poder e grupos sociais subjugados por este poder.

[16] Fazemos aqui referência à letra da canção "Homenagem ao malandro" de Chico Buarque

A análise da origem do termo "malandro" permite conclusão similar. Conforme o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, sua entrada no português se deu, provavelmente, pela redução da palavra italiana "malandrino" – cujo significado é salteador –, mais tarde assumindo também o significado de pedinte leproso, derivado do termo latino malandrìa (uma espécie de lepra). Ademais, ao analisar o antepositivo "malandr-", pode-se perceber a presença do radical latino "malus" (mau), derivado do grego "melas" (negro), cuja análise feita por Nietzsche aponta sua relação com as classes populares. O que se está tentando demonstrar com esta pequena digressão etimológica é a possível relação, desde sua origem, entre o termo "malandro" e a plebe e grupos marginais, o que, seguindo o argumento nietzscheano, faria com que fosse visto como moralmente condenável ou inferior.

Melo e Souza[17] (2008, p.5) afirma que o "malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores", Goto (1988, p. 11) vai além, ao dizer que:

> Provavelmente tão velha quanto o homem, que lhe tem dado várias formas em sua prática histórica e social e na produção artística, desde os contos de tradição oral, passando por clássicos como a Odisséia e o Decamerão, a malandragem também é tema antigo na chamada cultura brasileira.

Se Cândido filia o malandro a um gênero mais amplo e universal sem especificar se seria exclusividade de alguma cultura (pensamos na cultura brasileira), Goto estende a malandragem como categoria sócio-cultural a várias culturas, desde tempos imemoriáveis. Além disso, destaca seu caráter histórico, o que possibilita postular vários tipos de malandragem, que difeririam não apenas de cultura para cultura, mas também por apresentarem diferentes aspectos e significados sócio-culturais em diferentes momentos históricos dentro de uma mesma cultura. Isto permite questionar qual seria a especificidade da malandragem – e, por conseguinte, do malandro – dentro da cultura brasileira.

Já nas primeiras aproximações da malandragem como objeto de estudo, percebemos que ela parecia assumir características bastante particulares no contexto brasileiro. Um fato que vale a pena ser mencionado, pelo menos por sua curiosidade, é que a enciclopédia eletrônica Wikipédia traz a definição do verbete "malandragem" em duas línguas: português e inglês. O curioso é que, embora na explicação em português do verbete seja dito que a malandragem possa ser considerada um modo de navegação social tipicamente (mas não unicamente) brasileiro, na versão correspondente em inglês, os termos malandragem e malandro são mantidos em português:

[17] Doravante, também referido por Cândido ou Antônio Cândido

> Malandragem is a Brazilian Portuguese term for the Bohemian lifestyle – an ethos of idleness, fast living and petty crime – traditionally celebrated in samba lyrics, especially those of Noel Rosa. The exponent of this lifestyle, the *malandro*, has become significant to Brazilian national identity as a folk hero. Constantly present in Brazilian literature, besides other arts such as cinema and music, the *malandro* resembles the Spanish Picaro, but, differently from this, he has a more criminal character, and frequently sees his *espertezas* (Portuguese for smart and/or cunning) actions not working as expected. (http://en.wikipedia.org/wiki/Malandragem. Acesso em 24/04/2008)

As palavras inglesas que mais se aproximam da definição de malandragem e malandro, respectivamente, são "rascality" e "rascal"[18]. Elas, contudo, não correspondem perfeitamente aos termos malandragem e malandro em português. Embora "rascality" e "rascal" comportem a idéia de manha / manhoso e desonestidade / desonesto, deixam de lado características importantes – como a preguiça ou a aversão ao trabalho formal, a contravenção, a ligação com o samba e o papel na identidade nacional brasileira – na definição de seu equivalente em português.

Palavras com a mesma origem etimológica de "malandro" fazem parte de boa parte dos idiomas neolatinos: malandrín (espanhol), malandrino (italiano) e malandrin (francês). Em todas estas línguas, o vocábulo tem em comum o fato de estar ligado à idéia de certo grau de perversidade ou ladroagem. Todavia, em português, a palavra, além das acepções acima, ganha contornos diferentes, assumindo o sentido também de sagaz, boêmio. De certa forma, pode-se dizer que esta nova dimensão significativa seria responsável por uma possível visão positiva sobre o malandro e a malandragem no contexto brasileiro. Esta percepção positiva a respeito do malandro é posta em discussão por Michel Misse (2005) ao admitir que, ao ser chamado de malandro, alguém pode se sentir tanto ofendido quanto elogiado, dependendo do contexto e da intenção:

> Em certos contextos, posso gostar de ser chamado de malandro. Elogiam minha astúcia, minha esperteza, o que pode ser positivo em certas situações. É comum hoje em dia eu desejar ser chamado de malandro. Em outros momentos, no entanto, posso odiar ou reagir a que me chamem assim. Dependendo do tom e da situação, posso até achar que me xingam, que me recriminam. (MISSE, 2005, p. 1)

[18] Que podem ser usadas para descrever personagens da literatura norte-americana como Tom Sawyer e Huckleberry Finn, cujas malandragens têm um caráter mais de molecagem e aventura do que a tentativa de tirar vantagem de outras personagens: "The minister related many a touching incident in the lives of the departed, too, which illustrated their sweet, generous natures, and the people could easily see, now, how noble and beautiful those episodes were, and remembered with grief that at the time they occurred they had seemed rank rascalities, well deserving of the cowhide." (TWAIN, 1994, p. 118)

Para Misse (2005), esta ambivalência não diz respeito apenas aos diferentes sentidos que a palavra pode assumir em diferentes situações, mas, sobretudo, à ambivalência do próprio ser social a que ela diz respeito. Some-se a isso o fato de que a malandragem como categoria social no Brasil pressupõe a indolência, a aversão ao trabalho, e estaremos nos aproximando da compreensão deste ser social.

Há assim a necessidade de sermos mais específicos e voltarmos à pergunta inicial: como responder a questão de quem é esse malandro presente na cena sócio-cultural brasileira através de sua genealogia sociológica?

De maneira geral, a concepção construída pela academia a respeito da figura do malandro brasileiro é a de um ser sócio-cultural que se insere nas zonas intersticiais da sociedade (MATOS, 1982), ou seja, caminha entre o permitido e o interdito; não se situa no moral nem no imoral, habitando o *amoral*, onde certo e errado são relativizados, onde ordem e desordem se (con)fundem (MELO E SOUZA, 2008). Além de sua existência límbica, tem por características a aversão ao trabalho formal e a preguiça, sobrevivendo de pequenos expedientes, não se confundindo com o criminoso, apesar de o fio que os distingue ser, muitas vezes, bastante tênue e sua conduta moral questionável. Para completar, pode-se dizer que o malandro brasileiro é aquele que não prevê e nem provê, vive o momento.

Desse modo, a questão que se coloca é: o que levou o termo malandro a ganhar conotações positivas na cultura brasileira?

A resposta a esta questão deve passar necessariamente por um exame de fundo sócio-antropológico da genealogia da figura do malandro e da malandragem como categoria social no Brasil.

Na visão de Melo e Souza, a personagem Leonardo de "Memórias de um sargento de milícias" seria o primeiro grande malandro da novelística brasileira (MELO E SOUZA, 2008, p. 5) e o malandro seria alçado à condição de símbolo através de Macunaíma, personagem do romance homônimo de Mário de Andrade. Embora o próprio Mário de Andrade, no primeiro e segundo prefácios do romance (ANDRADE, 2008), rejeite a condição de símbolo de seu herói, admite que o que lhe interessou em Macunaíma foi a preocupação de trabalhar e descobrir "a entidade nacional dos brasileiros" (ANDRADE, 2008, p. 217).

Símbolo ou não, o que o romance de Mário de Andrade e o ensaio de Cândido têm em comum é o fato de trabalharem com as características atribuídas ao malandro como um reflexo da própria sociedade brasileira.

Mario de Andrade (2008, p. 217) estende o subtítulo de "Macunaíma", "O herói sem nenhum caráter", ao brasileiro. É importante ressaltar que ao se referir a "caráter", o autor não

se restringe apenas a seu aspecto moral, mas, antes disso, refere-se à falta de caráter psicológico. Em outras palavras, Mario de Andrade fala sobre uma instabilidade identitária que se deve à falta de uma civilização própria e de uma consciência tradicional. Para ele, essa falta de caráter psicológico conduziria a uma falta de caráter moral: "daí nossa gatunagem sem esperteza, (a honradez elástica /a elasticidade de nossa honradez), o desapreço à cultura verdadeira, o improviso e a falta de senso étnico nas famílias. E sobretudo uma existência (improvisada) no expediente" (ANDRADE, 2008, 218). Efetivamente, como o próprio Mário de Andrade aponta, seu livro não tem a pretensão de servir para estudos científicos de folclore, afinal, em suas palavras, Macunaíma é um livro de "pura brincadeira" (ANDRADE, 2008, 225). Não obstante, de um ponto de vista sociológico, é capaz de trabalhar pontos chaves de nossa identidade cultural.

A leitura que Cândido faz do romance de Manuel Antônio segue por este mesmo caminho. Se, por um lado, recusa a concepção de "Memórias de um sargento de milícias" como um documento que reproduzisse fielmente a sociedade brasileira no período joanino, por outro, admite que seu caráter representativo advenha menos de uma reprodução documental da sociedade daquela época do que uma reprodução do jogo dialético entre a ordem e a desordem presentes na dinâmica social do Brasil joanino. É nisto que Goto (1988) se apóia ao concluir, a partir de sua leitura do ensaio de Melo e Souza (2008), que o romance de Manuel Antônio de Almeida seria, ao invés de um romance picaresco – como a crítica literária costuma definilo –, um romance malandro, por caracterizar a sociedade brasileira através da malandragem.

Até aqui, a busca pela resposta de quem é o malandro brasileiro parece apontar para a sociedade brasileira em seu conjunto. Destarte, parece importante, nesta busca genealógica pelo malandro nacional, ir um pouco mais fundo no exame sócio-antropológico.

Holanda (1995), ao retratar as origens da sociedade brasileira a partir dos portugueses, fornece dados importantes sobre nossa psicologia social. Para ele, os países periféricos da Europa, por servirem como "territórios pontes" por onde a Europa se comunica com as outras culturas, não portariam de maneira proeminente o modo "europeu" de ser. Povos como os alemães e os portugueses pautariam suas ações a partir de éticas diversas: a ética do trabalho e a ética da aventura, respectivamente. Enquanto a primeira vincular-se-ia ao planejamento e diligência na conquista dos objetivos, a segunda compreenderia características como audácia, imprevidência, irresponsabilidade e instabilidade. Para os povos do primeiro tipo (trabalhador), o objeto final seria sempre tido como fruto do processo; para os do segundo tipo (aventureiro), importaria mais o objetivo final.

Seguindo a argüição de Holanda, conclui-se que a repulsa ao culto ao trabalho foi típica dos povos ibéricos, de modo que a ociosidade sempre pareceu aos portugueses e espanhóis mais nobilitante que o trabalho árduo. E é este ponto, um dos centrais no argumento de Holanda, que o liga, na visão de Jessé de Souza (1999), à tese weberiana que relaciona o desenvolvimento do capitalismo moderno à ascese protestante. Para Weber (2006), o protestantismo ascético, principalmente através do calvinismo, rompe com o *ethos* católico na medida em que não há qualquer mediação sacramental entre Deus e os homens, havendo um abismo intransponível entre os dois. Ademais, de acordo com a doutrina calvinista da predestinação, apenas alguns homens seriam escolhidos para a vida eterna, sendo que os critérios utilizados por Deus para determinar quem seria digno de salvação escapariam à compreensão humana (Weber, 2006). Esta concepção de desígnios divinos e de um Deus que transcendem a esfera mundana intensificam a solidão e a incerteza humana e, desta maneira, cria-se a ética do trabalho árduo para a glória de Deus como forma de certificação de se estar na graça divina, de modo que o acúmulo material provindo deste trabalho em nome de Deus funcionaria como um certificação da salvação divina. Assim, de acordo com Jessé de Souza (1999), os países ibéricos, por serem predominantemente católicos, não seguiriam a ética ascética protestante.

Mesmo que não se possa concordar com a concepção da sociedade brasileira como uma sociedade fundamentalmente malandra, no sentido até aqui colocado, há que admitir que a malandragem compõe, em maior ou menor grau, traços importantes da personalidade social brasileira. Para DaMatta (1997), a cena social nacional é representada através de três rituais que se complementam: as paradas militares, as procissões e os carnavais. É importante salientar que o autor chama atenção para o fato de os ritos não serem momentos substancialmente diferentes da vida cotidiana, mas um rearranjo dos elementos que compõe a cotidianidade que propiciará um *close up* nas coisas do mundo social. Dito de outro modo, para DaMatta, não é a transformação dos elementos do mundo cotidiano que faz o ritual, mas a manipulação desses elementos e também das relações sociais que compõem a cotidianidade.

Seguindo o argumento desse autor, os rituais servem para salientar os aspectos do cotidiano e, na cena brasileira, isso ocorreria de três maneiras básicas: o reforço, a neutralização e a inversão. Desse modo, ele relaciona o reforço da ordem às paradas militares – tipo de ritual em que as autoridades estão marcadamente separadas do povo e este, por sua vez, participa apenas passivamente ao assistir ao desfile – e elege como personagem principal deste rito o "caxias". Às procissões religiosas, ele relaciona a neutralidade, basicamente devido ao caráter

renunciador[19] (da mundanidade e sua ordem) que estas teriam; o carnaval seria o rito de inversão da ordem, em que o povo – não mais as autoridades – ocupa o centro do ritual, sendo sua personagem chave o malandro.

Desta maneira, pode-se concluir que não é o caso de afirmar que a sociedade brasileira seja uma sociedade exclusivamente malandra, mesmo porque o autor, além da personagem malandra, identifica duas outras instâncias em que a personalidade social brasileira se manifesta: o caxias e o renunciador. Todavia, baseado em sua argumentação, é razoável reafirmar que o elemento "malandragem" faz parte da constituição da psique social brasileira. A leitura de Memórias de um sargento de milícias feita por Cândido parece corroborar o pensamento de daMatta, afinal, para Cândido, os universos da desordem (do malandro) e da ordem (o do caxias) movem-se dialeticamente fazendo com que a malandragem seja o fio condutor do romance. Há que dizer, todavia, que o jogo dialético promovido pela coreografia da ordem e da desordem é substituído, no texto de DaMatta, pela descrição, conseqüência da introdução de uma nova categoria, a renunciação, além do reforço (ordem) e a inversão (desordem).

Um ponto, contudo, precisa ser mais bem explorado: a sagacidade amoral do malandro. Ao referirmos à amoralidade, o que interessa analisar é o que leva o malandro a confundir o lícito e o ilícito, adotando um padrão de comportamento que, embora reprovável, não chega a ser criminoso e ainda é, muitas vezes, aceito. Em que se baseia a ética egoísta e utilitarista que orienta seu comportamento e ações no mundo social?

Em um artigo de 2004, Castro afirmava que a incoerência entre as normas burocráticas e as regras da vida prática permitiria a interferência das relações pessoais nas leis universais, o que facilitaria a utilização do "jeitinho brasileiro". Cândido (2008) já dizia, em seu mencionado ensaio, que a ordem da sociedade brasileira no período representado por "Memórias de um sargento de milícias" era apenas aparente, (especialmente por que dela fazia parte a desordem, confundidas em um jogo dialético); a ordem nunca foi um princípio puro e absoluto na sociedade brasileira. A essa incoerência entre normas e vida prática, acrescenta-se a carência de moral no trabalho que tem por conseqüência o enfraquecimento das organizações sociais, levado a cabo pela falta da noção de solidariedade, que só existe onde há vinculação de sentimentos, como na família e entre amigos, mas nunca em um ambiente impessoal como, por exemplo, o trabalho (HOLANDA, 1995).

[19] E é interessante observar que DaMatta coloca como personagens renunciadoras tanto os beatos quanto os bandidos. A exemplo de Sebastião e Corisco em "Deus e o diabo na terra do Sol" (1964), de Glauber Rocha, tanto o beatismo quanto o banditismo promovem uma fuga do mundo. A diferença é que no último a personagem sai da ordem estabelecida voltando depois para ela. É importante salientar que banditismo e beatismo diferem da malandragem, pois enquanto os primeiros são renunciadores, apontando para caminhos externos ao sistema, o segundo se insere nas zonas intersticiais, está concomitantemente dentro e fora da ordem. (conf. daMatta, 1997).

A existência da solidariedade apenas em ambientes onde haja um contato humano mais próximo é fruto de uma cultura de personalidade em que as relações pessoais tendem a invadir todas as outras esferas da vida. Para Holanda (1995), esse personalismo em todas as relações, associado à fidalguia (o sentimento do direito a privilégios), gera maior valorização de interesses particulares em detrimento de interesses universais. Holanda condensa esse personalismo nas relações na figura do "homem cordial". Central na argumentação de Holanda, o homem cordial não é aquele das boas maneiras, nas palavras de Cândido (1995, p.17), o homem cordial:

> Não pressupõe bondade, mas somente predomínio de comportamentos de aparência afetiva (...) é visceralmente inadequado às relações impessoais que decorrem da posição do indivíduo, e não de sua marca pessoal e familiar, das afinidades nascidas na intimidade dos grupos primários.

Para Jessé de Souza (1999), o homem cordial de Holanda é o oposto ideal do protestante ascético weberiano, sendo, assim, o malandro que o título do livro de Souza sugere[20]. É importante dizer também que, para Souza (1999), o mazombo – filho de português nascido no Brasil – compartilha muitas características com o homem cordial de Holanda: o individualismo personalista, a busca por prazeres imediatos e o descaso por ideais comunitários de longo prazo.

Para Holanda (1995), o imediatismo nas ações, a ausência de preocupação com o futuro, a aversão ao trabalho formal, o personalismo nas relações e sua conseqüente valorização do particular sobre o público, o sonho do enriquecimento fácil estariam, dessa forma, presentes no Brasil de forma congênita. Tomando por base este argumento, muitas das características comumente associadas à malandragem já estariam presentes no comportamento e na maneira de ser dos portugueses que deixaram sua marca de maneira indelével na identidade cultural nacional.

Desta maneira, parece que a resposta para a pergunta de como a figura do malandro logrou uma conotação positiva na cultura brasileira deve-se, em parte, às suas características de povo. Se, em algum nível, o "brasileiro" compartilha dos principais traços definidores da personalidade malandra, torna-se compreensível por que ele tende a ser complacente com personagens que, de alguma forma, nas quais, de alguma forma, se reflete.

Se, por um lado, pode-se dizer que a malandragem assume conotações aceitáveis por causa da identidade brasileira com as personagens malandras, por outro, há que considerar que, em uma sociedade onde o trabalho regular nem sempre traz as compensações pregadas

[20] SOUZA, Jessé (org.). O malandro e o protestante: a tese weberiana e a singularidade cultural brasileira. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1999.

pela ideologia dominante, a sagacidade para descobrir maneiras alternativas de sobrevivência acaba impressionando positivamente. É desse modo que as travessuras e malandragem de um "Pedro Malasartes" para ludibriar personagens que exploram as classes subalternas funcionam como elemento catártico. Assim, identificação, sagacidade e catarse são elementos que, aliados ao humor (como nas histórias de Malasartes) ou a certo *glamour* marginal (como em Malagueta, Perus e Bacanaço de João Antônio), promoveriam uma aceitação e avaliação positiva das personagens malandras.

3.3 A representação do Malandro

Até o presente momento, não fizemos qualquer diferença entre o malandro como ser social e sua representação nos diferentes textos culturais. Fazê-la, todavia, será central para o desenvolvimento desse estudo.

A razão pela qual essa diferenciação é importante consiste no fato de este não ser um trabalho em sociologia ou história (ainda que, de certa forma, dependa dessas ciências para seu desenvolvimento), mas sim em comunicação mediática em que, ao trabalharmos com teledramaturgia, é a representação dessa figura social, e não a realidade sociológica, que nos possibilitará desvelar o que há de ideológico na maneira pela qual essa personagem é construída e apresentada: não é o malandro enquanto realidade sociológica que nos interessará, mas sim sua representação, num primeiro momento, nos textos culturais em geral e, num segundo, no seriado de TV "A grande família".

Desse modo, importa dizer de início que a existência da pessoa (ser real/empírico) e a da personagem ocorrem em níveis diferentes, sendo o critério epistemológico aquele que separa esses dois níveis de existência de maneira mais nítida (ROSENFELD In: MELO E SOUZA e outros, 2007, p. 27): " a ficção é o único lugar (...) em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão" (ibidem, p. 35). A diferença fundamental entre pessoa e personagem reside no fato de a última nunca alcançar a determinação completa à qual está submetida a primeira; a pessoa se apresenta como unidade concreta, composta de infinitos predicados, sendo que apenas alguns podem ser tomados por meio de operações cognoscitivas, que são sempre limitadas e fragmentárias diante da infinitude do ser real.

Diferentemente da pessoa real, a personagem adquiri caráter definido de tal maneira que a observação das pessoas reais dificilmente poder-nos-ia oferecer:

> O autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade cos-

> tuma sugerir, levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida. Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (...); maior exemplaridade (...); maior significação; e, paradoxalmente, também maior riqueza – não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente (ROSENFELD In: MELO E SOUZA e outros, 2007, p. 35).

Rosenfeld (In: MELO E SOUZA e outros, 2007), ao apresentar a personagem como "ser intencional" – construída através da seleção de traços verossimilhantes que resultam num padrão mais "firme e consistente" comparado àquele da pessoa real –, não apenas aponta para o fato de ela revelar-se mais prontamente que as pessoas reais, mas também a define como signo. É seu estatuto de "ser significante" que, pelo fato de ter sua existência e características manipuladas – ainda que se admita a autonomia relativa da personagem frente a seu(s) autor(es) – possibilita sua dimensão ideológica.

Por um lado, porém, há que se considerar que as representações do malandro por meio de personagens presentes nos mais variados textos culturais partem do malandro enquanto ator social sem, no entanto, com ele se confundir (MATOS, 1982, p. 13). Por outro lado, é necessário dizer que essas representações também tomam por base a figura do malandro que habita o imaginário, de forma a estabelecer com esse uma relação de reciprocidade, pois, ao mesmo tempo em que o imaginário acerca do malandro determina, em parte, a maneira pela qual a representação é produzida, ele – ao ser atualizado – é por ela modificado. Dessa forma, ainda que o malandro como ser social não seja nosso foco, é preciso ter em mente sua importância para a configuração da personagem nele baseada.

Deixar de lado a análise do ser social para ocuparmo-nos de sua representação desloca a discussão do âmbito sócio-antropológico para o da representação ideologicamente orientada, sem que percamos de vista a determinação sócio-histórica dessa representação. Simultaneamente, levar em conta sua dinâmica recíproca com o imaginário possibilita inserir a discussão ideológica na esfera da cultura e, tomando como pressuposto as considerações (feitas há pouco) sobre comunicação de massa, esperamos ter condições de, no devido tempo, alcançar uma melhor compreensão das implicações ideológicas do malandro em "A grande família".

O malandro é, destarte, mais que um ser social; é um ser de linguagem. É uma metáfora, de modo que está ligado mais a um tipo de discurso do que a um tipo de conduta (MATOS, 1982, p. 67). Tendo estabelecido sua condição de figura de linguagem – questão a qual mais tarde voltaremos –, passemos agora a outro ponto que, similarmente, merece nossa atenção: a tipologia do malandro.

Trabalhando primordialmente com contos da tradição oral – reconhecendo, assim, que as nuances que caracterizam as personagens analisadas decorrem de condições narrativas (como, por exemplo, a habilidade em narrar e a capacidade, por parte do narrador, de incluir mais ou menos detalhes na caracterização das personagens) e do aspecto moral que o narrador deseja enfatizar –, Costa (2005) delimita, em linhas gerais, três tipos de malandro: o esperto, o besta e o preguiçoso.

De acordo com Costa, o esperto, na maioria das vezes, vive numa situação de desigualdade social e conta apenas com sua esperteza para sobreviver. Para ela, esse tipo de malandro tem, em geral, a simpatia do público uma vez que suas ações, pouco ortodoxas, produzem um efeito de desforra e do estabelecimento de um tipo bastante peculiar de justiça. Afirmando ser o "esperto" o malandro por excelência, Costa menciona alguns exemplos desse tipo, dentre eles podemos citar Zé Carioca (das HQs), Max Overseas ("Ópera do Malandro"), Dino ("Vai trabalhar vagabundo!"), André ("O homem que copiava"), Leonardo ("Memórias de um sargento de milícias"), João Grilo ("Auto da compadecida"), Macunaíma, Brás Cubas, além de exemplos filiados à tradição popular – como nos contos de animais personificados ("A onça e o coelho") e nas histórias de Maria Sabida e Pedro Malasartes[21].

O segundo tipo, o besta, também conta com a simpatia do público, porém em menor grau que o esperto. Segundo ela, essa simpatia é mais um resultado do fato de ele ser inofensivo; somente fazendo mal a si próprio, ele é frequentemente recompensado no final por seu bom coração, ou então, salvo pela sorte ou por alguma solução mágica. Como exemplo, Costa cita O Malasartes interpretado por Mazzaropi no filme "As aventuras de Pedro Malasartes" (1960) e, na tradição popular oral, Mané Sabido.

O preguiçoso completa a tipologia proposta por Costa. Argumenta, a pesquisadora, que no preguiçoso – diversamente do esperto – toda malícia é esvaziada e, embora sua preguiça provoque o riso, ela é condenável; poucas vezes, entretanto, o preguiçoso é castigado, ao contrário, é freqüentemente recompensado ao fim da história.

Embora a tipologia oferecida pela pesquisadora pareça ser suficiente para abordar seu objeto de pesquisa (a malandragem e a preguiça nos contos de tradição oral), ao ser aplicada a outros objetos, no entanto, ela mostra-se inadequada. Em primeiro lugar, percebe-se que, enquanto para a categoria "esperto" a pesquisadora fornece com facilidade um grande número de malandros exemplares, ao passar para a categoria "besta", os exemplos escasseiam e, ao descrever o último tipo (o preguiçoso), a autora não chega a fornecer exemplos concretos.

[21] Com relação às personagens de histórias da tradição oral, a pesquisadora coletou diversas delas, apresentando-as, como apêndice, ao final de sua pesquisa.

No que se refere ao reduzido número de exemplos para a segunda categoria (besta), observamos o fato de que, enquanto um dos exemplos por ela citado (Pedro Malasartes) também figura na categoria "esperto", o outro (Mané Sabido) não possui a sagacidade típica do malandro, o que põe em questão a própria condição da personagem como tal. É bem verdade que, no caso de Malasartes, a personagem que a pesquisadora inclui na categoria de "besta" trata-se de uma representação bastante específica (o Malasartes interpretado por Mazzaropi), sendo que, via de regra, as outras representações desse malandro, configurar-se-iam na categoria "esperto". Todavia, é preciso mencionar que, a nosso ver, mesmo o Malasartes interpretado por Mazzaropi apresenta-se mais como uma personagem sagaz do que como tolo. O fato é que seu jeito modesto e pouco refinado o faz parecer parvo, entretanto, é justamente dessa aparência que a personagem de Mazzaropi, astutamente, faz uso para ludibriar aqueles que acreditavam poder passá-la para trás.

Já no caso do segundo exemplo (Mané Sabido), o fato de ele lograr sucesso ao final da história, como a própria pesquisadora reconhece, deve-se, não a sua astúcia, mas sim à sorte e a expedientes mágicos. Logo, mesmo os poucos exemplos que Costa cita para a categoria de malandros bestas revelam-se pouco efetivos, uma vez que se tratam de uma personagem esperta (caso do Malasartes de Mazzaropi) e de outra não efetivamente malandra (caso de Mané Sabido).

Com relação às personagens preguiçosas, o fato de a pesquisadora não fornecer qualquer exemplo desse tipo de malandro[22], faz parecer que não existam exemplos a serem mencionados, quando, todavia, a própria personagem João Preguiçoso seria o exemplo por excelência, mas que, por algum motivo, não é mencionado por Costa. Entretanto, mesmo que fosse mencionado, João Preguiçoso teria o mesmo problema de Mané Sabido, haja vista que a personagem alcança sucesso, na maioria das vezes, por meios mágicos e não por sua astúcia.

Além disso, não fica claro se a tipologia oferecida por ela refere-se a personagens malandras – como a pesquisadora faz parecer em algumas partes de seu texto: "que tipos de malandros estão presentes no nosso texto cultural e de que modo se configuram?" (COSTA, 2005, p. 124) –, ou uma tipologia de personagens marginalizadas que, de alguma forma (seja pela sagacidade, pela sorte ou por meios mágicos) conseguem lograr sucesso ao fim da história. A confusão se dá, pois enquanto em certos momentos a pesquisadora fala de tipos de ma-

[22] Com efeito, o único exemplo fornecido refere-se a um conto popular em que Jesus e São Pedro usam de artimanha para corrigir moralmente um preguiçoso que fazia com que a esposa trabalhasse em seu lugar. Entretanto, além de não se tratar de uma personagem recorrente como Malasartes, ao preguiçoso mencionado na história reportada, não é dada nenhuma característica (física ou psicológica) além da preguiça, que o configuraria como malandro. Portanto, o exemplo – diversamente dos exemplos do tipo "esperto", torna-se pouco eficaz em sua argumentação.

landro, em outros ela contrapõe o "besta" e o "preguiçoso" ao "malandro" (e não ao "esperto"), deixando passar assim que aos dois primeiros não caberia o título de malandro, uma vez que a esperteza não seria uma de suas características.

Isso tudo faz com que a categorização proposta por Costa seja demasiadamente fluida. Essa fluidez é explicada pela autora como sendo resultado das escolhas e habilidades de cada narrador (no caso do Malasartes de Mazzaropi, aqueles que fizeram o filme se instauram como narradores) que, ao atualizarem a história, são, em última instância, os responsáveis pelas características da personagem. Outra explicação por ela oferecida para a mobilidade das categorias consiste no fato de o malandro ser fugidio, intersticial e, por essência, resistir ser fixado em qualquer tipo de categorização.

Com isso, pensamos que a tipologia das personagens malandras sugerida por Costa, a despeito de parecer suficiente para seu estudo em específico, figura-se mais como características que as personagens (malandras) poderão ter em maior ou menor grau. Por certo, esperteza, embora seu grau também possa variar, é característica essencial de toda personagem malandra – ainda que tal esperteza seja ultrapassada pela de outrem; ou ainda que se mostre ineficaz, revelando, assim, um pretenso malandro, com características similares a do "besta" (apesar da – ou por causa da – pretensa sagacidade) citado por Costa.

Assim sendo, ao invés da tipologia de Costa, consideramos ser mais apropriado dividir as personagens malandras em dois grandes grupos: malandros urbanos e malandros rurais. A vantagem dessa categorização consiste no fato de, por ser mais abrangente e depender menos da caracterização da personagem no momento da narrativa, ser mais consistente que a tipologia de Costa. Igualmente, além disso, ao estabelecer claramente de que se trata de uma categorização de personagens malandras, e não de personagens marginalizadas que logram sucesso no fim da história, é possível aumentar o leque de exemplos, incluindo malandros que, por qualquer motivo, falham em alcançar tal sucesso.

Ainda que a tipologia de Costa tenha fornecido características importantes sobre o malandro enquanto personagem, acreditamos que, antes de tratarmos das diferenças entre as representações urbana e rural do malandro brasileiro, seria útil aprofundar a questão de quais as características que tornariam singular a representação brasileira do malandro.

A personagem malandra não é exclusiva à cultura brasileira. Como exemplo de personagens malandras na produção cultural de outros povos, podemos citar o forasteiro que logra a personagem de Mark Twain, Jim Smiley, no conto "A famosa rã saltadora do condado de Calaveras", ou então as personagens Salabaeto e Madonna Iacofiore, de Boccacio. Admitindo a existência de personagens malandras em outras culturas, Antonio Cândido concebe a repre-

sentação da malandragem em dois níveis: por um lado, teríamos a malandragem genérica, sinônimo de esperteza, de modo que qualquer aventureiro astucioso – cuja presença é constatada em todos os folclores – pode ser considerado malandro. Esse malandro genérico, muitas vezes identificado pela figura do pícaro, tem, na visão de Cândido (2008), uma malandragem pragmática, sempre em busca de uma finalidade. Dentro desse universo genérico, Cândido (ibidem) afirma haver a malandragem voltada para si; uma malandragem lúdica que consiste em praticar a malandragem pela malandragem, sendo este, muitas vezes, o caso da personagem Leonardo de "Memórias de um sargento de milícias".

Nossa concordância com Cândido tem algumas reservas. Colocamo-nos de acordo quando ele admite que a representação da malandragem – tal qual o fenômeno social equivalente – não é exclusiva ao contexto cultural brasileiro. Ao lado dos exemplos acima citados advindos das literaturas americana e italiana, acrescente-se o pícaro "El Lazarillo de Tormés", de modo que, como Cândido, consideramos também personagens picarescas como malandras. Além disso, basta lembrar que a própria personagem Pedro Malasartes, apesar de também fazer parte da cultura brasileira, tem sua origem em Portugal.

Contudo, ao tomar "a malandragem com fim em si mesma" como subgênero da malandragem geral, Cândido faz crer que a especificidade da malandragem brasileira resida no fato de ela ser imanente e lúdica. Sendo isso verdade para a personagem foco de sua análise, corre-se o risco de supor que todas as personagens malandras serão como Leonardo. E é nisso que consiste nosso desacordo. Aceitar Leonardo como o primeiro malandro da novelística brasileira não significa aceitá-lo como modelo único ou prototípico. Sem dúvida, ele compartilha várias de suas características com outras personagens malandras, como a falta de talento para o trabalho regular e formal (como Zé Carioca), a falta de provisão e o interesse em viver para o momento (como Firmo, personagem de Aluísio Azevedo em "O cortiço"[23]), sem ser igual a nenhuma delas por completo. Primeiramente, falta-lhe a condição de excluído de um Zé Carioca e, em segundo lugar, falta-lhe também aquele aspecto de violência (que chega à criminalidade) de um Firmo.

[23] Pode-se aqui traçar um paralelo interessante: O Leonardo, ao mesmo tempo em que pode ser comparado a Firmo, aproxima-se também de Jerônimo. No romance de Aluísio Azevedo, Firmo representa, desde o início, a pândega e a alegria dos moradores do cortiço, ao passo que Jerônimo, ao chegar, representa a austeridade e o trabalho árduo daquele que ambiciona vencer na vida (e, um dia, deixar o Brasil e voltar para Portugal). Dessa maneira, é como se em "O cortiço" a ordem e a desordem, tal qual no romance de M. A. de Almeida, também se contrapusessem dialeticamente, através de Firmo e Jerônimo, sendo Rita Baiana a personagem responsável pela fusão dessas duas esferas, ao trazer Jerônimo à esfera da desordem. Do mesmo modo, no romance de Almeida, enquanto Luisinha – tal qual Piedade – seria a personagem que atrai Leonardo para a esfera da ordem, Vidinha – tal qual Rita Baiana – atraí-lo-ia para desordem. Contudo, uma das principais diferenças é o fato de que, diferentemente de Firmo e Jerônimo, Leonardo é, desde o início, uma personagem intersticial. Além disso, falta a Firmo o elogio à malandragem visto em outras obras, de modo que, se a personagem é malandra, o romance não o é.

Assim, são outras as especificidades que devemos buscar para as personagens malandras em nossa cultura. Antes de buscá-las, porém, é necessário lembrar que, conforme nos aponta Ciscati (2000, p. 220), "a cara do malandro não é uma, são várias, e assim também o são as suas práticas e seus espaços de atuação". Desse modo, reconhecemos os limites de nossa tentativa de categorização, ao mesmo tempo em que acreditamos que nossa tentativa seja útil como forma de refletir sobre quais têm sido as mais recorrentes características de algumas das principais personagens malandras na nossa cultura.

Sobre a personagem malandra nacional, não basta dizer que seu intento seja lograr o próximo; é necessário perceber que seu logro está sempre vinculado à condição social de marginalidade sendo que, algumas vezes, esse logro liga-se também à vingança e à busca de justiça (como é o caso das personagens da tradição oral como Malasartes) e, na maioria das vezes, à improvisação da sobrevivência e ao arranjar-se temporariamente.

Essa é a verdade de personagens como João Grilo (personagem de "Auto da Compadecida" de Ariano Suassuna), Zé Carioca (das HQs), Nana e Gegê (da Telenovela "Cambalacho", exibida pela Globo em 1986), Castelo (personagem de Lima Barreto no conto "O homem que sabia Javanês").

Com relação a João Grilo, nem sempre suas artimanhas são para benefício próprio. Muitas vezes a personagem lança mão delas para conseguir acomodar situações envolvendo outras personagens. Já, ao contrário, as personagens Zé Carioca, Castelo Nana e Gegê têm seus golpes como meios de conseguir dinheiro ou posição social. Todas essas, por meio das situações cômicas em que se envolvem, tendem a obter a simpatia do público, haja vista que suas artimanhas não chegam a causar grandes prejuízos àqueles que lhes servem de vítimas.

Com relação à personagem Zé Carioca (conhecida nos EUA como *Joe Carioca*), é interessante notar que se trata de uma personagem nascida num estúdio norte-americano (Walt Disney) durante a "política da boa vizinhança" do governo de Franklin D. Roosevelt nos anos 40. Em um trabalho apresentado na Intercom de 2003, Marcília Luzia Gomes da Costa Mendes divide a trajetória da personagem em duas fases: a primeira quando suas histórias eram produzidas por cartunistas americanos e a segunda que compreende sua fase nacional de produção. Para Mendes, (2003), na fase americana, o estereótipo da brasilidade era representado pelo papagaio através da esperteza e da malandragem. Já a fase nacional é dividia por ela em duas subfases e em ambas a malandragem e a preguiça da personagem são acentuadas. No entanto, enquanto na primeira subfase Zé Carioca é retratado como um malandro dócil que tem sua malandragem e astúcia sempre premiadas, na segunda, seu perfil de caloteiro se sobressai e a malandragem do papagaio é continuamente castigada.

Outras personagens, como Malagueta, Perus, Bacanaço e Paulinho Perna Torta (de João Antônio); Tucão e Tony Carrado (respectivamente das telenovelas "Bandeira 2" e "Mandala", exibidas pela Rede Globo em 1971 e 1987); e Max Overseas (Ópera do Malandro) têm suas artimanhas ligadas ao mundo da jogatina e da contravenção. E, embora se possa dizer que as personagens Tucão, Tony Carrado e Paulinho Perna Torta não sejam de fato desfavorecidos por ocuparem posições de comando, há que se lembrar – como o faz o próprio Paulinho no conto de João Antônio – que essas personagens vieram de baixo e pertencem ao submundo e, se elas ocupam lugar de destaque, esse lugar é ainda o submundo.

Outra característica que compõe muitas das personagens malandras é o fato de serem dadas a mulheres, como é o caso de Bonitão (do filme "O pagador de promessas"), Macunaíma, Laércio Arrudão (do conto Paulinho Perna Torta) e Max Overseas, sendo que, para esses dois últimos, as mulheres também são fonte de exploração financeira, revelando a relação comum entre a malandragem urbana e o submundo da prostituição (CISCATI, 2000).

Dessa maneira, voltando à separação entre malandros urbanos e malandros rurais, podemos vislumbrar certo padrão no que se refere à composição de suas personalidades. É bem verdade que ambas as categorias tendem a ser marcadas pela preguiça ou aversão ao trabalho formal, bem como pela sagacidade. Há, porém, mais diferenças que semelhanças.

Uma diferença importante diz respeito à narração. Se de um lado a narrativa das histórias envolvendo os malandros rurais tendem a ser cômicas, de outro, o mesmo nem sempre é verdade com respeito às histórias que envolvem os malandros urbanos, veja-se, por exemplo, os contos de João Antônio. Esses, ao explorar a vida daqueles que circulam pela "boca do lixo", aprofundam a dimensão humana das personagens de modo a afastar qualquer julgamento maniqueísta com relação a elas, ao mesmo tempo em que criam algo como um *glamour* marginal ao redor da existência dessas personagens.

Ademais, para os malandros rurais (Malasartes, João Grilo, João Preguiçoso, etc.) as artimanhas tendem a produzir efeito de desforra (cujo resultado, no mais das vezes, consiste em tirar a personagem da condição desfavorável de onde partiu) ou de acomodação de uma situação desfavorável (nem sempre em benefício próprio) e suas ações – embora amorais – não tangenciam a contravenção ou a criminalidade, caracterizando-se mais como engodo ou, "conto do vigário".

Já a artimanha utilizada pelos malandros urbanos visa ao benefício próprio (geralmente financeiro) e, muitas vezes, é permeada pelo crime ou contravenção (como, por exemplo, Max Overseas: contrabando e porte ilegal de armas; Castelo: estelionato; Tucão: jogo do bicho; Bacanaço: jogatina), embora nem sempre essa dimensão criminosa apareça em foco na

narração da história – como é o caso de Castelo em "O homem que sabia Javanês". Dessa maneira, o malandro urbano, diferentemente do rural, se não faz parte do submundo do crime, da contravenção e da exploração da prostituição, pelo menos transita por ele ou a ele tem acesso.

Assim, percebemos que a malandragem urbana, além de estar mais próxima do submundo e da criminalidade, é aquela que está mais próxima do "arranjar-se", em outros termos, está mais ligada à falta de provisão típica do malandro brasileiro, situação decorrente de uma explosão demográfica urbana em que as cidades cresceram mais rapidamente que a industrialização, gerando assim um exército de desempregados ou subempregados. Esse determinante sócio-histórico que produziria o malandro urbano como ser social é o mesmo que serve de inspiração e base sociológica para o aparecimento da representação desse ser social através da personagem malandra.

Se o malandro rural representa a desigualdade social e sua malandragem funciona como metáfora de inversão – em que aqueles que ocupam as bases da organização social são lançados a posições de liderança (caso de João Preguiçoso, que ao final torna-se rei) –, como instrumento de vingança (caso de Malasartes que, através da sagacidade, vinga o irmão ao ludibriar o patrão perverso) ou como forma de levar vantagem sobre aqueles que estão em posição de poder (caso de João Grilo e de Malasartes), o malandro urbano representa parte dos excluídos como elemento dissidente da tensão entre capital e força de trabalho. Isso é verdade tanto com relação ao malandro enquanto representação quanto com relação ao malandro como ser social, conforme aponta Ciscati (2000, p. 198) ao dizer que "o destino da maioria da população que vivia no Brás ou em qualquer outro bairro operário, na primeira metade do século XX era tornar-se mão-de-obra de uma fábrica ou ser perseguida como vadia".

Nesse ponto, então, retornamos à questão do malandro como ser de linguagem.

Matos (1982) argumenta que o malandro, ao existir como ser intersticial entre o antagonismo capital *versus* trabalho, ordem *versus* desordem (para utilizar as palavras de Cândido), funciona como utopia coletiva, representando a voz dos setores mais baixos da sociedade, cujos direitos de se expressar são mais decisivamente tolhidos por uma organização social que tende a esmagar o indivíduo. Assim, ao conceber o malandro como metáfora, a pesquisadora vê nele uma crítica velada à sociedade global e ao discurso do capitalismo tardio que se pretende absoluto:

> Para se contrapor a esse poder e fazer ouvir sua própria voz, o discurso marginal dos que não participam do poder não poderia usar das mesmas armas. Partindo de uma

> classe econômica e politicamente subalterna, o recurso para se fazer ouvir é a dissonância sutil. Para se opor a um sistema moral rígido e vigoroso, o discurso malandro buscará justamente o oposto de qualquer moral, o descoroamento de toda verdade. Ele procurara ser um discurso em movimento constante, um discurso dialógico. (MATOS, 1982, p. 186).

Nesse mesmo sentido se coloca a conclusão de Costa, para quem, as personagens tipicamente malandras dos contos populares – como, por exemplo, Pedro Malasartes e João Preguiçoso –, ao alcançarem seus objetivos por meio de regras morais próprias, desafiando assim as regras sociais, estariam do outro lado do poder, combatendo-o com suas armas e, portanto, pondo em risco a estrutura social de exploração do trabalho. Reconhece, porém, que essa atitude anti-exploratória e anti-capitalista depende fundamentalmente da ocupação, por essas personagens, dos interstícios da sociedade; em outros termos, a metáfora só poderia produzir mudanças concretas ao manter seu posicionamento fronteiriço, caso contrário acaba por beneficiar o próprio sistema. Portanto, para Costa (2005), mesmo como figura de resistência, essas personagens podem contribuir para organizar a hierarquia à qual resistem no instante em que a ameaça que representam ao sistema faz surgir mecanismos de defesa. Esses mecanismos de defesa operam por meio de estereótipos: situados na marginalidade eles têm a mobilidade necessária para serem fugidios às regras sociais, mas ao serem fixados como estereótipos passam a ocupar um lugar baixo na estrutura social, sendo assim, finalmente, domados e subjugados pelo poder servindo assim para reforçar as estruturas de dominação (COSTA, 2005).

Ciscati (2000) parece concordar ao afirmar que a imagem do malandro paulistano serve de contraponto à imagem da São Paulo do trabalho incansável, modelo de modernidade e progresso, imagem essa alardeada durante o período do Estado-novo e que permanece até os dias de hoje. A pesquisadora afirma que a malandragem funciona como elemento catártico àqueles que precisam se submeter a uma jornada de trabalho penosa a troco de salários ínfimos que mal lhe garantem a sobrevivência:

> Somos, de certa maneira, vingados pelo malandro, pois ele não se rende ao eterno trabalhar, tampouco resigna-se da miséria absoluta e humilhante. Ao contrário, busca alternativas e ainda por cima, reverte – mesmo que momentaneamente – a desvantagem da pobreza ou exclusão em alegria zombeteira sobre o otário, que caiu no "conto do vigário". (CISCATI, 2000, p. 93)

Porém, a pesquisadora reconhece que, embora o malandro represente resistência, essa não é capaz de trazer mudanças de fato para a sociedade:

> Por outro lado, (o malandro) parece registrar a situação de provisoriedade que caracteriza as alternativas encontradas ou a corda bamba na qual todos nós nos equilibramos sem, no entanto, efetuarmos ações que provoquem alterações efetivas em nossa organização social ou em gritantes desigualdades que, sabidamente, não são alteradas por via do trabalho formal e do ganho salarial registrado em carteira que só faz

> oferecer a ilusão de segurança, ou de um status pretendido. (CISCATI, 2000, p. 93 e 94).

E é esse caráter provisório da inversão desempenhada pelo malandro que DaMatta também reconhece afirmando que, exatamente por estar sempre no meio termo, pode servir aos dois lados (DAMATTA, 1997, p. 172 e 173).

Goto (1998) também propõe duas possibilidades de compreensão da dimensão ideológica da representação do malandro. A primeira aponta para a sua aura anti-capitalista, que se recusa a ser transformado em força de trabalho ao driblar as regras do sistema ou inverter suas táticas. Portanto, o malandro, situando-se na zona fronteiriça do proibido e do consentido, do lícito e do ilícito, em suma, do moral e do imoral, sugeriria por entre as brechas do sistema, a possibilidade de mudança. Porém, a segunda possibilidade revela que, a despeito de a linguagem malandra possuir esse componente crítico, a representação da malandragem esgota-se em si, uma vez que o malandro não é sujeito da história, sendo esses somente a burguesia e o proletariado. Assim, destituída de poder de ação a malandragem sobreviveria apenas enquanto metáfora.

A apreciação revolucionária da representação do malandro apresentada por Goto está baseada na concepção marxista de história, revelando, portanto, que sua concepção de ideologia está vinculada à ideologia enquanto fenômeno classista. Sem ter a intenção de engrossar o coro daqueles que parecem felizes em afirmar o fim da história, o fato de acreditar que, na época em que o capitalismo mostra suas pretensões globais, haja um deslocamento do foco da ideologia como uma questão de classes para ideologia como integração, faz com que tomemos como menos importante a questão de o malandro não ser sujeito da história. Desse modo, nossa crença de que a linguagem malandra esgota-se em si mesma deve-se menos ao fato de o malandro não ser sujeito da história do que à transitoriedade das soluções por ele encontradas.

Apesar da possível simpatia do público e de seu possível efeito catártico, o malandro, exatamente por estar sempre “na corda bamba”, não consegue que a identificação seja completa. O público, embora “vingado pelo malandro”, não pode e nem quer se identificar plenamente com um ser que signifique instabilidade e, apesar do *glamour* marginal que algumas personagens evocam, ele não está disposto a trocar sua estabilidade e segurança (mesmo sob condições que atravanquem sua emancipação) pelas incertezas da vida malandra. Em outras palavras, embora o público possa usar a personagem malandra como válvula de escape, não quer ocupar seu lugar.

DaMatta (1997) concebe o carnaval como um ritual de inversão e elege o malandro como sua personagem principal. Ora, sua própria condição de rito determina sua brevidade,

assim sendo, a inversão instaurada pelo carnaval e pela figura do malandro, por sua própria fugacidade, acaba por reforçar o sistema nos momentos extra-rituais (esses em nada passageiros).

De um modo ou de outro, Goto está certo ao afirmar que o componente crítico das personagens malandras não consegue ultrapassar o nível da linguagem. Nesse sentido, não concordamos com Costa (2005, p. 182) quando conclui que a representação da malandragem funciona como "potência que poderia resultar em ações efetivas de transformação social" – sem aprofundar de que maneira isso ocorreria –, entretanto concordamos quando diz que, ao ser transformado em estereótipo, o malandro pode servir à ideologia com a qual, a princípio, estaria em dissonância.

Resumidamente, embora a representação do malandro possa carregar elementos críticos, eles falham em trazer qualquer mudança real à organização social. Mais perigosamente, seu caráter de inversão, por ser provisório, corre o risco de reforçar a própria ordem das coisas, ordem essa que se pretende passar por natural – daí a questão da ideologia enquanto *pseudophysys* (BARTHES, 1993). Somado a isso, ao ser fixada como estereótipo, a representação do malandro também corre o risco de ir ao encontro da ideologia do capitalismo-tardio, ou seja, de participar da ideologia em que tudo e todos devem se integrar, inclusive o malandro.

4. O MALANDRO EM “A GRANDE FAMÍLIA”

4.1 A grande família do malandro

Após termos analisado o fenômeno da malandragem na cena social brasileira, bem como sua representação na produção cultural, passaremos à personagem que motivou a realização deste estudo. Mais especificamente, cabe-nos agora contrastá-la com o que foi dito sobre a tipologia do malandro presente na cultura brasileira para encaixá-la no rol dos malandros personificados em nossa produção artístico-cultural.

Antes, porém, não podemos nos esquecer de localizar a personagem dentro de seu contexto, a saber, o seriado televisivo "A grande família". Para tanto abordaremos sua história, os aspectos estruturais que o caracterizam como seriado bem como o situaremos dentro da tradição da comédia de costumes. É necessário atentar para o fato de que o objetivo deste trabalho não é fazer uma descrição e caracterização completa do seriado enquanto produto cultural e midiático. Assim, mesmo não sendo uma caracterização exaustiva, entendemos que de forma alguma poderíamos nos furtar de fazê-la, haja vista que ela deverá servir de pano de fundo necessário à análise a que o trabalho se propõe.

Nossa descrição e caracterização tomarão por base trabalhos que já se ocuparam do seriado, uma vez que em nossa busca bibliográfica encontramos alguns estudos que trataram do seriado em questão direta e indiretamente. Do lado dos trabalhos cujo cerne foi o seriado em si, Oliveira (2004) e Ruiz (2002) debruçaram-se não apenas sobre aspectos diferentes, mas também usaram para sua análise duas versões diferentes do seriado. Já Betti (1994), apesar de não ter o seriado "A grande família" como centro de sua análise, ao lançar-se em um profundo estudo da dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho – um dos principais criadores do seriado –, levou em consideração sua produção em televisão, sendo que suas considerações serão extremamente importantes para nossa compreensão deste produto midiático e também para a construção de nossa argumentação.

Desta forma, acreditamos que tanto a caracterização da personagem Agostinho enquanto representante de um tipo presente em nossa tradição cultural, quanto o entendimento mais esquemático e profundo do produto cultural em que a personagem habita nos deixará em posição privilegiada para desvelarmos os possíveis aspectos ideológicos implicados no tratamento do malandro no seriado.

4.2 As duas Grandes Famílias

Em 26 de outubro de 1972, “A grande família” estreava pela rede globo de televisão. Inicialmente ela era uma adaptação do seriado americano *All in the family*, com a redação de Max Nunes e Roberto Freire e direção de Milton Gonçalves. Esta primeira versão de “A grande família” tinha no elenco Jorge Dória (Lineu), Eloísa Mafalda (Nenê), Osmar Prado (Júnior) Luiz Armando Queiroz (Tuco), Brandão Filho (Seu Flor), Djenane Machado (Bebel) e, no papel de Agostinho, Paulo Araújo (MAIOR, s/d, p. 94).

Em seus seis primeiros meses no ar, o seriado teve problemas com a criação e não conseguia atingir o nível de audiência necessário para que permanecesse na grade de programação da emissora. De maneira geral, o problema consistia no fato de que o seriado americano, ao ser transportado para a realidade brasileira, perdia o caráter de identificação com o público, caráter esse que não podia ser recuperado através do processo pelo qual os episódios estavam sendo criados: Roberto Freire – que a despeito de já haver anteriormente escrito para televisão, nunca tivera experiência com comédia – escrevia os episódios em São Paulo e os mandava para o Rio de Janeiro para que Max Nunes inserisse neles elementos de humor.

Na tentativa de reverter a situação, o produtor Daniel Filho convidou o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), que algum tempo atrás fora contrato para compor o quadro de autores da rede Globo, para que fizesse uma reformulação no programa e, juntamente com Armando Costa, passou a assinar a criação do seriado a partir de 05 de abril de 1973. De acordo com Ruiz (2002), as mudanças introduzidas por Vianinha começam logo em seu episódio de estréia (Papai é o maior) com a proletarização da família. Com a diminuição de seu poder aquisitivo, a família se vê forçada a se mudar da zona sul do Rio de Janeiro para o bairro de Realengo, na periferia carioca. Conforme nos mostra o trabalho de Oliveira (2004), para Vianinha essa proletarização era importante para que houvesse identificação com o público, que passava a ver de forma bem humorada suas próprias dificuldades, ou ainda nas palavras de Ruiz (2002, p. 99), com “a diminuição de seu poder aquisitivo, temos a chance de observar as características que os tornariam cada vez mais cúmplices na difícil sobrevivência”.

Além da pauperização da família, para Oliveira (2004), outras mudanças introduzidas por Vianinha foram: o aprofundamento do perfil psicológico das personagens – que possibilitou que suas ações ganhassem em tipicidade –, a inserção de fatos reais recentes no universo ficcional e uma mudança no tom de humor:

> Passamos de uma comédia de costumes rasgada para uma comédia dramática, na qual tem espaço o riso empático, conseqüência do estreitamento dos limites que separam ficção e realidade. Dessa forma o telespectador ri por sua identificação direta com a família Silva que em cada episódio enfrenta os mesmos problemas que ele vivencia em seu “drama” diário. A catarse surge no momento em que aquele que assiste se desprende do seu cotidiano, vendo-o transferido para um outro mundo onde as

> soluções dos problemas ordinários caminham em passas rápidos e alegres, da mesma maneira como ele sonha que os seus devam ser resolvidos. (Oliveira, 2004, p.130)

As mudanças introduzidas por Vianinha surtem efeito e logo o programa se torna um grande sucesso de público e crítica na época. Além dessas, outras mudanças ocorreram em 1973: Milton Gonçalves foi substituído por Paulo Afonso Grisolli na direção do seriado e a atriz Djenane Machado por Maria Cristina Nunes no papel de Bebel.

Entretanto, a relação de Vianinha com a televisão e especialmente com a rede Globo, sempre foi criticada por alguns, e de fato a questão é pertinente o suficiente para ser levantada antes de continuarmos nossa descrição do seriado. Assim, é nesse sentido que os trabalhos de Betti (1994) e Ruiz (2002) são especialmente elucidativos para compreendermos os motivos que levaram o autor (membro do Partido Comunista Brasileiro) a compor o quadro de criação de uma rede de televisão que sempre foi a preferida pelos governos militares na concretização de seu projeto de integração e pacificação nacional (Bucci, 2004, p. 222 e 223).

O trabalho de Maria Silvia Betti (1994) mostra Oduvaldo Vianna Filho como alguém que, além do teatro, dedicou-se à militância política, filiando-se ao PCB (Partido Comunista Brasileiro) ainda no início da juventude. Esta junção de homem de teatro e militante político quase sempre se deu de maneira orgânica nos diferentes grupos do quais participou – Arena, CPC e Opinião – sendo que, nos moldes dos teatros brechtiano e piscatoriano e com orientação marxista, buscava sempre fazer um teatro de responsabilidade que tivesse interferência direta e imediata na realidade.

De fato esses eram os objetivos do Arena e de seu projeto nacional de cultura, o qual Vianinha sempre perseguiu. Entretanto, agir no sentido de obter mudanças na realidade social a nível nacional era um objetivo bastante ambicioso para ser realizado através de apresentações em uma pequena sala de teatro como a do Arena e, sobretudo, freqüentada por membros das classes média e média-alta, com dinheiro suficiente para freqüentar apresentações de teatro. Deste modo ficava evidente para Vianinha a necessidade de contato com um público maior e, acima de tudo, proletário para que a conscientização e a conseqüente mudança pudessem ocorrer. Esta era a via do CPC. Através de pequenos autos de rua, em que a elaboração artística de alto nível dava lugar à necessidade de provocar a reflexão e a emancipação, tentava-se levar adiante o projeto nacional de cultura tendo como objetivo, inclusive, a implantação de centros culturais nas localidades por onde este teatro itinerante passava. Durante o tempo do CPC, além dos autos de rua, Vianinha escreveu a peça “A mais-valia vai acabar Seu Edgar”, montada fora do circuito do teatro comercial, abordava de maneira didática o conceito marxista.

Porém, com a implantação da ditadura militar, o trabalho do CPC inviabiliza-se e o grupo encerra suas atividades. Apesar de a via aberta pelo CPC ter sido interditada pelo novo regime instaurado, o trabalho dramatúrgico e militante de Vianinha continuaria através do grupo teatral opinião, formado a partir de uma peça homônima co-escrita por Armando Costa e Paulo Pontes (sendo que, na década seguinte, o primeiro viria a ser seu parceiro na criação dos episódios para "A Grande família" e o segundo viria a substituí-lo por ocasião de sua morte).

Num primeiro momento, o grupo arregimentava artistas e intelectuais que se colocavam contra o regime autoritário recém instaurado: se no CPC a prioridade era a construção de um projeto totalizador, a prioridade dentro do novo cenário que se impunha passava a ser a articulação de forças contra o regime. Dessa forma, há que se notar que o contato com o público proletário não pagante é perdido, e somente poderá ser restabelecido na década seguinte com o trabalho do autor na televisão (Betti, 1994).

Num segundo momento, porém, o grupo vê surgir dentro de si duas facções. De um lado um grupo – ao qual Vianinha pertence – defende uma abordagem mais leve e aparentemente descompromissada dos problemas considerados fundamentais, de outro se postula uma abordagem de problemas gerais ligados aos grandes impasses de ordem internacional correlacionando-os com os problemas imediatos do Brasil. Esse racha já dentro do grupo Opinião permite-nos vislumbrar os motivos pelos quais parte da esquerda não via com bons olhos sua participação no que era por eles tido como um veículo do sistema bem como a decisão de Vianinha de trabalhar em televisão.

Contudo, ainda falta outro ponto importante: a consolidação do regime militar pós-AI5 apresenta um novo quadro para a produção artístico-cultural do país. Nessas novas circunstâncias o "fazer teatro" encontra-se em risco, o que leva muitos artistas de esquerda para a televisão como forma de sobrevivência material e como forma de manter viva a dramaturgia em tempos pouco propícios a ela.

Desta maneira, percebemos que o são três os principais fatores que levam Vianinha ao trabalho na TV. Em primeiro lugar, havia a necessidade e a vontade de retomar o projeto nacional de cultura perseguido desde os tempos do Arena e que possibilitaria o contato perdido com o público do CPC – desta vez em escala massiva – que não tinha o costume de freqüentar as salas de teatro. Segundo, Vianinha acreditava que este era o momento de tratar os assuntos fundamentais de uma maneira leve, uma resistência dentro das reais possibilidades. Finalmente, a ida para a televisão representava a oportunidade de levar adiante o fazer teatral. É com esta base que Ruiz (2002) chega à conclusão de que a cooptação de Vianinha pela rede Globo

no momento da consolidação de uma indústria cultural no Brasil está na verdade inscrita dentro da ética profissional e política que pautara toda a vida do autor.

Ruiz (2002) demonstra de que maneira a participação de Vianinha ajudava a criticar a realidade que o país enfrentava, em outras palavras, seu trabalho demonstra como Vianinha se propunha a lutar contra o sistema dentro do próprio sistema:

> A linguagem da comédia, capaz de promover o riso *descompromissado*, resultante de situações corriqueiras, possibilita a Vianinha *driblar* a censura e ao mesmo tempo, se aproximar de questões embaraçosas calcadas no falseamento da realidade, promovido pela eliminação de qualquer oposição ao regime (RUIZ, 2002, p. 110).

A participação de Vianinha na redação dos episódios de "A grande família" encerra-se em 1974 com sua morte. Seu substituto, Paulo Pontes, também viria a falecer em 1975 o que levou ao enceramento da série que teve seu último episódio exibido em 27 de março de 1975.

Entretanto, em 1987 a Globo decidiu fazer um especial de fim de ano dirigido por Paulo Grisolli (o mesmo diretor do seriado nos anos 70). Este episódio especial mostrou que rumo tomara a família Silva nos 12 anos que ficaram fora da televisão. É interessante notar que neste episódio Bebel havia se separado de seu marido Agostinho e estava apaixonada por um jovem estudante de arquitetura interpretado por Pedro Cardoso – que curiosamente assumiria o papel de Agostinho na versão de 2001.

Pouco mais de 13 anos após a transmissão do especial de 1987, mais especificamente em 29/03/2001, a nova versão de "A grande família" estréia na rede Globo. Creditando sua criação a Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa, a nova versão de maneira geral manteve-se como nos anos 70. Ainda se trata da mesma família Silva e, com exceção de Júnior (personagem que na primeira versão era interpretada por Osmar Prado) conta com as mesmas personagens, mas desta vez vivenciados por um novo grupo de atores: Marco Nanini (Lineu), Marieta Severo (Nenê), Rogério Cardoso (Seu Floriano), Guta Stresser (Bebel), Lúcio Mauro Filho (Tuco) e Pedro Cardoso (Agostinho). Produzida por Guel Arraes, a versão dos anos 2000 é dirigida por Maurício Farias com uma nova equipe de roteiristas encabeçada por Cláudio Paiva.

Tendo trabalhado para o "Pasquim" – jornal de oposição ao governo militar –, Cláudio Paiva participou da redação de programas de sucesso na TV brasileira como TV Pirata, Sai de Baixo e Casseta e Planeta Urgente!. Compôs também a equipe de criação da revista humorística Planeta Diário, embrião do programa televisivo Casseta e Planeta Urgente!.

Não obstante as semelhanças – como, por exemplo, o núcleo principal de personagens, as temáticas (sintonizadas com o dia-a-dia do público e envolvendo a típica família brasileira

de classe média), a utilização da comédia de costumes na qual os enredos são tidos como crônicas sociais – algumas mudanças ocorreram na adaptação do antigo sucesso dos anos 70.

Embora alguns dos episódios escritos por Vianinha tenham sido adaptados e utilizados nos primeiros programas da série em 2001 e apesar da liberdade de adaptação, podia ser sentido – nas palavras de Paiva – o peso da época[24]. De fato as circunstâncias que se impunham no início e meados dos anos 70 eram diferentes das dos anos 2000. Em 1972, ano de estréia do seriado, vivia-se o período pós-AI5, ato institucional que traria uma nova fase ao regime autoritário que se instalara no país anos antes, fase esta que ficaria conhecida como os "anos de chumbo". Como aponta Oliveira (2004, p. 134) "a postura crítica de Vianinha fez com que nos episódios fossem acesas chamas de contestação ao regime político da época e à situação em que o povo estava vivendo". Embora uma das características que sobreviveram na segunda versão tenha sido o tom crítico (OLIVEIRA, 2004), a nova realidade política do país, que começou a se configurar com o fim do período ditatorial nos anos 80, fez com que a ênfase nos aspectos políticos fosse diminuída em favor de uma crítica voltada aos costumes advindos das condições de vida da baixa classe média (OLIVEIRA, 2004). Essa diminuição da discussão política pode ser observada na eliminação de Lineu Júnior, a personagem politizada que, na primeira versão, era um dos recursos utilizados para que se trouxesse à tona o debate político que interessava na época.

Tendo ocorrido de maneira paulatina, outra mudança que pode ser apontada diz respeito à estrutura do seriado. Se na primeira versão e no início da segunda os episódios tinham como universo a família Silva – cujos membros compartilhavam a mesma casa – com o decorrer dos episódios da segunda versão o universo de personagens e cenários onde a ação se desenrola aumentou. Algumas dessas personagens compõem ou já compuseram o elenco fixo do seriado, enquanto outras – apesar da maior ou menor freqüência – integram o que pode ser chamado de personagens ocasionais. Dentre as personagens não pertencentes ao núcleo principal (fixas ou ocasionais) que transitam ou transitaram pelo seriado podemos citar Marilda (Andréa Beltrão), amiga de Nenê e dona do salão de Beleza da rua; Mendonça, chefe de Lineu (Tonico Pereira); Paulão da Regulagem (Evandro Mesquita); Beiçola, dono da pastelaria (Marcos Oliveira); Vivi (Leandra Leal), primeira namorada de Tuco; Gina (Natália Lage), segunda namorada de Tuco; Tio Juvenal (Francisco Milani); Remela (Diogo Vilela), etc.

[24] BORTOLOTI, Marcelo. O chefe da Grande Família. (Entrevista com o redator-chefe do seriado A Grande Família, Cláudio Paiva). Folha de S. Paulo, São Paulo, 30 jun. 2002. TV Folha apud OLIVEIRA, Anderson, 2004.

No que tange ao aumento dos cenários onde as ações se passam, além da casa dos Silva (que ainda permanece como o centro do seriado) temos o salão de beleza e a casa da Marilda, a oficina do Paulão, a repartição onde Lineu trabalha, o Paivense (o clube do bairro), a pastelaria do Beiçola e a casa onde Agostinho e Bebel agora vivem, que embora seja vizinha à casa de Lineu e Nenê constitui-se com um novo campo de atuação nos episódios.

Para Oliveira (2004) este aumento de personagens e cenários não se dá apenas em função do grande sucesso que o seriado alcançou, mas deve-se também ao fato da perda da personagem de Seu Floriano (o avô da família) decorrida da morte, em 2003, de Rogério Cardoso, o ator que o interpretava.

Ainda no que concerne as diferenças entre as duas versões, Oliveira (2004, p. 134), mencionando entrevista com o redator-chefe do programa Cláudio Paiva[25], descreve a necessidade de adaptação da linguagem televisual do programa que se dava de forma mais lenta no passado. Oliveira argumenta que com a presença dos videoclipes e grande quantidade de informação disponível na Internet, a quantidade e o volume de informação dentro dos episódios tiveram que ser aumentados e argumenta também que a maior velocidade narrativa possibilitou um aumento no número de temáticas contidas em um mesmo episódio.

4.3 “A grande família”: uma comédia de costumes televisiva e serializada

Além de termos em mente a perspectiva histórica do produto televiso em questão, será de igual importância pensarmos a respeito do gênero televisual em que ele se enquadra. Essa tarefa, embora não tenhamos a intenção de fazê-la de maneira exaustiva, será feita de maneira cuidadosa, aos poucos, tendo a consciência de que a discussão em torno da problemática dos gêneros tem sido fortemente questionada nos últimos tempos, especialmente pela crítica estruturalista e também pelo pensamento pós-moderno (MACHADO, 2000, p. 67).

Concordando com o argumento de Machado, entretanto, acreditamos ainda na idéia de gênero como força aglutinadora e estabilizadora, como um núcleo mais ou menos duro ao redor do qual gravitam um sem número de trabalhos realizados que seguem, em algum nível, as normas que compõe esse núcleo – normas essas que foram se acumulando através das diferentes gerações de enunciadores.

A partir desta argumentação, percebemos que a questão do gênero deve ser pensada como uma via de mão dupla: se por um lado suas normas são formadas pelos trabalhos que o

[25] Idem

compõe, por outro esses mesmos trabalhos seguem (não de maneira igual) as normas de um gênero dado. Em outras palavras, as normas do gênero orientam a produção dos trabalhos e esses, em seu turno, (re)definem o gênero. É neste sentido que Machado (2000, p. 67) afirma que "o gênero é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste sua vida".

De fato, por estar inserido na dinâmica cultural, o gênero – assim como a língua através do princípio de mutabilidade e imutabilidade do signo lingüístico identificado por Saussure (2002) – está em constante transformação. Assim, do mesmo modo que o gênero não é algo completamente uniforme – uma vez que é constantemente modificado pelos trabalhos que o compõe – também os enunciados que o formam não seguirão de maneira rígida suas normas, podendo assim fazer uso concomitante de normas de outros gêneros. Podemos pensar a questão dos gêneros utilizando o conceito de semiosfera de Lotman (1996): as produções que seguem mais fielmente as normas de determinado gênero estariam mais próximas do núcleo, já aquelas das regiões fronteiriças possuiriam maior volatilidade e, além de estarem em contato com os elementos fronteiriços de outras esferas de gênero, funcionariam – a exemplo da semiosfera lotmaniana – como tradutores com a função de filtrar elementos externos à esfera de gênero para dentro, modificando de maneira paulatina o núcleo. Acreditamos assim que o conceito de semiosfera de Lotman não apenas ilustra a dinâmica dos gêneros de maneira eficiente, mas também se coaduna com a concepção bakhtiniana que tem os gêneros como força aglutinadora cuja característica geral mais marcante reside em sua estabilidade instável (MACHADO, 2000, p. 68 e 69).

Por certo, devido a sua busca por estabilidade no instante mesmo em que continuamente se transforma, não se pode determinar quais, nem ao menos quantos, são os gêneros. O que estamos tentando dizer é que a rígida concepção aristotélica de gênero precisa ser relativizada, ainda melhor, flexibilizada para dar conta da complexidade dos fenômenos com os quais nos deparamos (ibidem). Acreditamos assim que a idéia de gênero, mesmo diante da necessidade de relativizá-la, irá nos fornecer uma importante base sobre a qual nossa análise será fundamentada.

No que se refere à televisão, embora reconheça a impossibilidade de se dizer ao certo quantos e quais seriam, Machado (2000) descreve seis gêneros que considera exemplares de sua grande diversidade, são eles: as formas fundadas no diálogo, as narrativas seriadas, o telejornal, as transmissões ao vivo, a poesia televisual, o vídeo clipe e outras formas musicais. Para nosso trabalho, nos interessará o que o autor diz a respeito das narrativas seriadas.

A princípio, a concepção de serialidade que Machado propõe é por demais abrangente:

> Como se sabe, a programação televisual é muito freqüentemente concebida em forma de *blocos*, cuja duração varia de acordo com cada modelo de televisão (...) Uma emissão diária de um determinado programa é normalmente constituída por um conjunto de blocos, mas ela própria também é um segmento de uma totalidade maior – o programa como um todo – que se espalha ao longo de meses, anos, em alguns casos até décadas, sob a forma de edições diárias, semanais ou mensais. Chamamos de serialidade essa apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual. (MACHADO, 2000, p. 84)

Tomando por base a definição que Machado nos oferece, a saber, a serialidade como a apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual, quase tudo o que a televisão transmite pode ser tido como uma série. Talvez o caso seja realmente este, no entanto uma definição tão ampla de pouco serve à análise. Desta forma a noção que importa ser adicionada a essa idéia de serialidade é a de narrativa ficcional. E é exatamente essa noção que perpassa de maneira essencial todo o trabalho de Oliveira (2004), desde o texto do título: "Formatos e gêneros da teleficção[26] brasileira: A grande Família como modelo de seriado de comédia".

A despeito de sua definição inicial e generalizante de serialidade, a argumentação de Machado não se desenvolve por este caminho. Por certo, Machado compreende que a característica principal da televisão é a fragmentação (MACHADO, 1996 e 2000) e que a principal forma de estruturação de seus produtos audiovisuais é a serialização (2000). Assim sendo, ao falar de serialização, Machado volta sua atenção à narrativa seriada e, embora não fale nomeadamente em teleficção seriada, é justamente dela que ele se ocupará.

Considerando-se as narrativas seriadas de televisão, Machado divide-as em três categorias básicas. As telenovelas brasileiras constituem bons exemplares da primeira categoria proposta por Machado, que consiste em uma única narrativa, ou narrativas entrelaçadas e paralelas, que seguem, predominantemente, uma linearidade aristotélica através de capítulos. Machado também aponta o caráter teleológico deste tipo de construção narrativa, pelo fato de resumir-se basicamente a conflitos originados no início da trama, sendo que toda evolução posterior dos acontecimentos terá por objetivo apresentar as soluções para esses conflitos que, em geral, só acontecerá nos capítulos finais.

Na segunda categoria cada emissão é uma história independente, com começo meio e fim. Neste tipo de construção narrativa somente as personagens principais permanecem em uma mesma situação narrativa. Nesta categoria os episódios, geralmente, não levam em conta o que aconteceu anteriormente e, conseqüentemente, os acontecimentos de um determinado episódio não interferem nos episódios futuros, assim, segundo Machado, a ordem de exibição

[26] Grifos nossos.

dos episódios pode ser randômica, característica que permite a um telespectador ocasional acompanhar o episódio sem maiores problemas.

Por último, na terceira categoria de serialização, as únicas coisas que se mantêm nos diversos episódios são a temática e o espírito geral das histórias. Cada um dos episódios tem personagens, atores, cenários e até mesmo diretores e roteiristas diferentes.

No que se refere às categorias da narrativa serializada, Machado chama atenção para o fato de que o produto televisivo final realizado dentro do gênero de teleficção em série é o resultado da tensão entre elementos fixos e elementos variáveis, em outras palavras, é o resultado da tensão entre aquilo que se repete, aquilo que já se tornou parte do repertório do telespectador usual do programa, e algumas variantes que são introduzidas no decorrer da série[27]. Machado afirma que é essa tensão entre o fixo e o variável que Lorenzo Vilches chama de alternância desigual e Calabrese de estética da repetição e é a partir dela que ele pensa a serialização.

Porém, como já era de se esperar – haja vista que Machado defende não só a permanência da idéia de gêneros no debate teórico, mas também sua relativização e flexibilização como forma de tornar essa idéia ainda epistemologicamente válida para nossos atuais enfrentamentos teórico-práticos – para Machado, esses tipos de estruturas narrativas podem, por vezes, confundir-se. Diante disto, um seriado de televisão como "A Grande Família" pode hibridizar-se, contendo alguns elementos do primeiro caso – uma vez que um determinado episódio pode ter influências em episódios futuros, mesmo sem o caráter teleológico, típico do primeiro caso – ao mesmo tempo em que cada um dos episódios é um todo em si, com começo meio e fim, podendo ser assistidos independentemente uns dos outros, característica típica do segundo caso. Esta é a conclusão à qual Oliveira chega em seu estudo, todavia antes de apresentá-la mais detalhadamente analisemos quais são as diferenças entre Oliveira e Machado no que se refere ao entendimento e construção do conceito de gênero televisual.

Antes de qualquer coisa, devemos apontar o fato de que Oliveira (2004) toma por base, dentre outros, o livro de Machado ("Televisão levada a sério"), citado acima, e também o trabalho do teórico italiano Omar Calabrese acerca da estética da repetição, teoria a partir da qual Machado constrói sua argumentação. Desta forma, não obstante diferenças circunstanciais, ambos os trabalhos de Oliveira e Machado repousam de maneira geral sobre as mesmas bases teóricas. Isto nos permite fazer uso dos dois trabalhos em nossa caracterização uma vez que, mesmo com diferentes pormenores, o resultado prático será o mesmo, restando assim

[27] Os elementos fixos e repetidos e o que é variado ou variável dependerá de cada série e da categoria que ela representa, tomando por base as três categorias fornecidas por Machado (2000).

apenas escolhermos qual o trabalho, ou ainda, quais partes dos trabalhos se adequarão melhor ao nosso estudo. Bem, agora vamos ao estudo de Oliveira.

A primeira distinção que se nota entre o trabalho de Machado e o de Oliveira aparece logo na nomenclatura utilizada. Enquanto o primeiro fala apenas em gêneros televisuais, o segundo fala em *formatos* e *gêneros*. Não que para Machado não haja a questão dos formatos, o que ocorre é que ele não utiliza um termo específico para o fenômeno, sendo que por vezes fala a respeito de um determinado gênero como sendo composto por formas (fundadas no diálogo), outras vezes fala sobre categorias (de serialização) e outras ainda como modos (de serialização). De fato, duas questões se impõem: qual seria a diferença entre formatos e gêneros? E o que Machado chama, indistintamente, de formas, categorias e modos poderiam figurar sob a rubrica de formatos? O estudo de Oliveira (2004) nos fornece as respostas. De fato, percebendo a confusão que os termos evocam, o pesquisador nos esclarece que:

> Como os conceitos de gênero e formato muitas vezes se misturam dentro da abordagem da programação televisiva é necessário (...) que se firme então suas diferenças conceituais. Os formatos, assim como os gêneros, são um conceito hibrido e mutante. O que difere é um certo grau de especificidade atribuído aos formatos. Estes restringem uma "forma" de aplicação dos gêneros televisuais no âmbito da prática televisiva efetiva, subdividindo esses gêneros em modelos pragmáticos relativamente estáveis, portanto facilmente reconhecíveis pelo telespectador mais assíduo (OLIVEIRA, 2004, p. 24).

Assim, para a questão referente à diferença entre gêneros e formatos, temos que os últimos são subdivisões dos primeiros, em outras palavras, se a teleficção seriada é um gênero televisivo – assim como o são os programas de auditório, as transmissões ao vivo, os musicais – a telenovela, a mini-série, os seriados de televisão seriam as formas pelas quais o gênero de fato acontece. Se assim o é, temos uma resposta afirmativa para a segunda questão levantada acima.

Apesar de serem uníssonos no que diz respeito à compreensão geral do que seja o gênero e também a respeito do que seja a narrativa seriada e suas diferentes formas, a nomenclatura utilizada por Oliveira mostra-se mais específica e, portanto, fornece mais elementos para a caracterização do programa em questão. Enquanto para Machado (2000) as diferenças entre os formatos de teleficção baseiam-se no fato de uma determinada obra ser ou não teleológica, de ter ou não certos elementos variáveis e invariáveis em tensão (e quais seriam eles) e na condição de que a estrutura de um episódio dado permita ou não que ele tenha fruição total e independente dos outros que compõe o seriado, Oliveira (2004) apresenta, além desses, outros elementos que podem ser característicos dos programas de teleficção seriada. Dentre eles, destaca a temática, o nível icônico, a narrativa, e a questão da temporalidade.

Para Oliveira, a temática diz respeito ao trânsito que as personagens realizam entre o bem e o mal, as relações familiares e amorosas, os negócios e a amizade, entre outros. A temática está intimamente ligada à premissa dramática, sobre a qual Oliveira fala em um outro momento de seu trabalho. O autor descreve-a como a base da argumentação, ou ainda, uma proposição que funcionará como fio condutor até o desenlace – como, por exemplo, em Romeu e Julieta, um grande amor que desafia todas os obstáculos sociais e até a própria morte. Já o nível icônico é aquilo que percebemos superficialmente no relato através de nossos sentidos. Em se tratando de narrativas televisivas, as percepções são apreendidas principalmente através do espectro sonoro e visual, o que nos permite identificar, por exemplo, a recorrência de atributos físicos e morais das personagens. Com relação à narrativa, Oliveira, chamando este aspecto de modo narrativo dinâmico de superfície, afirma que ele é realizado com o emprego de cenas-clichê, como as perseguições motorizadas, o cavalgar dos *cowboys* ao por do sol e as confraternizações dos heróis ao termino de aventura. No que se refere à temporalidade, o pesquisador afirma que a repetição se funda num princípio organizativo estruturado em torno do ritmo. Desta forma, a ordem dinâmica da repetição opera sobre uma variação na medida temporal, "o que redunda dizer que não é o objeto que é repetido que interessa, mas sim a maneira como se organiza a cadência de sua repetição" (OLIVEIRA, 2004, p.71). Oliveira (ibidem) ainda complementa:

> Assim, levando-se em conta a presença de elementos variáveis e invariáveis na narrativa seriada, pode-se perceber diferentes formas com as quais o tempo do relato (duração real do episódio ou tempo do receptor) se insere no tempo relatado (duração da ação episódica) e no tempo da série (localização da ação na trama geral do programa).

Com base também nas temporalidades, Oliveira divide os seriados em duas tipologias básicas: as séries acumulativas e as séries prossecutivas. As primeiras trabalham com base e uma sucessão praticamente infinita de episódios sem a necessidade ou previsão de um desenlace. Neste tipo de seriado não há a necessidade de nenhum tipo de ligação com o tempo da série na sua totalidade, ademais, as personagens parecem não acumular experiências. Já as séries prossecutivas caminham para um objetivo final. Percebemos aqui mais uma vez a maior acuidade na nomenclatura utilizada por Oliveira em relação à argumentação de Machado, pois Machado, ao falar das categorias das narrativas seriadas, não utiliza qualquer tipo de nomenclatura específica, apenas descreve suas características. Assim o que Machado chama de primeira categoria, Oliveira utiliza a terminologia prossecutiva e o que Machado chama de segunda categoria, Oliveira chama de séries acumulativas. Ademais, Oliveira chama a atenção para o fato de que há aquelas ficções seriadas que se desenrolam para cadenciadamente para

um fim determinado (como por exemplo as telenovelas) e há também aquelas o qual o desenvolvimento ocorre de forma "blocada", dividido em diversas temporadas. Finalmente, Oliveira argumenta que os seriados que se desenrolam através de uma linearidade aristotélica, em que as personagens acumulam experiências através de uma memória narrativa, são chamados especificamente de séries, e são na maioria dos casos teleológicos.

Na realidade, este último ponto traz uma ambigüidade na nomenclatura utilizada por Oliveira, a saber, a diferença entre série e seriado. Num dado momento o pesquisador afirma que:

> A dupla denominação muitas vezes atribuída ao formato pode nos levar a considerar que existem diferenças importantes entre o que é uma série e o que é um seriado. Se tais diferenças realmente existem, elas só podem ser percebidas sob o enfoque da recepção, em especial quando perturbada pelo impacto das nos tecnologias de comunicação da contemporaneidade[28]. (OLIVEIRA, 2004, p. 50)

As novas tecnologias de comunicação às quais Oliveira se refere dizem respeito à multiplicidade de canais trazidos pelas operados de TV a cabo e por satélite, o gravador de VHS e DVD e, embora ainda não comercializada no Brasil em 2004 (data do trabalho de Oliveira), a TV com disco rígido interno capaz de armazenar a programação para que possa ser assistida no horário de conveniência do telespectador. Estas tecnologias quebrariam o contrato feito entre emissor e telespectador, contrato este em que o emissor determina o horário e a freqüência com a qual o telespectador poderia assistir a um programa dado. Por exemplo, no caso das TVs por assinatura, pelo fato de um determinado episódio ter diversas reprises em horários alternativos, o telespectador não os acompanha necessariamente na ordem (e nem nos horários) na qual eles foram inicialmente concebidos. Assim, para Oliveira os programas que são deslocados de suas grades horárias e que tem sua freqüência de exibição alterada seriam designados sob a rubrica de séries. Porém, com base na argumentação de Oliveira, ao se seguir a história desses tipos de programa na produção nacional, verifica-se ainda hoje que sua exibição se concentra nos canais abertos e se encaixa na estrutura das grades de programação vigentes. Isso leva o pesquisador a afirmar que utilizará a rubrica seriado em seu trabalho, haja vista que o programa mantém com os telespectadores o tradicional contrato semanal de exibição. Desta forma, embora haja uma intenção explicita e justificada de adotar o termo seriado, não nos fica muito claro a distinção que de fato haveria entre as duas rubricas. Em certo ponto da argumentação os dois termos são praticamente sinônimos – *se* houver diferença ela está na recepção –, já em outro a diferença entre série e seriado é o caráter teleológico do primeiro – na verdade tem-se a impressão de que a série é uma subcategoria de seriado, pois o autor diz

[28] Grifos nossos.

que os seriados em que a temporalidade desenvolve-se de maneira linear, deixando para os personagens uma memória narrativa, chamam-se especificamente séries.

De qualquer forma, mesmo que o termo seja usado com alguma volatilidade, baseando-nos na justificativa que Oliveira oferece para sua preferência pelo termo seriado, seguiremos esta nomenclatura. Ademais, após a discussão sobre as bases teóricas sobre as quais Oliveira analisa o gênero e o formato do seriado "A grande família", resta-nos agora reportar a conclusão à qual ele chega com seu estudo e que nos servirá de fundamentação para a caracterização do programa televisivo onde a personagem de nossa análise habita. Baseado na discussão teórica que acabamos de retomar de forma resumida, Oliveira conclui que o A grande família é um seriado que apresenta na construção de sua temporalidade características mistas de série acumulativa e prossecutiva. É importante também dizer que o pesquisador identifica a premissa dramática do seriado como sendo "família que briga unida pelo seu bem-estar, permanece unida" (OLIVEIRA, 2004, p. 156) e também faz um levantamento das temáticas que a série apresenta, afirmando que elas nascem como crônicas sociais das dificuldades que a classe média baixa enfrenta no Brasil. Ainda com relação às temáticas, ao comparar as duas versões do seriado, o autor afirma que nos anos 70 os episódios buscavam abordar, na medida do possível, as restrições impostas pelo regime ditatorial vigente na época. Já na versão dos anos 2000 a ênfase na vida política fora deixado de lado, ao menos de forma explícita, em favor de uma crítica mais voltada aos costumes que advém das condições de vida da baixa classe média.

Desta forma, percebemos que não só é preciso caracterizar o programa enquanto um seriado misto (prossecutivo e acumulativo), mas também como uma comédia de costumes, e é exatamente isso que Oliveira faz. Vamos agora, de maneira sucinta, refazer o caminho teórico percorrido por ele.

A comédia de costumes, conforme descrita por Flávio Aguiar (2003) caracteriza-se por tratar de tipos e situações de uma determinada época, em outras palavras, analisa os comportamentos humanos e os costumes de um dado contexto social. A trama desenvolve-se tomando por base as normas existentes da sociedade que ela se propõe a retratar. Com tom de sátira social, a comédia de costumes tem por temas mais freqüentes amores proibidos, a violação de certas normas de conduta social, desejos de ascensão social, entre outros, todos sempre subordinados à comicidade. Por ter a cotidianidade como característica principal e ter suas tramas e temas em consonância com aqueles frequentemente retratados por tantos outros exemplares da comédia de costumes nacional, acreditamos pertinente a filiação do seriado "A Grande Família" a esse gênero proposta por Oliveira (2004)

Para vários estudiosos, o inaugurador do gênero aqui no Brasil foi o dramaturgo Martins Pena.

> Esta (a comédia), de acordo com a poética clássica encarnada por Molière, podia inclinar-se para o estudo psicológico (O Avarento), seja para a descrição de costumes (As Preciosas Ridículas), seja para as complicações do enredo (As artimanhas de Scapin). Em Martins Pena encontrava-se, em germe, um pouco dessas três possibilidades dramatúrgicas, que, evidentemente, não se excluem. Foi a segunda que predominou no Brasil, dando origem à nossa única tradição teatral: a comédia de costumes. (PRADO, 1999 p. 117)

Oliveira (ibidem) afirma que ao colocar o homem comum como protagonista e ao trazer o cotidiano para os enredos, esse gênero introduzido no Brasil por Martins Pena, nacionalizou de maneira definitiva a cena teatral brasileira. O destaque do universo cotidiano realizado por Pena serve ainda hoje de inspiração a muitas comédias produzidas no Brasil, tanto àquelas escritas para o palco quanto àquelas destinadas a outros *media* como o cinema, teatro e a televisão.

A definição de "A Grande Família" como sendo uma representante da comédia de costumes tem implicação direta com o nosso problema na medida em que as personagens características desse tipo de gênero são personagens-tipo, ou seja, representam um tipo padronizado de comportamento já conhecido, sendo, nesse caso, a encarnação de uma figura de malandro presente no imaginário brasileiro. Complementarmente, Patrice Pavis (1999) define a personagem-tipo como sendo aquela personagem que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns e conhecidas de antemão pelo público e constantes durante toda a peça.

É importante reiterar que não pretendemos, com a discussão acima, dar conta da problemática dos gêneros e formatos televisivos ou da comédia de costumes enquanto categoria teatral, nem pretendemos utilizá-la como aporte teórico a partir do qual os dados serão posteriormente analisados. Nosso objetivo é apenas fundamentar a caracterização de "A grande família" como certo formato de programa televisivo, inserido em determinado gênero, seguindo determinada tradição de comédia de modo a facilitar nossa compreensão da personagem (o malandro representado por Agostinho) que habita este produto mediático-cultural específico. Nesse sentido, o nosso esforço de caracterização do seriado "A Grande Família" não é, de modo algum, repetir os trabalhos de Oliveira (2004) e Machado (2000), mas apenas utilizá-los como instrumentos para uma definição mais consistente do programa enquanto produto televisivo.

Com isso, acreditamos ter explicitado as bases que definem o programa de televisão "A grande família" como um seriado, ao mesmo tempo prossecutivo e acumulativo, que segue a tradição da comédia de costumes.

4.4 O malandro da família

Antes de iniciar a descrição da personagem Agostinho de "A grande família" como representação de certo tipo de malandro presente no imaginário brasileiro, gostaríamos de relembrar a discussão realizada anteriormente a respeito da diferença fundamental entre o malandro enquanto ser social real e sua representação através de uma personagem (CANDIDO e outros, 2007). Assim, é conveniente ressaltar que, ao apontar suas características principais, não se apontam as características de um malandro empírico, mas sim de um "Homo fictus" (CANDIDO e outros, 2007, p. 63). É nesse sentido que este trabalho difere do de Ciscati (2000) e aproxima-se do de Matos (1982):

> O malandro do samba está ligado a seu personagem homônimo no contexto social, mas com ele não se confunde inteiramente, assim como é verdade que a linguagem, especialmente a linguagem poética, não dá conta da totalidade do real em termos de transparência. Então, não é no contexto social, econômico ou político que vou concentrar minha atenção, mas no texto malandro. (Matos, 1982, p. 13)

É necessário dizer, entretanto, que este trabalho é similar ao de Matos (1982) somente por levar em conta, não um ser social de fato, mas uma (dentre outras possíveis) representação desse ser, uma personagem. Há, porém, diferenças. A primeira diferença fundamental é o fato de que Matos não trabalha com uma personagem específica; sua leitura das letras dos sambas do período de 1930 a 1954 leva em conta o malandro como personagem coletiva. Ademais, trabalha com um tipo de malandro diverso, um malandro mais marginal, não necessariamente ligado à contravenção, à navalha no bolso e à valentia, mas necessariamente ligado ao samba e aos grupos negro-proletários – dos quais toma a função de representante: "personagem solitário e periférico por excelência, faz contudo parte de uma saga coletiva, carrega e expressa em si a marginalização de todo o grupo" (MATOS, 1982, p. 68).

Trata-se aqui de analisar uma personagem específica (Agostinho, de "A grande família") que não tem pretensões de representar um grupo social marginalizado cuja única possibilidade de se fazer ouvir é através da "linguagem da fresta" (MATOS, 1982, p. 186). Dessa forma, Agostinho não funciona como representação simbólica de uma classe social, mas sim de uma fatia da personalidade social brasileira (cf. DAMATTA, 1997), de modo que, ao considerar o par antitético que compõe as personagens malandras (individual/solitário vs. coletivo), há um predomínio do elemento individual/solitário sobre o coletivo.

Para a descrição da personagem, utilizaremos como material os textos que caracterizam a personagem e que estão disponíveis no site oficial do programa (agrandefamilia.globo.com. Acesso em: 27/04/2008), bem como comentaremos, em linhas gerais, alguns

episódios que foram ao ar entre 2001 e 2007. É bom lembrar que não será feita a análise dos episódios neste momento, sua utilização servirá apenas para debater quais são os elementos que justificariam conceber Agostinho Carrara como uma personagem malandra. A análise mais profunda de dois episódios será desenvolvida no próximo capítulo, porém os elementos aqui levantados serão de importância crucial para sua consecução.

Gostaríamos de iniciar com a breve descrição da personagem fornecida pela Rede Globo no site oficial do programa "A grande família":

> Sabe o genro que toda mãe pediu a Deus? Agostinho é justamente o contrário! Mas como Bebel é cega de paixão pelo marido, Lineu e Nenê acabam sempre pagando o pato pelas confusões armadas pelo pilantra. Sempre em busca da fortuna e de conquistas impossíveis, o cara se mete em cada encrenca... Ele já foi vagabundo, já trabalhou de porteiro em hotel e já fez de tudo, mas atualmente é motorista de táxi. Aliás, é bom lembrar que ele dirige um carro dado por Lineu, porque se tivesse que juntar dinheiro pra comprar um táxi, Agostinho estaria a pé até hoje!
>
> Moradia também é outro capítulo à parte. Antigamente, Agostinho morava com Bebel na casa de Lineu, mas recentemente se mudou para a casa ao lado, que é do Beiçola. E por falar nisso, pagar o aluguel também é um caso sério... Como se não fosse problema suficiente, o cara vive deixando Bebel furiosa por causa de suas armações.
> (Disponível em <http://agrandefamilia.globo.com/Agrandefamilia >. Acesso em: 12/04/2008).

A apresentação "oficial" de Agostinho fornece um elemento fundamental que tem funcionado como pressuposto deste trabalho: a concepção de Agostinho como malandro. Essa concepção aparece logo no início pelo epíteto "pilantra". Malandro e pilantra fazem parte do mesmo campo semântico, uma vez que ambas as palavras trazem a idéia de indivíduo finório, de honestidade duvidosa, que se vale de astúcia enganosa. A caracterização da personagem como "malandro" é reforçada no restante do texto: quer levar uma boa vida ("sempre em busca da fortuna e de conquistas impossíveis"); é avesso ao trabalho formal e regular, tendo tido, ao longo das várias temporadas (2001-2007), muitas profissões, desde porteiro de motel até motorista de táxi (profissão atual), passando pela "ocupação" de vagabundo. A malandragem e a tendência de se aproveitar dos outros é enfatizada mesmo quando se trata do trabalho atual da personagem: afinal de contas, como o texto faz questão de lembrar, o táxi utilizado por Agostinho teve de ser comprado pelo sogro Lineu, porque, se dependesse da disposição para o trabalho diligente e da capacidade de poupança da personagem, a compra do carro, que é seu instrumento de trabalho, nunca teria acontecido. A tendência de viver à custa de outras personagens é também mostrada quando o texto afirma que Agostinho, até pouco tempo, vivia na mesma casa de seus sogros e a mudança para sua própria casa, que a princípio significaria

independência financeira para o casal Agostinho e Bebel, não passa de medida paliativa já que, além de as casas serem vizinhas – o que contribui para que Agostinho continue a depender dos favores dos sogros –, Agostinho raramente paga o aluguel ("pagar o aluguel também é um caso sério...") e, na maioria das vezes em que o faz, é ou com a ajuda de Lineu ou através de alguma artimanha ("o cara vive deixando Bebel furiosa por causa de suas armações").

Além da descrição principal, outras páginas virtuais que compõem o *site* oficial do programa mostram Agostinho Carrara como malandro.

Abaixo temos um comentário do resultado de um teste *online* que diz determinar com qual das personagens de "A grande família" o internauta-telespectador mais se identificaria. O resultado que apresentamos é referente ao perfil de Agostinho:

> Você é a ovelha negra da família. Bem, se você fosse da família... Desprezado por muitos e rejeitado por todos: essa é a visão que você tem de si mesmo. Na verdade, você gosta mesmo é de se fazer de vítima e malandramente sair levando vantagem em tudo. (Disponível em: <http://agrandefamilia.globo.com/Agrandefamilia>. Acesso em: 12/04/2008)

Duas coisas chamam a atenção no texto acima. A primeira se refere à posição de Agostinho dentro da família e outra é o fato de querer levar vantagem em tudo. Como vimos, o malandro sempre ocupa posição intersticial dentro da sociedade, não está dentro e nem fora da ordem social (MELO E SOUZA, 2008 e DAMATTA, 1997); o mesmo ocorre com Agostinho, sua posição de cunhado/genro faz com que, ao mesmo tempo, seja e não seja da família, em outras palavras, na ordem familiar ele ocupa a posição intersticial ("bem, se você fosse da família..."). Tal qual o malandro da sociedade, Agostinho sente-se marginalizado dentro da família, ao mesmo tempo em que se considera como membro dela, e, semelhante ao que o corre com o malandro enquanto ser social, sua presença significa perturbação da ordem (CISCATI, 2000). Com relação ao fato de a personagem sempre querer levar vantagem em tudo – nem que para isso seja preciso proceder de forma desonesta, já que para a personagem o fim sempre justifica os meios –, o texto coloca isso de maneira direta ("malandramente sair levando vantagem em tudo").

A personagem Agostinho é caracterizada, direta e indiretamente na descrição de outras personagens, como malandro em outros pequenos textos que podem ser encontrados em diversos lugares do site:

> Se precisar de um taxista, pode chamar o Agostinho. Mas antes de começar a corrida, confira o taxímetro porque o cara é o maior malandro. (Disponível em: <http://agrandefamilia.globo.com> Acesso em: 27/04/2008).

> O taxista mais malandro do pedaço não mede esforços para se dar bem. Depois é só acertar as contas com uma furiosa Bebel. (Disponível em: <http://agrandefamilia.globo.com/Agrandefamilia> Acesso em: 27/04/2008).

> Essa é a filha que toda mãe gostaria de ter: meiga e atenciosa, só sai do sério quando Agostinho apronta alguma de suas falcatruas. (Disponível em: <http://agrandefamilia.globo.com/Agrandefamilia> Acesso em: 27/04/2008).

> Dono da pastelaria do bairro, Beiçola nutre uma paixão pela Nenê. Seu pior freguês é o Agostinho que vive com a conta pendurada. (Disponível em: <http://agrandefamilia.globo.com > Acesso em: 27/04/2008).

> Às vezes ele ganha dinheiro, às vezes não, às vezes ele gasta com o que não deve... E aí, quem é que segura as pontas? Bebel e família, é claro! (Disponível em: <http://agrandefamilia.globo.com > Acesso em: 27/04/2008).

Os vários textos encontrados no site reforçam a caracterização da personagem como um malandro, seja ao aplicarem-lhe o termo diretamente (“O taxista mais malandro do pedaço”; “o cara é o maior malandro”), seja ao se referirem à sua suposta falta de honestidade ao aconselhar o internauta-telespectador a conferir o taxímetro para não ser enganado caso “venha a fazer uma corrida com a personagem”. A falta de honestidade e a disposição para a realização de expedientes escusos são referidas quando se alude às “falcatruas” da personagem. Outro dado interessante é sua falta de estabilidade financeira e a falta de previdência, já que, como todo malandro, vive para o presente (“às vezes tem dinheiro, às vezes não tem, às vezes gasta com o que não deve...”) e à custa de outros (“e aí quem é que segura as pontas? Bebel e família, é claro!”). Finalmente, como todo bom malandro, a falta de previdência e de uma vida disciplinada faz com que esteja sempre em meio a dividas (“vive com a conta pendurada”).

Dessa forma, os textos disponíveis no *site* de fato falam de uma personagem que tem dificuldade de encontrar trabalho estável (sendo que nunca conseguiu ter por muito tempo um trabalho com carteira assinada, que pressupõe o cumprimento de horários, posição dentro de uma hierarquia, etc.) e cuja honestidade é preterida em favor de artimanhas com o objetivo de se dar bem. A falta de aptidão para o trabalho formal, aliada à falta de previdência leva a personagem a ter constantes problemas financeiros, dependendo da ajuda de amigos e familiares para atingir seus objetivos (ou, simplesmente, pagar o aluguel atrasado).

De maneira resumida, Agostinho de fato é um malandro. É importante acrescentar, seguindo Antonio Candido (2007, p. 61 e 62), que Agostinho Carrara consiste em uma personagem-tipo, haja vista que suas características não mudam apesar das diferentes circunstâncias, o que faz com que suas ações e reações sejam sempre previsíveis, transformando-se em

caricatura. Este ponto será importante quando formos discutir os aspectos ideológicos da representação do malandro em "A grande família".

Se o *site* oficial do programa mostra uma personagem indubitavelmente malandra, o mesmo ocorre com os episódios que compõe a série. Cabe citar alguns exemplos de episódios com o intuito de demonstrar como a descrição fornecida no site coaduna-se com a conduta da personagem no seriado e, principalmente, tentar identificar que tipo específico de malandro é Agostinho Carrara.

O site fala de um Agostinho pilantra, sempre procurando se dar bem através de falcatruas. Como ilustração de tais atitudes, podemos mencionar os episódios "A bonequinha do Papai" (20/09/2007), "A bala perdida" (27/09/2007) e "Os miseráveis" (15/07/2004). No primeiro, o taxista convida todos seus amigos do bairro para serem padrinhos de sua filha, a fim de arrecadar dinheiro para pagar a inscrição do curso de gestantes para ele e a esposa. No episódio de 27/09/2007, planta uma suposta "bala perdida" na parede de sua casa para conseguir um desconto no aluguel. Já o terceiro episódio é exemplar em termos de malandragem: Agostinho faz uma ligação clandestina de energia elétrica na casa do sogro para que não precisem mais pagar a conta, mas a ligação é descoberta pela companhia de energia que corta o fornecimento de eletricidade. Perguntado sobre o porquê de ele não ter feito a ligação em sua própria residência, explica que já tinha feito, mas como a companhia de energia descobriu, "não teve alternativa" a não ser fazer a ligação clandestina na casa do sogro para poder puxar a fiação também para sua casa. Além da fraude com a eletricidade, Agostinho canaliza a água do sogro para sua caixa d'água e, como se não bastasse, para conseguir dinheiro para pagar o aluguel e o IPTU atrasados, resolve abandonar o táxi em um terreno deserto com a chave no contato para que o carro seja "roubado" e ele ganhe o dinheiro do seguro.

Estes casos são apenas alguns exemplos dos vários subterfúgios que a personagem emprega em muitos dos episódios da série para "se dar bem". Todavia, as expressões "se dar bem" ou "malandramente sair levando vantagem em tudo", utilizadas no *site* do programa para descrever a personagem, são expressões que generalizam pelo menos três finalidades recorrentes dos ardis de Agostinho.

Primeiramente, pode-se dizer que a personagem põe em prática suas velhacarias, a fim de conseguir evitar ou contornar dificuldades (financeiras, em sua maioria), objetivo esse ilustrado pelos exemplos acima. Um segundo objetivo freqüente das ações de Agostinho é a harmonia familiar: repetidas vezes a personagem se utiliza de expedientes escusos para conseguir aquilo que acredita ser o melhor para a família. Um terceiro objetivo, embora menos freqüente que os anteriores, é tentar ajudar alguma outra personagem como o que ocorre no episódio.

Contudo, há que admitir que as duas últimas finalidades referidas e que subjazem as ações da personagem acabam, em última instância, por converter-se em benefícios para si de maneira indireta.

O que parece predispor Agostinho a se engajar com tanta freqüência em procedimentos moralmente condenáveis é seu julgamento de que eles, apesar de sua ilicitude, são praticados por todos. Como exemplo disso podemos, novamente, citar o episódio "Os miseráveis" (15/07/2004) e também "Bye-bye Bebel" (22/09/2005). Em ambos, ao ser descoberto – sendo que no segundo acaba preso pela polícia federal –, Agostinho justifica seu procedimento dizendo que o que fez "todo mundo faz". Podemos dizer que a personagem toma toda a sociedade por malandra (concepção que se assemelha à dialética da malandragem de Cândido presente na sociedade do Brasil joanino). Esta generalização especular de Agostinho – uma vez que projeta na sociedade sua própria imagem e age de acordo com a imagem que vê – comprova-se não apenas com o seu "todo mundo faz", mas também ao ver em Lineu[29] uma personagem que, malgrado sua retidão de comportamento, pode por vezes – tal qual o major Vidigal de "Memórias de um Sargento de Milícias" – escorregar para o universo da desordem (MELO E SOUZA, 2008).

Mas o que faz com que Agostinho projete a ética que governa suas ações a toda sociedade? Como demonstram os trabalhos de Ciscati (2000) e Matos (1982), o malandro não é uma figura isolada e, a análise de muitas das personagens com as quais Agostinho se relaciona no seriado permite perceber que elas são personagens marginais e criminosas, como, por exemplo, Dentada e Remela, dois criminosos que vivem num mundo de violência (caso do primeiro) ou com problemas com a polícia (tipicamente o segundo). Remela, além de amigo, é também primo de Agostinho, o que possibilita entrever que a conduta moralmente questionável da personagem tenha sido em grande parte determinada pelo ambiente familiar original de duas maneiras. Primeiramente por ter crescido com os exemplos de comportamento que dessem a impressão que atitudes que visam ao benefício próprio, a despeito de serem moralmente condenáveis, eram naturais e, em segundo lugar, pela falta de uma estabilidade familiar, estabilidade essa que a personagem sempre busca preservar na família Silva (a família de Lineu, na qual ocupa o lugar intersticial de genro/cunhado).

Isto pode ser comprovado nos episódios "Quem é morto sempre aparece" (11/11/2004) e "Sem-vergonha é a mãe" (10/05/2007). No primeiro, o pai de Agostinho (in-

[29] Personagem que funciona como seu contraponto ou, utilizando a classificação de DaMatta (1997), faz as vezes do "caxias".

terpretado pelo ator Francisco Cuoco) é um vigarista que não trabalha e sempre sobreviveu de artimanhas para conseguir ganhar em corridas de cavalo. Embora o episódio mostre que Agostinho e seu pai compartilhem de muitas das características que compõem a personalidade malandra, Agostinho não quer ter com ele um relacionamento justamente pelo fato de ele ser embusteiro. A resistência ao pai por parte da personagem também ocorre em relação à mãe. No episódio de (10/05/2007). sua mãe (interpretada por Betty Faria) é uma ex-chacrete e atual atriz de filmes pornô e, por conta disso, Agostinho sempre se recusou a reconhecê-la como mãe.

Se, em primeiro lugar, sua família tem influência direta na formação de sua personalidade através dos exemplos de comportamento fornecidos (sobretudo, pelo pai), a falta de estabilidade da ordem familiar determinou seu comportamento malandro de forma indireta. Com efeito, um dos objetivos freqüentes de sua malandragem é a manutenção da harmonia familiar. Assim, o fato de nunca ter tido uma família de acordo como os padrões sociais leva Agostinho a fazer qualquer coisa não só para manter os Silva unidos, mas também para se impor como um deles. A isso, acrescenta-se a falta de consistência dos laços familiares originais da personagem, o que a faz perceber um mundo em que cada indivíduo tenha que buscar a realização de seus próprios anseios e objetivos, tendo por conseqüência aquilo que Meucci e Barros Filho (2004) chamaram de ética utilitarista. De acordo com os pesquisadores, Agostinho calcula seus atos sempre para que possa obter determinados fins que se traduzem em vantagens para si. Essas vantagens, porém, são vistas e justificadas pela personagem como sendo para o benefício de toda a família.

Concordamos com os pesquisadores quando argumentam que, para Agostinho e seu utilitarismo, os fins sobrepõem-se aos meios e, mesmo que busque algum benefício para o grupo, na maioria das vezes, este benefício, em última instância, é para si. Portanto, embora a personagem possa reconhecer o caráter ilícito e desonesto das ações que pratica, a desonestidade e ilicitude são minimizadas pelas crenças que os fins justificam os meios e que todo mundo agiria da maneira como ele agiu ou pelos exemplos de conduta dados por muitas das personagens que compõem seu universo de relações e através da busca do que, a princípio, parece ser um bem para todos (ainda que ele possa ser o maior beneficiado).

A minimização da desonestidade e da ilicitude e a lógica aparente de estar fazendo algo de errado por um bem maior para todos são responsáveis pelo fato de a personagem não

apenas considerar suas atitudes como perfeitamente aceitáveis, mas também levá-las a cabo como se fossem necessárias[30].

Desta forma, a personagem parece ser refém de uma situação da qual dificilmente conseguirá escapar. Por um lado, Agostinho quer renegar suas origens malandras – as quais parece ter herdado tanto geneticamente quanto pelo convívio com outras personagens malandras e marginais – e fazer parte de uma família que, em seu ponto de vista, corresponde ao modelo socialmente aceito de uma família "normal". Por outro lado, suas tentativas de se inserir neste universo, que representa estabilidade e segurança, costumam ocorrer através de expedientes matreiros e malandros, dos quais dificilmente conseguirá se livrar pelo fato de que são eles que o constituem.

Tendo demonstrado que, a partir do *site* oficial do programa e também dos diversos episódios que compõem a série, Agostinho Carrara pode ser concebido como malandro, resta identificar qual tipo de malandro a personagem representa.

Como foi visto, o malandro, tanto como ser social empírico bem como representação, não é uniforme. Dividimos os malandros em dois grupos, rural e urbano, sendo que os malandros pertencentes a esse último podem apresentar-se como malandros do submundo, malandros do samba, entre outros, de modo que a representação clássica do malandro de terno branco lenço no pescoço e navalha no bolso é apenas uma dentre várias possíveis. Por certo, não é nesta última categoria que Agostinho Carrara se encontra.

Sendo uma personagem tipo, podemos facilmente identificar as características com as quais é construída, lembrando que tais características pouco ou nada se alteram durante todos os episódios de modo que basta tomar a personagem em alguns momentos exemplares para que possamos localizá-lo numa categoria de malandro. Começaremos analisando sua composição física. Observe a seguir algumas imagens da personagem colhidas em diferentes episódios:

[30] Em alguns casos, suas atitudes são tomadas por ele não apenas como aceitáveis ou necessárias, mas, sobre tudo, como a coisa certa a fazer. Tudo indica que a minimização do caráter ilícito e condenável de suas ações faz com que a personagem não as perceba como tal. Isso leva à uma confusão entre o que é certo e errado sendo que, nas palavras da própria personagem:"Perdão minha filha, às vezes a pessoa não sabe a diferença entre o certo e o errado" (20/09/2007). Contudo, Agostinho não é completamente alheio à natureza condenável de seu comportamento, o que pode ser confirmado na fala "às vezes eu piso na bola" (30/08/2007), justificando-o sempre em nome de um bem maior "Eu fiz isso por amor" (20/09/2007).

Figura 1

Figura 2

Figura 3

Figura 4

Figura 5

Diferentemente do clássico malandro carioca do período estado-novista que usava terno branco, sapatos bicolores, chapéu panamá e lenço no pescoço, Agostinho Carrara é um tipo malandro mais espalhafatoso, tanto no vestir quanto na maneira de se portar. Como pode ser visto em todas as figuras acima, invariavelmente ele traja camisas com estampas extravagantes e, boa parte das vezes, calças xadrez. Todavia, este tipo de vestimenta não é estranho ao malandro, muitos dos sambistas que cantam ou cantavam sobre a malandragem freqüentemente recorriam a camisas com estampas chamativas, como pode ser visto nas imagens de Bezerra da Silva (figura 6) e Germano Mathias (figura 7). Enquanto o terno branco está associado à elegância e ao *glamour* marginais da malandragem, a camisa exuberantemente estampada do malandro remete à folgança e ao comportamento tipicamente descompromissado de quem se recusa a se enquadrar nos padrões mornos e monocromáticos de uma organização social voltada ao trabalho e à responsabilidade.

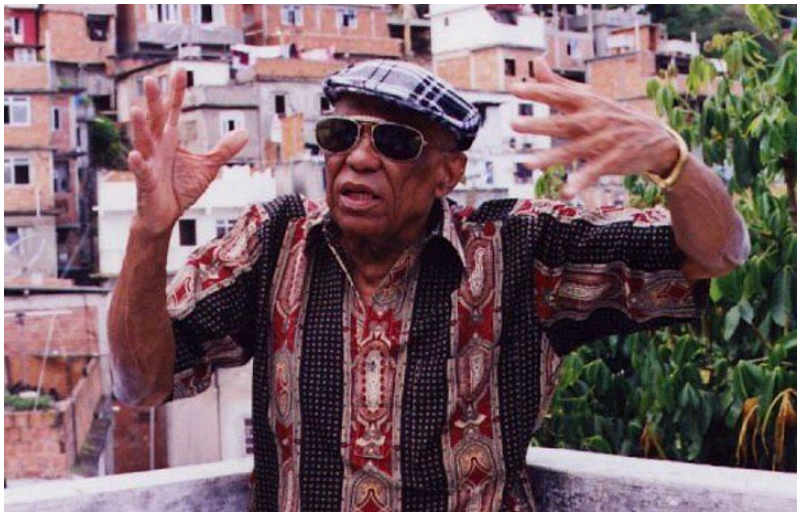


Figura 6

Figura 7

O estilo colorido de Agostinho além de estar associado à folgança e ao não-compromisso, pode estar diretamente ligado a outro traço de sua personalidade: a simpatia. Agostinho é uma personagem que quer – e precisa – que todos gostem dele. É, portanto, uma personagem que acredita em seu carisma, como pode ser comprovado nos episódios "Os malas" (26/04/2007) e "Nem tudo que reluz é purpurina" (13/09/2007) em que Agostinho afirma, textualmente, ser simpático e possuidor de carisma. Dessa forma, o colorido de suas camisas de pronto nos revela uma personagem que quer e precisa ser notada, uma personagem de riso fácil e que gosta dos prazeres da vida. Contudo, no que se refere a sentimentos, não é apenas o riso que vem com facilidade. Para conseguir um julgamento que seja favorável a si, a personagem, dentro do estilo personalista que já nos falava Sérgio Buarque de Holanda (1995), exagera na expressão dos sentimentos de alegria (como pode ser visto nas figuras 1 e 4) e de tristeza/sofrimento em busca de complacência (figuras 2 e 3).

Com efeito, Agostinho é uma personagem exagerada; beira o pastelão. Isso faz com que os episódios que o têm como o centro da narrativa sejam, em geral, mais escrachados. Esse exagero, esse escracho, essa bufonaria advêm do fato de que a representação de malandro encarnada em Agostinho Carrara é uma caricatura. A personagem não tem a mesma seriedade e glamour-marginal das personagens malandras de João Antônio, nem a mesma sagacidade (ainda que pense ter) de um Malasartes e nem a mesma valentia de um Max Overseas. Agostinho é um malandro burlesco, um "malandro-mané", um malandro cujas artimanhas constantemente não produzem o resultado por ele calculado.

Ainda em relação à sua composição física, a figura esguia de Pedro Cardoso[31], ator que interpreta Agostinho Carrara, empresta à personagem certa ginga e ligeireza de movimentos, típicas de quem parece pronto a esgueirar-se por entre as dificuldades. Por certo, esta é

[31] O mesmo pode ser dito a respeito de Paulo Araújo, o intérprete de Agostinho na versão dos anos 70.

atitude posta em prática pela personagem para resolver seus problemas, ainda que para isso seja necessário ludibriar os outros:

> **Agostinho**: Não vai ter aumento de aluguel. Tô resolvendo isso com expediente, criatividade, invenção da vida!
>
> **(**...)
> **Bebel**: É assim que você resolve as coisas na sua vida (...) enganando as pessoas?
> (A bala perdida – 27/09/2007)

Além de ser um boa-vida e dono de uma sagacidade aparente, buscando sempre lograr vantagem em tudo, disfarçando seus interesses próprios em nome dos demais, a personagem tem outros traços que especificam o tipo de malandro que representa. Contudo, esses outros traços de sua personalidade são, na verdade, apenas um vão esforço de se colocar como um malandro sério. É nesse sentido que Agostinho Carrara se pretende valente, machão e mulherengo.

São vários os episódios em que a personagem tenta impor sua autoridade e virilidade à esposa, sendo que no episódio "Me engana que eu gosto" (31/05/2007) chega até a ameaçar a mulher dizendo "Eu vou dar em você". Entretanto, entretanto essas ameaça da personagem nunca poderia ter sido levada à sério nem pela esposa e muito menos pelos telespectadores, acostumados que estão em ver que suas tentativas de ter autoridade sobre sua mulher são sempre frustradas, afinal de contas, justamente ao contrário do que ocorre com o malandro[32], Agostinho é submisso à esposa. Esta tentativa frustrada pela submissão é exemplar no episódio "A mãe da minha melhor amiga (07/12/2006) em que Agostinho quer obrigar Bebel a cortar seu cabelo em casa dizendo:

> **Agostinho:** Vai cortar meu cabelo, tô mandando!

Embora Agostinho seja enfático em sua "ordem" à esposa, Bebel – que é quem realmente detém a autoridade na casa dos dois – recusa-se a obedecer. Agostinho, contudo, não desiste em fazer com que sua ordem prevaleça e vai ao salão de beleza onde a esposa trabalha. Acreditando que por ser um cliente pagante, Bebel seria obrigada a cortar seu cabelo a personagem ao sentar-se na cadeira de corte diz:

> **Agostinho:** Você inventou essa moda de ser desobediente dentro de casa, agora vai ter que cortar meu cabelo aqui.

Mesmo assim, Agostinho tem sua "autoridade" mais uma vez desafiada por Bebel que, por causa de sua insistência, propositalmente lhe faz um buraco no cabelo. Malgrado sua ten-

[32] Aqui gostaríamos de lembrar o adágio popular que diz que "mulher de malandro gosta de apanhar"

tativa não ter correspondido à expectativa, mais tarde Agostinho tenta obrigar a mulher a preparar um lanche sob o pretexto de ela ser sua esposa. Mais uma vez Bebel se recusa o que deixa patente que quem realmente detém a autoridade não é ele e sim a esposa, desvelando assim mais um traço caricato – e invertido – de sua malandragem.

O outro traço que denuncia Agostinho enquanto malandro-mané é sua suposta valentia. O melhor exemplo de sua falsa valentia é o episódio "O apitaço" (06/12/2007) em que Agostinho, sem intenção, arruma briga com Juarez, um vizinho que acabara de se mudar. Agostinho ao saber que o novo vizinho batia na esposa diz inadvertidamente perto de Juarez que "cara que bate em mulher não vale a calça que veste! Uma coisa é falar firme, outra é bater!" Ao descobrir que Juarez estava por perto Agostinho fica preocupado, mas tenta disfarçar sua visível preocupação com demonstrações de falsa valentia:

> **Agostinho:** Eu fui criado com tapa na cara! Não tenho medo de homem!

Todavia, a suposta valentia de Agostinho se desfaz aos olhos dos telespectadores quando, na iminência de sua "morte" pelas mãos de Juarez, pede a Tuco para que prepare um vídeo para que sua filha possa conhecê-lo mesmo depois de sua "morte". A aparência de valentia que ainda lhe restava perante as outras personagens é desfeita na seqüência em que Agostinho, ao saber que Juarez estava a caminho do bar onde ele se encontrava, tranca-se no banheiro e de lá se recusa a sair.

Do mesmo modo que sua autoridade sobre a esposa e sua valentia não passam de mera tentativa e aparência (respectivamente), sua outra característica típica de malandro que, por sua caricaturalidade, revela-o como "mané" é seu fracasso em ser mulherengo. São vários os episódios em que se pode ver as tentativas casanovescas da personagem, todavia citaremos apenas alguns exemplos.

No episódio de 24/05/2007 ("Será que ela é?"), Agostinho aposta que com os amigos no bar que conseguiria ter algum sucesso com uma mulher que começara a freqüentar a vizinhança. Agostinho aborda-a com galantaria, mas sem nenhum sucesso:

> **Agostinho:** Sério memo! Que coisa espetacular! Oh mulé gostosa, hein?
> **Paulão:** Isso aí é uma potência! Uma potência! Isso pega no motor de primeira! Qualquer um!
> **Tuco:** É... pena que é tempo perdido! Que isso aí não gosta do negócio não!
> **Agostinho:** Tu é muito criança, filho! Uma mulher dessa... você vai querer dizer pra mim que essa mulher não gosta de homem!
> **Tuco:** Qual é, Agostino? Isso aí é amiga da Gina! Eu conheço a mulher aí!
> **Agostinho:** A mulher quando tem o homem certo... esse negócio de mulher não gosta de homem é que não tem homem perto, cara!
> **Paulão:** Exatamente! Isso é problema de falta de... de... de falta de homem!
> **Tuco:** Que falta de homem, rapá!

> **Agostinho:** É que o nego que tá ca mulé é froxo, num sabe pegar... num sabe dá o recado ali na lata! Pá! Aí a mulé... quer ver?
> **Tuco:** Quer ver o quê?
> **Agostinho:** Vê só!
> **Tuco:** Que que foi?
> **Agostinho:** Eu vou ali falar com essa mulher, vocês vão ver só
> **Paulão e Tuco:** (riem)
> **Paulão:** Vai! Vai! Eu quero ver!
> **Agostinho:** Desculpa... eu trabalho aqui... eu sou o Agostinho e... não gosto de falar com pessoa que eu não conheço, eu respeito muito a individualidade das pessoas... eu sei que a pessoa tem direito de ter a vida dela... mas é que quando você entrou a-li... sinceramente, a sua beleza... desculpa falar assim... eu senti um negócio forte!
> **Mulher:** Não leva a mal, não, tá bom? Vamos deixar essa conversa pra um outro dia. Uma outra hora, tá?
> **Agostinho:** Você é tipo braba, é?
> **Mulher:** É que pra mim tá terminando... tô com um pouquinho de pressa!
> **Agostinho:** Mas que que eu preciso fazer pra conquistar você, hein, oh?
> **Mulher:** Faz o seguinte... por que você não pede pra sua mãe pra nascer de novo?
> **Agostinho:** (embarassado) Eu nasço, ué...
> **Paulão e Tuco:** (caçoando) Desenrolou! Já desenrolou!

Poder-se-ia argumentar que no exemplo acima a personagem não tenha tido sucesso pelo fato de a mulher em questão ser lésbica. Entretanto, dentre os exemplos disponíveis, gostaríamos também de citar o episódio "Joga pedra na Nenê", de 05/10/2006. Neste episódio, por causa do ciúme que sente a partir da revelação de Bebel que admitiu já ter sonhado com outros homens, Agostinho anuncia à esposa que também sonhará com outras mulheres. No sonho, a personagem vestida inteiramente de branco, se vê num corredor formado por lindas mulheres sumariamente vestidas e presas em jaulas. Ao final do corredor nota uma mulher de costas. Vai em direção a ela. Ao tocá-la vê que é Bebel que, ao ver o marido, solta uma risada assustadora fazendo com que Agostinho acorde assustado. Uma breve análise do sonho da personagem revela alguns pontos importantes acerca do tipo de malandro que representa.

Em primeiro lugar, no sonho, Agostinho é apresentado ao telespectador em trajes brancos que, ao som de uma música que inspira sexualidade, conduz-se com meneios de corpo que em muito lembram a ginga malandra, ao mesmo tempo em que aprecia com volúpia as mulheres que se encontram atrás das grades. Nesta primeira parte de seu sonho, pode-se perceber a visão que a personagem tem de si: a roupa branca, a ginga e o "estar rodeado por mulheres" lhe emprestam a malandragem séria e eficiente que deseja ter. Entretanto, essa aparência de malandragem já lhe é cerceada nessa primeira parte, uma vez que as mulheres estão fora de seu alcance. A segunda parte do sonho vem coroar sua incapacidade como conquistador: como já dissemos, o sonho é abruptamente interrompido pela visão e o som assustador da risada da esposa, o que corrobora a concepção da esposa enquanto instância que detém autoridade sobre o malandro contribuindo em grande parte para que sua malandragem seja caricata e controlada.

Com certeza, Agostinho é um malandro urbano. Porém é preciso dizer que ele se encaixa nesta categoria menos por estar ligado à violência e marginalidade provenientes de uma situação de exclusão social vigente nas grandes cidades que pelo simples fato de a série se passar em uma grande cidade brasileira, a saber, o Rio de Janeiro. As características específicas da malandragem de Agostinho não se circunscrevem às características apresentadas por outros malandros urbanos – como Max Overseas, por exemplo -, sua sagacidade rasa, sua valentia aparente e sua pretensa machidão lhe transformam num bufão que pode servir como caricatura de todos os outros tipos de malandro, como que centralizando em si a imagem invertida de todo o tipo de malandro.

Diferentemente de outros malandros urbanos, Agostinho não é um malandro do samba[33], não é um malandro que representa a voz dos excluídos e marginalizados: a ele é vedado este papel. É um malandro "da leve" (CISCATI, 2000) que ao ter seus principais atributos de malandros caricaturados ou invertidos morre enquanto arquétipo e sobrevive enquanto metáfora do fracasso do malandro no mundo regido pela lógica do trabalho.

[33] O seriado não apresenta nenhuma referência da personagem em relação ao samba.

5. Os episódios

5.1 Antes da análise

Realizado o percurso teórico acerca do fenômeno da ideologia no capitalismo tardio e suas relações com os meios de comunicação de massa e a indústria cultural, bem como o estudo da genealogia e do significado do malandro dentro da cultura brasileira, e a caracterização da personagem que, dentro do seriado de televisão "A grande família", representa a figura do malandro, empreendemos agora a análise de alguns episódios do seriado.

A análise detalhada de alguns episódios é fundamental para o trabalho por duas razões. Em primeiro lugar, serve de ponto de convergência dos diferentes percursos teóricos; em segundo lugar – e esta na verdade é a razão principal, haja vista que a composição do quadro teórico foi feita de modo a servir de pressuposto às conclusões –, a análise de dados concretos fornece os elementos necessários à interpretação do que há de ideológico na representação do malandro no seriado.

Antes, porém, alguns esclarecimentos são necessários.

Thompson (1995, p. 139) adverte a respeito da "falácia do internalismo", argumentando que as formas simbólicas não são ideológicas em si, de forma que os conteúdos ideológicos de determinado produto mediático só podem ser interpretados levando-se em conta, além da análise formal e estrutural das formas simbólicas, sua produção e recepção – com sua subseqüente apropriação. Para Thompson, uma abordagem que foque somente a análise das formas e estruturas dos produtos mediáticos falha em perceber a importância das outras duas dimensões, revelando aspectos apenas potencialmente ideológicos. O que Thompson chama de "a falácia do internalismo" está intimamente ligado ao "mito do receptor passivo" (THOMPSON, 1995, p. 409), uma vez que pressupõe que não há elaboração por parte do receptor no processo de apropriação das mensagens.

Concordamos com Thompson quando enfatiza a importância de olhar com mais cuidado os contextos de produção e de recepção das mensagens na pesquisa em comunicação. De fato, levar em conta estes dois contextos possibilita o entendimento mais profundo dos conteúdos ideológicos que as formas simbólicas encerram. Entretanto, o imperativo de levar em conta os contextos de produção e, especialmente, os de recepção se justifica, nesta abordagem, por sua definição de ideologia, que implica considerar as maneiras pelas quais o sentido é mobilizado para estabelecer e sustentar as relações sistematicamente assimétricas de poder, ou seja, as relações de dominação:

> Estudar ideologia é estudar as maneiras como o sentido serve para estabelecer e sustentar relações de dominação. Fenômenos ideológicos são fenômenos simbólicos

> significativos desde que eles sirvam, em circunstâncias sócio-históricas específicas, para estabelecer e sustentar relações de dominação. Desde que: é crucial acentuar que fenômenos simbólicos (...) não são ideológicos como tais, mas são ideológicos somente[34] enquanto servem, em circunstancias particulares, pra manter relações de dominação. (THOMPSON, 1995, p. 76).

Não discutiremos as limitações da concepção de ideologia nem do modelo de análise propostos por Thompson. Não obstante, reconhecemos a validade de sua proposta por concordar que a análise dos contextos de produção e de recepção/apropriação fornece pistas importantes para entender o fenômeno da ideologia. Entretanto, ao conceber ideologia como as "maneiras" pelas quais o sentido é utilizado para sustentar e estabelecer relações de dominação, Thompson se obriga a ver na recepção e apropriação os momentos por excelência nos quais a ideologia se atualiza. Neste sentido, a atualização dos fenômenos ideológicos, seguindo a proposta de Thompson, dependeria apenas parcialmente das intenções dos produtores e das estruturas das formas simbólicas, uma vez que o caráter efetivamente ideológico dependerá muito mais do processo de recepção e, principalmente, do processo de apropriação das formas simbólicas, momento em que as relações de dominação serão, com efeito, estabelecidas ou sustentadas. Antes disso, a ideologia é apenas potencial.

Nossa concepção de ideologia difere da de Thompson em dois pontos fundamentais. Primeiramente, embora reconheçamos que a questão da dominação é pertinente ao considerar a ideologia no capitalismo tardio, seguimos a proposta de Ricouer (1990) de deslocar o foco da questão da dominação para o da "integração social". Ademais, não entendemos ideologia como "maneiras efetivas" (de estabelecer relações de dominação ou, no nosso caso, de promover integração social), mas sim como força em direção à integração a despeito das contradições e desigualdades da realidade social. Desse modo, o fato de as formas simbólicas apenas potencialmente promoverem a integração social não reduz o caráter ideológico que podem conter. Se os receptores vão aceitar, rechaçar ou perceber como ideológico determinado conteúdo ou, ainda, se a inserção de elementos ideológicos foi ou não intencional, não muda o caráter ideológico que as formas simbólicas carregam em si. A isso, acrescentemos que é próprio da ideologia, no mais das vezes, não ser percebida. Posto de outro modo, ela tende a ser tomada como coisa natural, tem caráter inconsciente: o fato de as pessoas não perceberem como ideológicos filmes que mostram super-heróis americanos (Super-homem, Capitão América, Homem-Aranha, Mulher-Maravilha) com suas roupas na cor da bandeira nacional como os grandes salvadores do mundo não invalida o reconhecimento de que esses filmes tenham uma carga ideológica que pode ser atualizada em diferentes níveis. O trabalho do analista é

[34] Grifo nosso

exatamente o de desnudar o conteúdo ideológico das formas simbólicas, tendo em mente, todavia, que sua análise traz consigo uma interpretação e, por conseguinte, ter acesso aos contextos de produção e recepção deixa de ser um imperativo e passa a ser algo desejável.

É na esteira desta argumentação que colocamos o foco da análise nas formas simbólicas em si, sem o receio de fazer a "falácia do internalismo" tão atacada por Thompson. Assim, estudos complementares que analisem os contextos de produção ou recepção poderiam fornecer um retrato mais completo de como a ideologia presente no seriado "A grande família" opera nestes contextos, sem implicar mudança fundamental no conteúdo da análise.

Um segundo esclarecimento necessário diz respeito à escolha dos episódios.

A segunda versão do seriado "A grande família" começou a ir ao ar em 29/03/2001, sendo que em 2008 o seriado entrou em sua 8ª temporada, havendo mais de 200 episódios a analisar. Por questões de disponibilidade e suficiência, limitamos a análise à temporada de 2007. A escolha desta temporada em particular baseia-se em três razões. Em primeiro lugar, esta foi a temporada completa mais recente disponível no momento da análise. Além disso, nossa coleta começou a ser feita em 26/09/2006, de modo que, devido à dificuldade de consegui-las com a Rede Globo, não tínhamos à disposição as temporadas anteriores completas, apenas algumas coletâneas de episódios de diferentes temporadas lançadas comercialmente pela Globo Vídeo e a Som Livre. Finalmente, achamos por bem focar a temporada de 2007 pelo fato de que nela encontraríamos a versão mais recente da personagem e do tratamento dado a ela na ocasião da elaboração da pesquisa.

Mesmo tendo limitado a análise a 7ª temporada, havia ainda 36 episódios a serem analisados. Diante do grande número de episódios e do tempo limitado para a elaboração da dissertação, estabelecemos critérios para reduzir este número para dois, quantidade condizente com o limite de tempo.

Os critérios de escolha para análise dos episódios da temporada de 2007 foram dois:

- ✓ os episódios deveriam ter a personagem Agostinho Carrara como personagem motriz da narrativa televisual e
- ✓ deveriam apresentar as principais características definidoras da personagem como malandro discutidas no capítulo "O malandro em 'A grande família'".

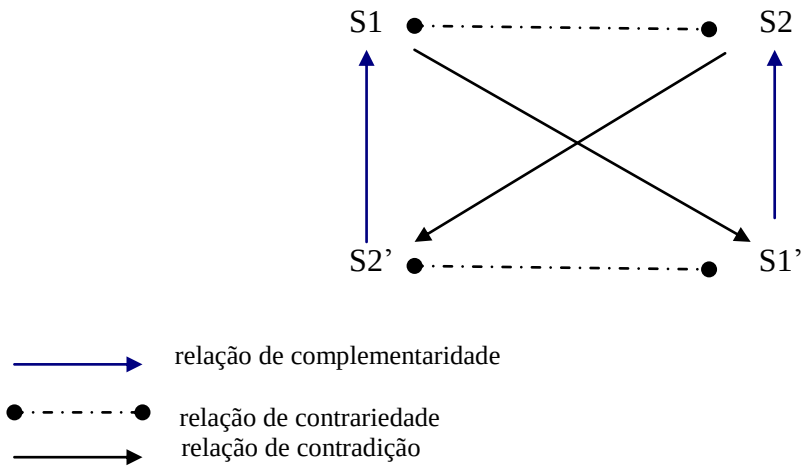
Com a adoção desses critérios, o número de episódios foi enormemente reduzido e, a partir dos episódios pré-selecionados, escolhemos os dois em que a personagem se destacava. Os episódios escolhidos foram: A bonequinha do papai (20/09/2007) e A bala perdida (27/09/2007).

A análise de conteúdo dos episódios aqui empreendida foi inspirada no modelo greimasiano de análise semiótica. Embora inicialmente concebido para a análise de textos literários, o fato de o seriado "A Grande Família" tratar-se de uma narrativa possibilita considerar seus episódios utilizando-se de instrumental metodológico similar ao das narrativas literárias. Ademais, "muitos dos fatos julgados específicos do objeto literário encontram-se também em outros tipos de discursos figurativos e até mesmo nos não-figurativos" (BARROS, 2001, p. 78). Desse modo, esse modelo de análise serviu-nos de base, sendo, portanto adaptado para atender as necessidades de análise impostas por nosso objeto e por nossos objetivos.

Faremos uma breve descrição dos principais pontos do instrumental metodológico utilizado para a análise dos episódios sem, contudo, a preocupação de nos aprofundarmos, já que, não se trata aqui de um trabalho em teoria semiótica ou discursiva. A função principal da descrição que forneceremos será balizar os procedimentos analíticos por meio dos quais a reflexão sobre os episódios foi estruturada, não tendo, assim, a intenção de por sob exame a teoria semiótica tal qual Greimas e Fontanille a propõem (1993). Assim, não nos filiaremos plenamente ao modelo semiótico de análise das diferentes camadas que, ao mesmo tempo em que se sobrepõem umas às outras, implicam-se e engendram o sentido (GREIMAS e FONTANILLE, 1993); se de alguma forma o evocamos, da mesma forma o submetemos como ferramenta à analise de conteúdo que, em última instância, ao contrapor-se à reflexão teórica sobre os conceitos fundamentais com os quais trabalhamos, foi a responsável por desvelar a condição ideológica na representação da personagem foco de nossa análise.

Barros (2001, p. 13) argumenta que a teoria semiótica considera o trabalho de construção do sentido como um percurso gerativo que parte da imanência à aparência. Assim, nossa análise também se dividiu em três níveis distintos que se sobrepõe e se articulam segundo o percurso gerativo.

O primeiro nível, chamado de estruturas fundamentais, parte do pressuposto de que o sentido nasce da descontinuidade, da ruptura e da percepção da diferença. Assim, ele se organiza em torno de pares semânticos opostos. As relações de oposição, responsáveis pela descontinuidade e conseqüente geração do sentido, são esquematizadas segundo um "quadrado semiótico" (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p. 40 e BARROS, 2001, p. 21) por meio do qual podem ser vistos os diferentes tipos de relação de oposição, a saber, de contrariedade, de contradição e de complementaridade.



Dois componentes morfológicos de uma dada categoria semântica fundamental (S1 e S2) estabelecem entre si uma relação de oposição por contraste e projetam, por uma operação de negação, um novo termo que será seu contraditório (S1’ e S2’). Por meio de uma operação lógica de asserção, cada um desses termos projetados (S1’ e S2’) remeterá ao termo oposto daquele a partir do qual foram inicialmente projetados (S1 e S2), estabelecendo, assim uma relação de complementaridade com o termo paro o qual remetem. A narratividade, dessa maneira, é advinda das relações de oposição estabelecidas entre os componentes morfológicos de nível fundamental.

O nível narrativo, imediatamente superior, consiste na atropomorfização das operações lógicas realizadas no nível fundamental. Em outros termos, “entende-se a sintaxe narrativa como o simulacro do fazer do homem que transforma o mundo” (BARROS, 2001, p. 28). Entretanto é importante lembrar que, nesse nível, as operações de asserção e negação que provocaram as mudanças de estado (e conseqüentemente engendram o significado) não são concebidas como tendo sido realizadas por personagens e sim por actantes, cuja concepção é desvencilhada de seu elemento psicológico e liga-se ao fazer narrativo (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p. 9).

Assim, articulando o nível narrativo com as estruturas fundamentais, percebe-se que a narratividade é a transformação de estados:

> O fazer do sujeito narrativo encontra-se assim reduzido, num nível mais profundo, ao conceito de transformação, isto é, a uma espécie de pontualidade abstrata, esvaziada de sentido, que produz ruptura entre dois estados. O desenvolvimento narrativo pode, então, justificar-se como segmentação de estados que se definem unicamente por sua “transformabilidade”. O horizonte do sentido que se perfila por detrás de tal interpretação é o do mundo concebido como descontínuo, o que corresponde, aliás, ao nível epistemológico, à colocação do conceito indefinível de “articulação”, primeira condição para poder falar do sentido enquanto significação. (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p. 10)

Desse modo, ao entendermos a narratividade como simulacro do fazer do homem transformador do mundo, compreendemos que são esses (ou actantes antropomórficos) os responsáveis pelas mudanças de estado que moverão a narrativa. Isso leva ao estabelecimento de dois tipos de sujeitos da narrativa (ou actantes): o "sujeito-do-fazer" e o "sujeito-do-estado" (GREIMAS E FONTANILLE, 1993, p. 51 e 52), sendo o primeiro responsável pelas mudanças de estado experimentadas pelo segundo (ainda que ambas as categorias possam ser ocupadas pela mesma personagem na narrativa).[35]

A unidade operatória elementar da sintaxe narrativa será chamada de programa narrativo, entendido como um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado. A seqüência de um dado número de programas narrativos constituirá um percurso narrativo, que se identifica com a totalidade da narrativa em si.

O terceiro e último nível no modelo de análise do qual fazemos uso é o nível discursiva. Entendido como lugar de desvelamento da enunciação e manifestação de valores (BARROS, 2001, p. 72), funciona sobre os elementos da análise narrativa retomando aspectos que foram deixados de lado. É neste ponto que a análise, a despeito de ainda se inspirar no modelo com o qual trabalhamos até aqui, tomará um caminho um tanto diferente.

Com efeito, Barros (ibidem) afirma que é no nível discursivo que se pode analisar as projeções da enunciação no enunciado, os recursos de persuasão utilizados pelo enunciador para manipular o enunciatário e a cobertura narrativa dos conteúdos narrativos abstratos. Afirma também que os esquemas narrativos são assumidos pelo sujeito da enunciação que, ao convertê-los em discurso, deixa "marcas" (ibidem). Ainda que façamos uso de algumas das categorias a respeito das quais Barros discute, não seguiremos o modelo tal qual é apresentado pelo fato de ele estar condicionado à teoria do discurso. Como já dito, não temos a intenção de desenvolver um trabalho de análise do discurso (ainda que alguns de seus elementos possam ser úteis), de modo que, ao invés de empreender uma análise discursiva, a análise do nível mais próximo da superfície do texto será uma análise de conteúdo. O fato de preferirmos fazer uma análise de conteúdo não significa que descartaremos o uso de elementos da análise discursiva. Ao contrário. Esses elementos nos servirão de ferramenta para elucidar pontos importantes na análise de conteúdo.

Acreditamos que o uso deste instrumental permitirá delinear com clareza a maneira pela qual a malandragem é representada nos episódios analisados e a maneira como é recebida

[35] Convém lembrar, entretanto, de que o sujeito-do-fazer deve obedecer a condições prévias que o tornarão competente para esse fazer, isto é, ma competência modal do sujeito narrativo (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p. 25 e 64-67)

pelas demais personagens e quais seriam os aspectos ideológicos desta representação e tratamento.

Outro ponto importante a ser considerado é o fato de o objeto analisado consistir em imagem em movimento. Desse modo, a fim de facilitar a construção de nossa argumentação, faremos uso de alguns conceitos referentes à linguagem cinematográfica e à análise fílmica. Porém, pelo fato de tratarmos o *corpus* da pesquisa por meio da análise de conteúdo, limitaremos o uso desses conceitos ao estritamente necessário para a realização da análise proposta.

Sendo assim, os conceitos referentes à linguagem cinematográfica aqui utilizados acompanham a definição de Marcel Martin (1990) e Jacques Aumont (1995) e serão restritos à escala de planos (plano geral, plano conjunto, plano americano, plano médio, primeiro plano e *close-up*), a movimentação de câmera (panorâmicas, travellings, zoom in e zoom out), aos ângulos de filmagem (câmera plana, *plongée* e *contra-plongée*) e à montagem (elipse, cena e seqüência). Portanto, sem a preocupação de analisarmos minuciosamente as maneiras pelas quais tais procedimentos da linguagem fílmica tem sido utilizados, faremos uma breve descrição com a finalidade de facilitar o acompanhamento da análise. Embora nem todos os termos acima sejam de fato utilizados neste trabalho, decidimos incluí-los nessa pequena descrição no sentido de fornecer certo universo de elementos para se ter uma noção mais precisa dos termos efetivamente aqui usados.

Primeiramente, no que se refere à gradação de planos, o plano geral é aquele que mostra uma grande área de ação, filmada de longa distância. Em geral, é utilizado para apresentar todos os elementos da cena sendo feito normalmente de um ponto mais elevado, com a câmera inclinada para baixo. Já o plano conjunto cobre a área em que a ação de fato se desenrola, mostrando o conjunto de personagens que dela participa. O plano americano é aquele que corta a figura humana por volta da altura dos joelhos, revelando, ao mesmo tempo detalhes da expressão facial bem como da corporal. O plano médio enquadra o corpo humano da cintura para cima, destacando-se a figura humana como o centro da atenção para o espectador. O primeiro plano consiste em enquadrar a figura humana da metade do tórax para cima. Finalmente, o *close-up* é aquele em que a câmera está bem próxima do rosto do ator, de modo a praticamente eliminar o cenário.

Com relação à movimentação de câmera, na panorâmica, a câmera é fixa em um ponto e o movimento é feito sobre sua própria base. Já no *travelling,* a câmera como um todo percorre o cenário onde se desenrola a ação. Por último, o *zoom in* e o *zoom out* simulam, através das lentes, o *travelling* para frente e para trás.

No que concerne os ângulos de filmagem, aquele em que a câmera se posiciona à altura do olhar humano é conhecido como câmera plana. O *plongée* (ou câmera alta) enquadra o ator, ou objeto, visto de cima, reduzindo o seu tamanho. Este procedimento é geralmente utilizado para diminuir a força e enfatiza a inferioridade da personagem, mostrando-a frágil e vulnerável. O *contra-plongée* (ou câmera baixa) enquadra o ator, ou objeto, visto de baixo, dando a impressão de aumentar seu tamanho. Este tipo de ângulo em geral coloca a personagem ou objeto em posição de superioridade ou dominância.

Finalmente, no que se refere à montagem, os termos que utilizaremos se limitarão a seqüência, cena e elipse. Unidade de significação fílmica mínima, a cena se caracteriza, geralmente, pela unidade de espaço e de tempo. Um conjunto de cenas formarão uma seqüência, cuja característica principal é a unidade de ação, sendo que sua unicidade advém da montagem. Já a elipse consiste nos eventos que o espectador é levado a supor que ocorreram, sem que eles necessitem ser exibidos. É o uso desse procedimento que torna possível que uma ação que se desenrola por vários dias ou anos seja narrada em cerca de duas horas.

Tendo esquematicamente discutido a maneira pela qual será realizada, passemos agora a análise dos episódios. Dividindo-a em duas partes distintas, primeiramente empreendemos a análise tripartida de cada episódio separadamente. É preciso dizer que em um dos episódios, há mais do que um programa narrativo, de modo que, embora Agostinho seja a personagem chave do programa narrativo central, o fato de haver programas narrativos paralelos (e que, conforme demonstraremos, convergem para o principal) faz com que parte da ação seja transferida para esses programas. Tendo delimitado nossa análise à personagem Agostinho, trabalhamos com esses programas paralelos até o ponto de interesse da análise. O outro episódio, por sua vez, conta com apenas um programa narrativo em que a personagem é central para o desenvolvimento. O fato de todos os eventos dependerem de sua ação fez com que a análise fosse um tanto mais complexa por ter de levar em conta uma maior diversidade de elementos. Arbitrariamente, decidimos deixar a análise do episódio mais complexo (20/09/2007) para ser feita depois, a despeito de, cronologicamente, ter sido veiculado anteriormente.

Num segundo momento, compararemos as análises de cada episódio a fim de verificar se há um padrão de tratamento da personagem e de que maneira este padrão está relacionado com a ideologia das sociedades do capitalismo tardio.

5.2 A análise

a) A bala perdida

A história começa com Agostinho implantando uma falsa bala perdida na parede exterior da casa para evitar um iminente aumento do aluguel por parte de proprietário (Beiçola). Surpreendido por Bebel, Agostinho conta-lhe seu plano de como evitar qualquer aumento. A esposa desaprova a conduta do marido, no entanto, é tarde demais; Beiçola aparece em seguida dizendo que aquele seria o dia para que negociassem o aumento. Pressionada por Agostinho, Bebel nada revela a Beiçola, que fica assustado quando Agostinho lhe diz que se houver qualquer reajuste, este deveria ser para baixo: o imóvel não teria mais o mesmo valor, porque, estando na linha de fogo de traficantes e polícia, fora atingido por uma bala perdida.

Por causa da violência que chegara ao, antes pacato, bairro e do prejuízo financeiro causado por ela, o pasteleiro, na reunião da associação dos moradores, queixa-se da situação e exige providências. Contudo, Lineu, o presidente da associação, está viajando, de modo que D. Nenê sugere que se espere a chegada do marido para se tomar alguma decisão. Beiçola e os outros moradores discordam, dizendo que uma situação desse tipo não pode esperar e algo tem de ser feito imediatamente. Marilda sugere que os moradores paguem segurança privada, alarmes e sistema de câmeras.

Diante da necessidade de gastar dinheiro com segurança por conta de uma situação forjada por ele próprio, Agostinho, pressionado por Bebel, propõe que a melhor solução seria que os vizinhos se unissem e exigissem seus direitos ao poder público. Todos aprovam a idéia, especialmente Marilda que sugere um abraço simbólico na rua. Pelo fato de o presidente da associação não estar presente, surge o impasse de quem ficaria a cargo de organizar o movimento, sendo que, como quem havia dado a idéia fora Agostinho, Beiçola propõe que esse seja o organizador. Um tanto surpreso, o taxista aceita.

Quase toda vizinhança participa do tal abraço simbólico, à exceção de Paulão, que acaba confessando ao pasteleiro que a bala perdida fora uma armação de Agostinho. Furioso, Beiçola vai atrás do taxista, exigindo o dinheiro do aluguel com o devido aumento. Todavia, o movimento organizado por Agostinho fora bem sucedido, a ponto de conseguirem que se colocasse uma guarita com um policial na rua dos Silva. Ao ver a guarita chegando para ser instalada, Beiçola – por achar conveniente para sua pastelaria – muda de idéia e propõe a todos que Agostinho seja eleito o novo presidente da associação, em substituição a Lineu.

Agostinho aproveita a situação de estar prestes a ser nomeado o novo presidente da associação e sente-se uma autoridade no bairro. No entanto, o policial designado para ficar na guarita e tomar conta do bairro (soldado Bastos) é tão caxias quanto Lineu e começa a impor a

lei a todos que a desrespeitam, inclusive Beiçola. Nada satisfeito com a situação, Beiçola exige que Agostinho faça alguma coisa para tirar o policial da rua, ameaçando contar a todos a farsa do taxista. Com isso, Agostinho vai à oficina de Paulão tomar satisfações por ele ter revelado a Beiçola sua armação com a história da falsa bala perdida, alegando que o pasteleiro o pressiona para que faça algo impossível: tirar o policial da rua. Paulão afirma concordar com Beiçola, alegando que o soldado Bastos não permitia mais que ele consertasse os carros na calçada da oficina, além de estar flertando com Marilda. Nesta conversa com Paulão, Agostinho bola um plano para tirar o soldado da rua e pede sua colaboração, assim todos sairiam ganhando.

O plano consiste em forjar um roubo de automóvel da oficina de Paulão no momento em que o policial estivesse na casa de Marilda para um café para que todos vissem que, no momento em que sua presença se fazia necessária, o guarda não estava onde deveria. Mas o plano fracassa por o carro fornecido por Paulão – que Agostinho finge roubar – estar sem freios, sendo que o taxista acaba batendo contra a guarita destruindo-a. Com o escândalo feito por Paulão por causa do suposto roubo e com o barulho do veículo batendo contra a guarita, o soldado Bastos vai até a rua e, diante de todos – inclusive da família Silva e Lineu que acabara de chegar de viagem –, ameaça prender Agostinho. Neste momento, tanto a história da bala perdida quanto o plano de Agostinho para desmoralizar o policial e, conseqüentemente, tirá-lo da rua vêm à tona. Entretanto, o soldado Bastos, a pedido de Marilda, acaba por não prender ninguém, dizendo que da próxima vez não poderia aliviar.

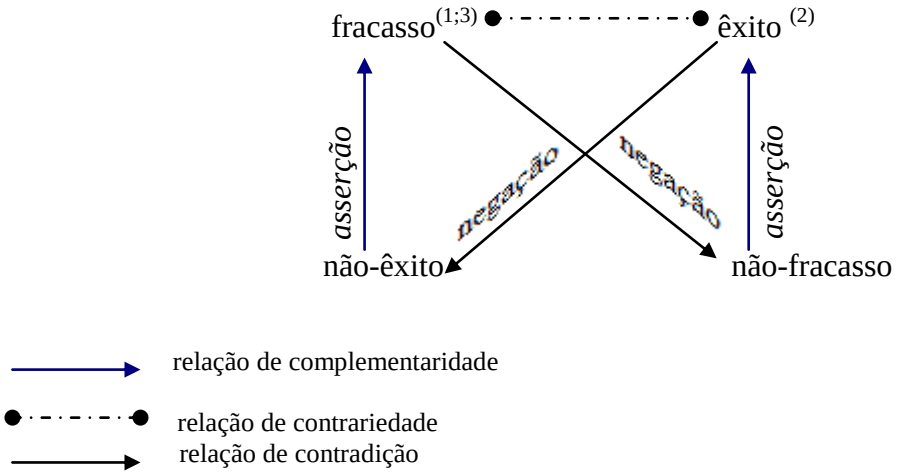
O episódio termina com a guarita sendo transferida para uma vizinhança que fosse de fato violenta e com uma reunião da associação de moradores em que seria feita a substituição do presidente. Entretanto, por não contar mais com nenhum voto, Agostinho perde a eleição e Lineu continua como presidente da associação.

No nível das estruturas fundamentais, o episódio se constrói sobre a categoria semântica "fracasso vs. êxito", posta em movimento por operações sintáticas de negação e asserção responsáveis por transformar o "fracasso" em "não-fracasso" (negação) e o "não-fracasso" em "êxito" (asserção), ocorrendo o mesmo para a mudança de retorno (de "êxito" para "fracasso"). A movimentação na estrutura fundamental do episódio pode ser esquematizada da seguinte maneira:

fracasso → não fracasso → êxito → não-êxito → fracasso

Neste episódio, a personagem parte de um momento inicial de fracasso, alcança certo êxito temporário e retorna a seu ponto de partida, o fracasso. Este percurso que compõe a es-

trutura mínima da história, e a partir do qual o sentido do episódio é gerado, é mais bem compreendido através do esquema abaixo:



Os esquemas demonstram que a história parte de um momento inicial (1), em que a personagem encontra-se em situação de fracasso (Agostinho não tem condições de pagar o aluguel e muito menos o aumento); segue para o segundo momento (2), que corresponde ao êxito temporário (Agostinho consegue evitar o aumento e o pagamento do aluguel e, ainda por cima, é cotado para assumir o cargo de presidente da associação de moradores do bairro). O terceiro momento (3) é a volta da personagem à situação inicial, subsumida na categoria semântica do fracasso (a personagem é ameaçada de punição severa – prisão – e não consegue se eleger presidente da associação por não contar com o voto de nenhum morador).

As mudanças do primeiro para o segundo momento e o retorno ao primeiro, realizadas através das operações de negação ("fracasso → não-fracasso" e "êxito → não-êxito") e de asserção ("não-fracasso → êxito" e "não-êxito → fracasso"), estabelecem relações de complementaridade (nos eixos fracasso/não-êxito e não-fracasso/êxito), de contradição (nos eixos fracasso/não-fracasso e êxito/não-êxito) e de contrariedade (no eixo fracasso/êxito). Desta maneira, percebemos que o sentido da história no nível fundamental é propiciado pela ruptura da continuidade (descontinuidade) e percepção da contrariedade entre os pares semânticos "fracasso" e "sucesso" sobre os quais os três momentos se estabelecem.

O nível imediatamente superior, o da narratividade, fornece – além de maiores especificidade e complexidade que aquelas encontradas na estrutura fundamental – mais pistas de como as mudanças de estado (fracasso → êxito → fracasso) ocorrem e o que/quem as opera.

Se, no nível fundamental, são as operações lógicas de negação e asserção que realizam as mudanças de estado, no nível narrativo elas serão identificadas com as ações da personagem sobre si e sobre as outras personagens, bem como com os reflexos dessas ações. No epi-

sódio em questão, as operações de negação e asserção, encontradas no nível fundamental, as quais garantem a passagem do fracasso para o êxito temporário, identificam-se, no nível narrativo, às artimanhas de Agostinho Carrara (que consegue enganar o pasteleiro e também a vizinhança). Já o caminho de volta (êxito → fracasso) é efetuado através da revelação, às outras personagens, da artimanha que provocou o êxito (num primeiro momento, o plano de Agostinho é descoberto por Beiçola; este passa a chantageá-lo para que ele, ao ser eleito presidente da associação dos moradores, faça vistas grossas às irregularidades cometidas pelo pasteleiro na condução de seu negócio. Num segundo momento, todas as artimanhas de Agostinho vêm à tona quando o policial o ameaça de prisão).

Vale notar que é a artimanha inicial de Agostinho (implantar a bala na parede e enganar Beiçola) que, de fato, deflagra toda a ação. Seu raio de alcance não se restringe a fazer com que Agostinho evite o aumento do aluguel (na verdade, o taxista, devido à estupefação de Beiçola, nem chega a pagá-lo), mas também leva Beiçola a exigir, na reunião da associação de moradores, medidas urgentes contra a violência no bairro; é ela, além disso, que faz com que se organize o movimento pela paz para o qual Agostinho é indicado como responsável; é, indiretamente, através dela que se consegue a implantação de uma cabine de polícia no bairro e, por último, é a descoberta desta artimanha que faz com que o taxista fique nas mãos de Beiçola e que o levará, por exigência deste, a bolar uma segunda artimanha para tirar o policial do bairro.

Portanto, é a malandragem de Agostinho que funciona como força motriz da narrativa. É através da malandragem que a personagem consegue os benefícios para o bairro e, principalmente, para si. No entanto, como foi visto ao analisarmos a estrutura profunda da história, o percurso narrativo tem uma guinada de 180º, levando a personagem, novamente, para a situação de fracasso. É nesse sentido que a revelação (ainda que engendrada dentro – e, portanto, dependente – da artimanha inicial) assume importância no enredo. Embora sua importância não seja fundadora, como é o caso da artimanha inicial – responsável pela primeira mudança realizada no episódio (fracasso → êxito) e também fonte de todo o enredo – é por ela que se realizará o retorno à situação inicial.

A revelação, neste episódio, pode ser dividida em duas partes. A primeira consiste em *descoberta e subseqüente ameaça de revelação* (momento em que Beiçola descobre que a bala perdida não passava de uma falcatrua de Agostinho para enganá-lo); a segunda é o da *revelação efetiva* a todas às demais personagens dos ardis de Agostinho no episódio. Ambas as revelações acontecem de maneira casual: fazê-las não foi intenção ou plano de nenhuma personagem. No primeiro caso, Beiçola descobre a fraude em conversa com Paulão, que, ao

deixar escapar que o caso da bala perdida de Agostinho não era sério, é instado por Beiçola a contar o que aconteceu em troca de alguns pastéis. No caso da *revelação efetiva*, embora tenha sido indiretamente provocada pela ameaça de Beiçola de divulgar a fraude de Agostinho, é a criação e a execução desastrosa da segunda artimanha (fingir roubar um carro para denegrir a imagem do policial, de modo a transferi-lo para outro bairro) que faz com que Paulão, pressionado pelas circunstâncias, faça a revelação efetiva.

Embora as artimanhas e a revelação sejam os elementos narrativos responsáveis pelas mudanças entre as categorias semânticas de "fracasso" e "êxito" verificadas no nível estrutural profundo do episódio, elas são operadas – direta ou indiretamente – pelas personagens. As artimanhas ficam por conta de Agostinho (ainda que, na segunda, conte com a ajuda, meio a contragosto, de Paulão), que vê nelas a possibilidade de solucionar seus problemas. Já os eventos que levam à revelação das artimanhas iniciam-se com Paulão; sua participação acontece tanto na *descoberta e ameaça de revelação* quanto na *revelação efetiva*. Na primeira, é devido ao que diz inadvertidamente que Beiçola descobre que fora enganado pelo taxista. Na segunda, além de ser a personagem que pressionada faz a revelação, participa no malfadado plano, sendo peça importante para seu insucesso ao emprestar um carro sem freios a Agostinho para que este fingisse roubá-lo.

Isso demonstra a diferença fundamental dos papéis de Beiçola e Paulão no que se refere à revelação: o primeiro tem a intenção de revelar a verdade, mas não o faz; o segundo não tem intenção, mas revela. A revelação acontece de maneira casual, sem intenção e através de um amigo (Paulão), de modo que Beiçola pouco tem a ver com a revelação. Embora possua a intenção (e interesse em poder revelar), sua ação pouco contribui para isso, se comparada à de Paulão; sua ação direta e intencional sobre Agostinho não leva à revelação, mas à criação e a execução das artimanhas. Esta construção narrativa pode ser esquematizada da seguinte maneira:

$$PN1= [S1_{(Beiçola)} \rightarrow (S2_{(Agostinho)} +F) = (S2_{(Agostinho)} +A1)]$$
$$PN2= [(S1_{(Agostinho)} +A1) \rightarrow (S2_{(Agostinho)} +F) = (S2_{(Agostinho)} +E)]$$
$$PN3= [(S1_{(Paulão)} +I) \rightarrow (S2_{(Beiçola)} -I) = (S2_{(Beiçola)} +I)]$$
$$PN4= [S1_{(Beiçola)} +I \rightarrow (S2_{(Agostinho)} +E) = (S2_{(Agostinho)} +A2)]$$
$$PN5= [S1_{(Paulão)} \rightarrow (S2_{(Agostinho)} +A2) = (S2_{(Agostinho)} +Ac)]$$
$$PN6= [(S1_{(Agostinho)} +Ac) \rightarrow (S2_{(todas\ as\ personagens)} - I) = (S2_{(todas\ as\ personagens)} + I)]$$
$$PN7= [S1_{(todas\ as\ personagens)} \rightarrow (S2+E) = (S2_{(Agostinho)} +F)]$$

PN: Programa Narrativo
→: transformação
S1: sujeito do fazer
S2: sujeito do estado
I = informação
A1: 1ª artimanha
A2: 2ª artimanha

Ac: artimanha comprometida
+: com
- : sem
=: igual a
E: êxito
F: fracasso

O esquema demonstra os sete programas narrativos sobre os quais o episódio se desenrola. No primeiro programa narrativo (PN1), o sujeito-do-fazer (Beiçola) transforma o sujeito-do-estado (Agostinho), conjugando-o com artimanha (A). No segundo (PN2), o sujeito-do-fazer (Agostinho), com artimanha, transforma a condição do sujeito-do-estado (Agostinho) de fracasso para êxito. No terceiro (PN3), o sujeito-do-fazer (Paulão) transforma o sujeito-do-estado (Beiçola) ao doar-lhe a informação sobre a artimanha. O quarto programa narrativo (PN4) esquematiza o sujeito-do-fazer (Beiçola), dotado de informação, transformando o sujeito-do-estado (Agostinho) ao conjugá-lo novamente com artimanha (A2). No próximo programa (PN5), o sujeito-do-fazer (Paulão) transforma o sujeito-do-estado (Agostinho), conjugado com artimanha, em sujeito com artimanha comprometida (Ac). No sexto programa narrativo (PN6), temos o sujeito-do-fazer (Agostinho) que, dotado de artimanha comprometida, dota o sujeito-do-estado (as outras personagens) de informação. No último programa narrativo (PN7), o sujeito-do-fazer, com a informação adquirida (em forma de revelação), transforma o sujeito-do-estado (Agostinho) em sujeito conjugado com fracasso.

O esquema também possibilita verificar que, se é a revelação que faz com que as outras personagens adquiram conhecimento sobre Agostinho, é a artimanha mal-sucedida que provoca a revelação. Ora, se as artimanhas se configuram como a ação da personagem sobre si própria, em última instância, Agostinho é seu próprio carrasco: o elemento que pode trazer a mudança para uma situação melhor é, ele mesmo, o elemento que o traz de volta à situação de dificuldade de onde saiu. Pelo esquema, pode-se perceber que as artimanhas (A1 e A2) de Agostinho aparecem em função de uma personagem (Beiçola) responsável por colocá-lo em uma situação de conflito: ter que pagar o aluguel com aumento, mesmo sem condição financeira para isso (caso da primeira artimanha); e ter que transferir o policial para outra localidade (caso da segunda) sem ter autoridade para isso. Assim, a personagem lança mão desses expedientes para conseguir contornar situações que fogem completamente a seu controle; contudo, os efeitos que esses expedientes surtem também escapam ao controle.

Examinar o episódio através da análise da estrutura narrativa não implica que ela seja o único percurso narrativo sobre o qual a história se constrói.

E, de fato, não é. Existem, pelo menos, duas outras estruturas narrativas concorrentes. Nossa escolha pelo percurso narrativo se dá por dois fatores: em primeiro lugar, ele funciona como espinha dorsal do episódio; como linha narrativa principal, as outras duas não apenas a seguem paralelamente, mas acabam por confluir para ela. Em segundo lugar, além de ser a estrutura narrativa principal, ela é o universo de ação da personagem foco. Desse modo, traçaremos apenas em linhas gerais os outros dois percursos narrativos, limitando a análise àquilo que influi na estrutura narrativa principal.

A primeira narrativa paralela à principal diz respeito às personagens Marilda e soldado Bastos.

Preocupada em encontrar um par romântico íntegro, Marilda visita uma mandingueira que lhe revela que logo encontraria um homem tal qual procurava. Para garantir que a previsão da vidente se realize, Marilda faz uma simpatia para santo Antônio. No momento em que a está realizando, conhece o soldado Bastos, que lhe vem prestar ajuda no momento em que Paulão a importuna. Marilda impressiona-se com a austeridade com que o policial despacha Paulão e acredita ser ele o homem íntegro que a mandingueira lhe revelara. Realmente, o soldado Bastos (o policial que, como resultado do movimento organizado por Agostinho, foi designado para tomar conta da rua) é um servidor público reto e começa a atrapalhar os planos de Beiçola, que, contando com o apoio forçado do futuro presidente da associação dos moradores – chantageado por Beiçola –, esperava fazer o que quisesse na rua: desrespeitar a lei do silêncio, distribuir as mesas e cadeiras de sua pastelaria pela calçada, etc. O soldado Bastos, como autoridade institucionalizada e com poder de polícia, inibe não só as pretensões do pasteleiro, mas também impõem a lei a todos que, mesmo minimamente, a desrespeitem.

Esta narrativa paralela funciona como contraponto à narrativa principal, uma vez que, enquanto Agostinho – apesar do êxito temporário que a malandragem lhe garantiu – não possui qualquer autoridade, o soldado Bastos encarna em si a autoridade institucionalizada do Estado. Desse modo, o contraponto baseia-se no contraste do "ter" e do "pretender ter" autoridade. As duas linhas narrativas seguem paralelas (sendo que o percurso narrativo do soldado Bastos é resultado do percurso narrativo de Agostinho e influi, durante todo o episódio, indiretamente sobre o percurso narrativo dessa personagem) até convergirem definitivamente no final do episódio, em que a pretensa autoridade de Agostinho é superada pela autoridade institucional do soldado Bastos, quando este ameaça prendê-lo.

O segundo percurso narrativo paralelo que encontramos neste episódio diz respeito a uma personagem coletiva: a própria comunidade. No nível fundamental, as categorias semânticas que gerarão o sentido são "tranqüilidade" e "intranqüilidade". O episódio começa com a

rotina pacata do bairro que é abalada pela descoberta da bala perdida. Na tentativa de reganhar a tranqüilidade perdida, os moradores se organizam para pedir mais segurança ao, anteriormente, pacato bairro. Porém, é necessário lembrar que a intranqüilidade é gerada por um perigo aparente, de modo que a medida posta em prática para recuperar a tranqüilidade não passa de um engodo. Este percurso narrativo paralelo é importante para o percurso narrativo central, pois é a coletividade que, no momento de intranqüilidade causado pela suposta violência que atingia o bairro, efetivamente coloca Agostinho como seu novo líder e é também esta personagem que, de fato, consume o retorno de Agostinho à posição de fracasso.

É interessante notar também que estes dois percursos narrativos sempre se colocam em contradição um com o outro. No início do episódio, quando a comunidade vive seu momento de tranqüilidade, Agostinho encontra-se em posição de fracasso. É a intranqüilidade (fruto da malandragem de Agostinho) que possibilita a Agostinho assumir o papel de liderança. Todavia, o retorno à tranqüilidade e a manutenção deste estado é garantido não mais por Agostinho, e sim pela presença do policial. É precisamente neste momento que a autoridade conseguida por Agostinho se revela apenas como aspiração à autoridade: apesar de a comunidade reconhecer que foi através dele que se conseguiu presença policial no bairro, a autoridade valorizada enquanto tal é a autoridade instituída pelo Estado. Sua pretensa autoridade assim se revela ao ser posta frente a frente com a autoridade de fato do policial e é, finalmente, desfeita no momento em que se descobre que a situação de intranqüilidade que a comunidade vivera no início do episódio não tinha razão de ser. Com isso, a comunidade volta a seu estado de tranqüilidade. Isto permite concluir que, neste episódio, é somente a situação de intranqüilidade da comunidade que rende êxito e autoridade para Agostinho, ao passo que a tranqüilidade para a comunidade significa fracasso e falta de autoridade para ele.

No nível narrativo, o episódio revela Agostinho como malandro não apenas por suas artimanhas, mas também pelo fato de seu percurso narrativo mostrá-lo como uma personagem solitária, que se contrapõe a todas as outras: por Beiçola, é pressionado financeiramente; pela família, é pressionado a deixar de ser fracassado; e a condição de tranqüilidade da comunidade significa para ele falta de êxito e de autoridade. Em outras palavras, Agostinho, ainda que queira, não pertence à ordem.

Acompanhando o percurso de geração de sentido do episódio, passamos agora a análise para o nível discursivo. Importa, de início, considerar a maneira pela qual a é introduzida ao telespectador já na seqüência inicial.

Na primeira seqüência, o modo como a personagem é mostrada ao telespectador é sintomático: Agostinho, que está colocando em prática a primeira artimanha do episódio, traja

uma camisa estampada laranja, calças laranja, cintos e sapatos também laranja (figuras 8 e 9). A música-tema do seriado música acompanha a seqüência que de apresentação da personagem e, ao ser executada instrumentalmente por metais – com atenção especial ao baixo bem cadenciado feito pela tuba – e com uma caixa em ritmo de marchinha, empresta à seqüência um ar circense. Esta atmosfera burlesca, aliada à vestimenta pouco convencional e com tons vibrantes, sugere um Agostinho bufão. Logo de início sua artimanha é tratada como pastelão.

Figura 8

Figura 9

Esta versão da música-tema é executada outras duas vezes no episódio (com a diferença de que essas outras duas execuções contam com a linha melódica feita com trombone): a segunda execução ocorre durante o "abraço simbólico" organizado por Agostinho; e a terceira no início do segundo bloco, quando há uma seqüência de cenas que mostram um dia de trabalho do soldado Bastos.

A música assim executada ajuda a dar o tom do episódio. É certo que, por se tratar de uma comédia, o tipo de música deve acompanhar o espírito do texto e da interpretação. Entretanto, vale notar que o caráter de pastelão só se completa ao ser associado, logo no início, com uma personagem que é sabidamente um bufão. É uma via de mão dupla: a música confirma a bufonaria de Agostinho ao mesmo tempo em que sua associação a esta personagem no início da história possibilita que ela, ao ser executada outras vezes, repercuta o tom de pastelão. Isto confirma algo que dissemos ao caracterizar a personagem: os episódios que têm Agostinho como personagem central da trama beiram ao pastelão. Isto ocorre porque essa é sua característica mais marcante, característica que acaba por afetar toda a história.

Agostinho é bufão. Mas também é malandro. É por isso que o motivo musical muda no momento em que ele está, de fato, tentando ludibriar outras personagens.

Ainda na primeira seqüência, após implantar a suposta bala perdida na parede da casa que aluga, Agostinho recebe a visita de Beiçola para tratar do reajuste do aluguel. Neste momento, ao enganá-lo sobre a bala, a música em que acompanha a seqüência deixa de ser aquela da cena inicial e passa a ser um samba jazzístico – atributo conseguido não apenas pela

marcação dada pela bateria, mas também pelo uso freqüente de acordes com sétima menor, feitos ao piano. A música colabora na construção do aspecto de malandragem que a ação da personagem tem, mas a representação de malandragem está já contaminada pela bufonaria sugerida pela primeira música, que, iniciada logo no primeiro plano da primeira cena, sustenta o tom do episódio. O mesmo ocorre com as músicas executadas quando a personagem está preparando a segunda artimanha com Paulão.

A construção do discurso sobre a personagem tem ainda outros aspectos que precisam ser abordados e é novamente a primeira seqüência que fornecerá dados interessantes. A primeira cena que compõe a seqüência inicial é composta por uma gradação de planos, resultado de *zoom in*, que começam em plano conjunto e terminam por focar a personagem em um plano médio. Este *zoom in* sugere a aproximação furtiva da personagem – que está de costas –, como se o telespectador fosse flagrá-lo em plena preparação de sua artimanha. Tal aproximação furtiva é, com efeito, feita por outra personagem: sua esposa Bebel. Embora, ao contrário da aproximação feita pelo telespectador (através da câmera), Bebel aborda o marido pela frente; este, entretanto, não a vê, assustando-se:

> **Bebel**: Tinho!
> **Agostinho**: Oi... Aí! Que susto!
> **Bebel**: Poxa, o fim do mês tá chegando e você que o contrato vai virar, né?
> **Agostinho**: Fica tranqüila que eu tô tratando disso! Não vai ter aumento nenhum!
> **Bebe**l: Tá tratando disso como?
> **Agostinho:** Com expediente, criatividade, invenção da vida...
> **Bebel:** Ih... que que é?
> **Agostinho:** ... isso vai ser tranqüilo!
> **Bebel:** Que que você tá inventando aí Ti?
> **Agostinho:** É o seguinte... psiu... disfarça! Disfarça! (Beiçola chega)

A fala de Agostinho é reveladora. Naturalmente, pode-se afirmar que Agostinho exclama "Que susto" simplesmente pelo fato de ser abordado de maneira inesperada, como muitas vezes acontece em uma situação real.

Contudo, os traços que caracterizam a personagem, sua personalidade construída ao longo dos diversos capítulos do seriado, fazem com que essa primeira hipótese de interpretação de seu "Que susto" seja pouco provável. Além disso, deve-se lembrar de que não se trata da vida real, e sim de uma representação da vida real, de modo que esta fala de Agostinho não é espontânea, mas sim a manifestação de um roteiro. Em outros termos, tudo o que passa na *mise-en-scène* não é fortuito, pelo contrário, esta lá por ter uma significação e objetivar certo efeito.

Assim, a frase de Agostinho traz duas outras interpretações mais condizentes com a psicologia da personagem. Pode-se concluir, primeiramente, que a frase não resulte tanto de

interjeição espontânea (ainda que pudéssemos admitir que a espontaneidade da interjeição reproduzisse mimeticamente uma situação cotidiana), quanto do fato de que Agostinho sabe que está fazendo algo condenável (situação que também pode funcionar como mímesis de cotidianidade, uma vez que, se admitimos que o susto possa ser resultado de uma abordagem inesperada, igualmente devemos admitir que pode ter sido provocado pela apreensão diante da possibilidade de ser surpreendido em plena ação de algo passível de censura). Em segundo lugar, pode-se também concluir que Agostinho, ao perceber que fora surpreendido, dissimula surpresa para tentar tirar o foco de sua ação.

Embora ambas as interpretações pareçam condizentes com a personagem, apostamos na conclusão de que Agostinho, ciente da ilicitude de seu ardil, teme ser flagrado, de modo que sua total atenção à execução da artimanha – talvez na tentativa de fazê-la tão rapidamente quanto bem feita – explica o susto que leva a ser surpreendido. Posto de outro modo, o susto de Agostinho advém tanto de sua apreensão em ser flagrado quanto da própria distração que a atenção dispensada à execução do plano (para que seja feito tão rápido quanto preciso) requer. De um modo ou de outro, o susto, em última instância, advém do medo de ser surpreendido fazendo algo que sabe ser condenável.

Percebe-se assim que a própria reação de Agostinho, associada a outros elementos da *mise-en-scène* (música, figurino, etc.) acabam contribuem para a condenação dos atos da personagem e, por extensão, da personagem em si. Essa condenação também está presente no comportamento (falas, gestos e ações) das outras personagens[36].

O discurso de reprovação enunciado pelas outras personagens pode ser exemplificado novamente na seqüência inicial da história. No momento em que Agostinho está aplicando o golpe em Beiçola, podemos ver que Bebel, embora não interfira, desmascarando-o, reprova sua atitude. A personagem, neste momento, comunica ao telespectador sua censura através de linguagem gestual: enquanto Agostinho engana Beiçola, ela movimenta a cabeça de um lado para o outro em negação, ao mesmo tempo em que acaricia a barriga de grávida com expressão de desgosto pela vida que leva e de pena da criança, que terá o destino de ter um pai feito Agostinho Carrara. A reprovação e o desgosto de Bebel são confirmados em seguida pelo diálogo que se realiza imediatamente após a cena:

> **Bebel**: É assim! É assim que você resolve as coisa na sua vida, né Agostinho?
> **Agostinho**: Não é... meu deus do...
> **Bebel**: Enganando as pessoas!

[36] Lembrando, mais uma vez, que na narrativa nenhum desses elementos representativos de comportamento (fala, gestos, ações) são fortuitos, uma vez que colaboram para a construção do significado.

> **Agostinho**: Você nunca dá valor às coisas que eu faço!Eu tô fazendo isso daí pelo bem da nossa família? Por que nós não temos dinheiro pra pagar o aluguel! Tá? O dia que a gente tiver um pouco mais de dinheiro, eu chamo o Beiçola e a gente reorganiza as coisa do aluguel! Não me critica, não!
> **Bebel**: Quer dizer... no dia de São Nunca!
> **Agostinho**: Você é difícil Maria Isabel! Você é difícil!
> **Bebel**: Que vida triste! (sai chorando)
> **Agostinho**: Eu tô fazendo tudo pra... Oh, eu vou te falar o que pensei, sinceramente... (é deixado falando sozinho mas, com o barulho do bater da porta, não consegue terminar a frase)

A confirmação da desaprovação e do desgosto de Bebel está nas palavras "que vida triste", na entonação que dá a elas (o "é assim que você resolve as coisas na sua vida, né? Enganando as pessoas!" tem tom de acusação) e também nas suas ações (o fato de chorar e sair sem ouvir aquilo que o marido tinha pra dizer em sua defesa).

Poder-se-ia imaginar que sua desaprovação se reduz a apenas esta ação do marido. Entretanto, não se trata disso. O foco da desaprovação vai além da ação específica do marido para atingir a desaprovação do modo de ser de Agostinho. A fala da esposa "É assim que você resolve as coisas na sua vida. Enganando as pessoas!" revela que Agostinho é acostumado a enganar os outros e isso é comprovado pela descrença que Bebel tem de que um dia ele vá chamar Beiçola para esclarecer a situação e pagar-lhe o que realmente lhe deve.

A reprovação pelas outras personagens ocorre em diversos momentos da história. Os exemplos mais diretos vêm de Lineu: ao chegar de viagem e descobrir que os moradores cogitavam substituí-lo como presidente da associação de moradores pelo genro, a reação de Lineu foi de grande espanto, que se percebe pelo engasgo súbito com a água que tomava. A reação de Lineu faz parte da construção da imagem de Agostinho, de modo que o engasgue e a cusparada da personagem baseiam-se no pressuposto de que seria absurdo substituir alguém íntegro, responsável e capaz por alguém que é exatamente seu oposto: trapaceiro, irresponsável e incapaz

A reprovação de Lineu prossegue com sua pergunta, a Nenê, de como ela permitira que o "irresponsável do Agostinho" tivesse tomado a frente na associação. O uso do adjetivo "irresponsável" mostra de maneira indubitável a censura de Lineu ao genro. Entretanto, a reprovação de Lineu não se deve unicamente à irresponsabilidade de seu genro:

> **Lineu**: O Nenê! Como é que foi que você foi deixar o irresponsável do Agostinho tomar frente da associação se nem presidente de fato ele é?
> **Nenê**: Eu não fiz isso Lineu!
> **Tuco**: Sim, mas o Agostinho fez muita coisa sim pela rua, viu? Ele colocou uma guarita e com guarda dentro!
> **Lineu**: Ora, esse guarda então deve ser muito incompetente!
> **Nenê**: Ué, por quê?
> **Lineu**:Por que se ele fosse competente já tinha prendido o Agostinho!

> **Bebel**: Pai! Pai! O guarda Bastos prendeu o Agostinho!
> **Tuco**: Caraca popozão! Que boca!

A fala de Lineu traz implícita a desconfiança, comum entre as personagens, com relação à falta honestidade de Agostinho e mais: ao dizer que Agostinho deveria ter sido preso pelo policial, Lineu revela tamanha reprovação ao genro de modo a sugerir (ainda que como chiste) que seu comportamento seja passível de ser punido com prisão. Ora, prisão é o tipo de punição destinado a criminosos e, como nosso estudo de caracterização revela, Agostinho não é criminoso (ainda que ele, por vezes, beire a criminalidade através de suas amizades e de atos ilícitos), e Lineu não acredita que ele o seja; sua afirmação é entendida como piada pelas outras personagens (e, muito provavelmente, também pelo telespectador), que comprova que eles partilham da mesma opinião de reprovação da personagem.

Logo abaixo, trazemos outra fala de Lineu que demonstra claramente sua certeza a respeito da desonestidade de Agostinho:

> **Agostinho:** Não há necessidade de algemar!
> **Bastos:** Não, não, não! De jeito nenhum pode ficar quieto
> **Agostinho:** Pô... Ah Lineu! Graças a deus que você chegou! Fala pro guarda aí! Fala que eu sou um homem de bem!
> **Lineu**: Agostinho, eu não sei mentir! Mas o que é que está acontecendo?
> **Bastos**: Esse sujeito foi pego no flagra roubando um carro na oficina mecânica!
> **Agostinho**: Como é que eu ia roubar um carro do qual eu tinha chave! Paulão fala pra ele! Se tu não falar eu vou (ininteligível) você! Hein Paulão!

Estas falas ocorrem na hora em que o soldado Bastos quer levar Agostinho à delegacia de polícia e, para isso, insiste em colocar-lhe algemas, coisa que Agostinho, quase já concordando em ser preso, argumenta ser desnecessário. Nesse contexto, o "Eu não sei mentir" de Lineu não apenas funciona como recusa de fornecer depoimento favorável acerca de Agostinho por causa de sua incapacidade de mentir, mas também carrega o implícito de que Agostinho não seja uma pessoa honesta, não seja uma pessoa de bem: justamente o contrário do que Agostinho precisava que fosse dito ao policial que insistia em algemá-lo.

O fato de que a fala da personagem foi calculada apenas com a (provável) finalidade de divertir o telespectador – que, percebendo o desespero de Agostinho prestes a ser levado à cadeia com sua esperança de salvação sumariamente desfeita por Lineu, deveria achar graça em ver o resultado desastroso da armação do malandro, resultado este coroado pelo comentário sarcástico de Lineu em resposta a seu pedido de ajuda – não quer dizer que não contribua para a construção de uma certa imagem de malandro no seriado e para o modo como esta representação é tratada. Ao contrário. O fato mesmo de ela ser, aparentemente, apenas um comentário para causar certo efeito de humor à custa do insucesso da personagem já é em si

revelador da maneira que o malandro e a malandragem são representados nos seriado: com escárnio. Diferentemente do que acontece com malandros como Malasartes e João Grilo, em que se ri com suas malandragens e da situações e efeitos causados àqueles que são os alvos da artimanha (geralmente pessoas que representam o poder instituído política ou economicamente), o alvo da zombaria é o próprio malandro.

Poderíamos especular, também, que a fala de Lineu sobre a incompetência do policial dá a entender que Agostinho também seja incompetente. O raciocínio que levaria a essa conclusão seria o de que, se o guarda é incompetente, isso se dá pelo fato de que a pessoa responsável por sua vinda também o seja: estranho seria se Agostinho, com sua incompetência, fosse capaz de trazer uma autoridade policial eficaz. Desse modo, a não-prisão de Agostinho pelo policial funcionaria como comprovação da incompetência de ambos, ao mesmo tempo em que a fala de Lineu implica a desonestidade do genro.

Todavia, dizer que, ao afirmar a incompetência do policial, Lineu estaria afirmando indiretamente a incompetência de Agostinho não passa de especulação (por mais razoável que possa parecer). Por isso, gostaríamos de trazer um outro momento do episódio em que sua descrença na competência do genro manifesta-se de maneira inquestionável:

> **Agostinho**: Eu proponho que nós façamos uma nova passeata!
> **Beiçola**: Apoiado!
> **Tuco**: É, uma passeata contra o pastel sem recheio.
> (Confusão; várias pessoas discutindo ao mesmo tempo)
> **Lineu**: (para Agostinho) Tá vendo, Agostinho? Se você fosse o presidente, a associação de moradores não ia durar um dia!

A última fala não deixa dúvidas de que Lineu acredita na incapacidade de Agostinho além de tornar razoável a conjectura de que a incompetência do policial significa incompetência também de Agostinho.

Outro aspecto que chama a atenção nesse episódio diz respeito às relações personalistas (HOLANDA, 1995). O primeiro momento em que esse tipo de relação aparece no episódio é quando, sabendo que Agostinho o enganara e ao ver a chegada da guarita policial conseguida por meio da passeata organizada por Agostinho, Beiçola decide relevar e propor que ele seja o novo presidente interessado nas futuras vantagens que a amizade com o malandro e, acima de tudo, o fato de ter descoberto sua artimanha (podendo revelá-la à comunidade) garantiriam ao estabelecimento comercial do pasteleiro:

> **Beiçola**: Agostinho! Mentiroso! Baixola! Farsante! Cadê meu dinheiro?
> **Agostinho**: Que dinheiro, Beiçola?
> **Beiçola**: Eu descobri a farsa toda! A bala não era perdida, era do Paulão! Você me enganou e mobilizou o bairro inteiro por causa de uma mentira que você inventou!

> **Agostinho**: Beiçola, Beiçola!
> **Beiçola**: Ah!
> **Agostinho**: A vida é muito complicada pra você ter tanta certeza do que que é realmente mentira e do que que é realmente verdade. Deixa eu explicar pra você...
> **Beiçola**: Não! Quem vai explicar sou eu! Entendeu? O bairro inteiro vai entender a história que você inventou. Você vai ser linchado! (interrompem o diálogo ao verem um caminhão se aproximar)
> **Beiçola**: Que novidade é essa?
> **Tuco**: Esse aqui é o resultado da manifestação que o Agostinho organizou, pô! Palmas pro Agostinho porque agora a gente tem uma cabine de polícia! O cara conseguiu, pô! (pessoas batem palmas)
> **Tuco**: Cara, meu!
> **Agostinho**: Eu não me sinto merecedor...
> **Beiçola**: E não merece mesmo!
> **Agostinho**: (olhar assustado)
> **Beiçola**: Merece muito mais! Merece ser o futuro presidente da associação de moradores no lugar do Lineu! Salve Agostinho Carrara! (bate palmas e abraça Agostinho)
> **Agostinho**: Mudou rápido de opinião, né Beiçola!
> **Beiçola**: (ao ouvido de Agostinho) É melhor ter um amigo como presidente do que um reajuste no aluguel!

O segundo momento em que as relações personalistas aparecem se dá quando Agostinho é ameaçado com prisão, sendo essa é evitada com um pedido ao guarda por parte de Marilda, personagem com quem o policial flertava:

> **Lineu**: Bom, quem é que vai falar a verdade agora? Paulão, Agostinho, quem?
> **Bebel**: Eu acho melhor você falar logo, hein neguinho! Que tua batata tá assando!
> **Agostinho**: A verdade dos fatos é que o Paulão me pediu pra simular que eu estava roubando um carro no intuito de prejudicar o soldado Bastos!
> **Lineu**: Mas por que o Paulão quer prejudicar o soldado Bastos!
> **Marilda**: Essa eu respondo na lata! Porque o Paulão tá com ciúmes do soldado Bastos! Ciumento, enrolão!
> **Paulão**: A história não é bem essa não! A verdade é que quem queria que o soldado Faustos (*sic*) saísse daqui era o próprio Augusto! Sim, porque o Beiçola tava pressionando ele por causa da falsa bala perdida! Falei! Falei!
> **Nenê**: A bala perdida era falsa?
> **Lineu**: Que bala perdida é essa?
> **Bebel**: É que o Agostinho foi lá e implantou uma bala na parede da nossa casa que era pro Beiçola não aumentar o aluguel... pronto falei!
> **Bastos**: Espera aí! Isso não é uma família! É uma quadrilha! Tá todo mundo preso!
> **Lineu**: Oh, soldado! O S. Guarda! Vamos fazer o seguinte, vamos resolver essa confusão toda aqui! Aqui mesmo!
> **Bastos**: Não, nada disso!
> **Lineu**: Um momentinho! O Paulão não vai fazer nenhuma queixa de roubo de carro, não é?
> **Paulão**: Mas aí, também...
> **Lineu**: Né, Paulão?
> **Paulão**: Tá bom! Não vou fazer nenhuma queixa!
> **Lineu**: E o Agostinho vai pagar todo o prejuízo com a guarita, não é Agostinho?
> **Agostinho**: É! Quer dizer, eu acho que quem deveria pagar é a associação de moradores... mas tudo bem! Não tem problema! Eu pago!
> **Bastos**: Não, não, não, não! Nada disso! Eu acho melhor esclarecer isso tudo lá na delegacia!
> **Marilda**: Só um minutinho! Bastinhos, vem cá!
> **Bastos**: (indo com Marilda, fala para os outros policiais) Olho neles aí!
> **Marilda**: Não faça isso! Você vai ficar com uma visão antipática na rua! Você não tá querendo se estabelecer aqui na rua, ficar bem assim com todo mundo? Não faça isso não!

> **Bastos**: Tá bom! Tudo bem, tudo bem! (volta para todos)
> **Bastos**: Tudo bem, tudo bem! Dessa vez passa! Na próxima vai todo mundo em cana! Circulando!

Embora no primeiro caso, as relações personalistas parecem beneficiar apenas Beiçola, há que se considerar que, indiretamente, são elas que evitam que a artimanha de Agostinho seja revelada à comunidade poupando-o do possível linchamento previsto por Beiçola. Em outros termos, é a perspectiva de ter o "amigo" Agostinho como presidente da associação de moradores que evita que Beiçola conte a toda a vizinhança que a história da bala perdida fora apenas um golpe de Agostinho. No segundo caso, as relações personalistas desempenham papel direto na salvação da personagem da possibilidade de ser preso. No segundo caso, essas relações são tão evidentes que deixam marcas lingüísticas, como o emprego do diminutivo por parte de Marilda ao chamar o policial para convencê-lo ("Só um minutinho! Bastinhos[37], vem cá!"). É interessante notar que o argumento de Marilda também é baseado no estabelecimento de relações personalistas, uma vez que lembra ao policial da importância de ele ter uma imagem simpática na rua.

Diante disso, Agostinho encarna uma imagem de malandro que está longe de ser um elogio à malandragem, como em Max Overseas ou Pedro Malasartes. Com efeito, a imagem de incompetente, desastrado, possuidor de uma sagacidade às avessas e de uma malandragem embotada fazem-no representar, ao invés da astúcia geralmente associada à malandragem, a ineficiência e a inépcia. Nesse episódio, a malandragem não lhe traz o êxito por ele almejado e, se consegue escapar de ser severamente punido, não é por conta de suas artimanhas, mas sim por conta de relações personalistas.

b) A bonequinha do papai

No início do episódio, exibido em 20/09/2007, Paulão tenta consertar o carro de Agostinho e quando este, saindo da pastelaria com um copo de cerveja na mão, se aproxima, Paulão reclama que o problema será de difícil solução devido ao estado precário do carro.

Pelo fato de precisar do automóvel para trabalhar, Agostinho diz a Paulão fazer o que fosse preciso para que o carro ficasse bom e, sem dinheiro para pagar pelos serviços, tenta negociar com Paulão que, acreditando poder ser passado para trás por Agostinho, recusa suas propostas de pagamento. Enquanto Agostinho tenta convencê-lo a dividir o valor do serviço

[37] Grifos nossos

em doze parcelas, outro taxista, conhecido de ambos, chega. É Plínio. Antes que este desça do carro, Agostinho diz para Paulão que não gosta de Plínio pelo fato de ele ser muito chato.

Assim que chega, Plínio pergunta se há algum problema com o carro, mas Agostinho responde, à queima-roupa, negando qualquer problema. Por sua vez, Paulão diz que o carro está muito ruim. Plínio oferece ajuda, afirmando conhecer alguns "macetes" para aquele modelo de automóvel já que quando começou na praça – há muito tempo – tinha um modelo como aquele. Agostinho não gosta da insinuação de que seu carro estaria velho e tenta tomar satisfações com Plínio, mas esse responde que não queria dizer que o carro de Agostinho estava velho, mas muito bem conservado. Essa resposta faz com que Plínio e Paulão riam de Agostinho, o que o deixa ainda mais irritado. Agostinho, porém, não consegue tirar satisfações porque Plínio recebe um telefonema de um cliente e, após ter falado ao celular em inglês com seu cliente, Plínio diz que um executivo americano, que sempre utilizava seus serviços, o aguardava no aeroporto e, por esse motivo, precisaria ir embora.

Ao despedir-se, Plínio diz que se encontrariam no curso no dia seguinte. Agostinho, demonstrando não saber a qual curso Plínio se referia, pergunta-lhe e ele responde que se tratava do curso de gestantes que Bebel os havia inscrito. Agostinho, fingindo saber sobre a inscrição, concorda dizendo que o veria no dia seguinte.

Após a saída de Plínio, Agostinho volta a comentar com Paulão que Plínio tinha dado sorte na vida: casara com uma mulher cujo pai era dono de uma empresa de ônibus e tinha ganhado o carro do sogro sem nunca ter precisado trabalhar. Aos comentários de Agostinho, Paulão responde que ele estava com inveja por ele ter um carro melhor do que o dele, uma casa melhor e, também, por a mulher de Plínio estar esperando um menino, enquanto a mulher de Agostinho estava grávida de uma menina.

Ao chegar a casa, Agostinho depara-se com Bebel sonhando com o futuro quarto de sua filha: a cor das paredes, o berço, o armário, a babá eletrônica. Agostinho diz à esposa que não haveria dinheiro para nenhuma daquelas coisas, uma vez que teriam a despesa do curso de gestantes, para o qual Bebel os havia inscrito sem consultá-lo. Bebel responde que se não fosse possível que fizessem o curso, não haveria problema e que depois poderia pegar algumas informações com Rose, mulher de Plínio. Para não ficar por baixo, Agostinho pergunta a Bebel se ela realmente gostaria de fazer o curso; diante da resposta afirmativa da esposa, Agostinho diz que eles farão o curso e ele arrumaria o dinheiro. Para conseguir o dinheiro ele tem um plano: convidar várias pessoas para serem padrinhos de seu bebê e pedir-lhes ajuda financeira.

Os primeiros a cair no golpe do taxista são Tuco e Gina; afirmando gostar deles, Agostinho convida-os para serem padrinhos de sua filha e pede para que não comentem nada com ninguém, pelo menos até que Bebel oficialize o convite, para não causar ciúmes em outras pessoas. Em elipse, Agostinho aplica o golpe em outras duas personagens: Paulão e Beiçola.

Com dinheiro suficiente para inscrição, Agostinho e Bebel vão para o curso. Contudo, na aula de cuidados com o bebê, Agostinho – com a pressão de ser comparado a Plínio, que está indo muito bem no curso – se revela um pai relapso e descuidado chegando a arrancar a cabeça da boneca que lhe servia de filha durante a simulação do banho do bebê – fato este que faz Bebel, diante da displicência e da falta de cuidado do marido, chorar.

Enquanto isso, na pastelaria, Paulão inadvertidamente diz que será padrinho de uma criança. Tuco, feliz com a coincidência, revela que também será padrinho; porém, quando Beiçola, que ouvia a conversa dos dois, diz que também fora convidado para ser padrinho de um bebê e que o pai pedira segredo em relação ao convite. Neste momento, Tuco percebe que tudo não havia passado de uma armação de Agostinho para conseguir dinheiro.

Pelo fato de não ir bem nas aulas do curso de gestantes, Bebel obriga o marido a treinar os fundamentos aprendidos no curso em casa: trocar fraldas, por o bebê para arrotar, ninar a criança, etc. Durante uma dessas tarefas – executadas com a utilização de um boneco – o casal Bebel e Agostinho recebe a visita inesperada de Plínio que os convida para o chá-de-bebê de sua esposa. Embora Bebel tenha ficado feliz com o convite, Agostinho, que – por não gostar do colega – o recebe muito mal, recusa o convite tão logo Plínio tenha acabado de fazê-lo. Furiosa com o tratamento dispensado pelo marido ao colega, Bebel briga com Agostinho e o obriga a levar o boneco para passear.

Ao sair de casa, Agostinho é abordado por Tuco e Gina que dizem terem descoberto o golpe e contarão para Bebel a artimanha que ele empregara para conseguir dinheiro. Agostinho pede para que não contem nada e confessa que precisava do dinheiro para pagar o curso de gestantes que a esposa queria fazer[38]. Para poupar Bebel do sofrimento que a revelação da armação de Agostinho traria e, também, diante da reafirmação (de modo indireto) que Gina seria a madrinha da criança, o taxista consegue convencê-la a não contar nada. Todavia, Tuco o ameaça dizendo que ele ainda sair-se-ia mal da história.

Bebel continua obrigando o marido a praticar as lições aprendidas no curso e faz com que ele vá até o futuro quarto do bebê dizendo que a criança estava chorando. Agostinho, que estava dormindo, meio sonolento se levanta e faz menção de ir, contudo, antes de se levantar,

[38] Na verdade, Agostinho deixa implícito que Bebel lhe obrigara a fazer o curso, o que de fato não ocorreu.

dá-se conta de que é apenas uma simulação e argumenta com a esposa que se trata de um boneco. Porém Bebel, o obriga a ir. Ao chegar no quarto, Agostinho percebe que o boneco não está mais no berço e, em seu lugar, encontra um bilhete escrito com recortes de jornal. A mensagem, assinada por Tuco, Paulão e Beiçola, diz que se ele quisesse ver o boneco de volta, deveria devolver o dinheiro.

Sem que Bebel o saiba, Agostinho vai até a pastelaria de Beiçola onde encontra os três com o boneco. Primeiramente, Agostinho pede; depois tenta tomar-lhes o boneco, mas eles se recusam a devolver sem que ele pague o que deve. Agostinho, em tom ameaçador, diz que conseguirá o dinheiro para pagá-los, mas que se fizesse qualquer besteira para isso, eles seriam os responsáveis.

De volta a casa, Bebel diz que o marido demorara e, para despistá-la, Agostinho responde que resolveu fazer uma mamadeira para que o "bebê" parasse de chorar. Bebel, contente com a suposta iniciativa do marido, oferece-se para ensiná-lo a preparar mamadeiras, entretanto Agostinho – temendo que a mulher descubra que o boneco fora roubado em represália a sua artimanha – sugere ir à festa de Rose, mulher de Plínio. Bebel estranha a proposta do marido – que, há pouco, recusara o convite e parecia determinado em não ir –, mas aceita.

O plano de Agostinho para conseguir o dinheiro necessário para devolver a Paulão, Beiçola, Tuco e Gina consiste em aplicar em Plínio o mesmo golpe que aplicara nos quatro.

Assim, minutos depois de chegar à casa de Plínio, na primeira oportunidade em que os dois se encontram sozinhos, Agostinho o convida para ser padrinho de seu bebê. Emocionado, Plínio aceita o convite de Agostinho que diz para que ele não se empolgue muito com o convite porque não haverá muita comemoração, nem sequer cerimônia. Plínio pergunta se isso se deve a algum problema de religião, mas Agostinho, fingindo não querer falar sobre o assunto, revela que não fará nada por não ter dinheiro. Plínio se prontifica a ajudá-lo e pergunta de quanto ele precisava. Com uma resistência fingida, Agostinho acaba aceitando a ajuda financeira oferecida.

Assim que Plínio sai para buscar o cheque para entregar a Agostinho, as mulheres vêm e o chamam para conhecer o quarto do bebê. Agostinho, que esperava o cheque, diz não poder ir por que estava esperando por Plínio. A isso, Rose e Bebel respondem que Plínio poderia encontrá-los no quarto. Agostinho, constrangido, vai.

Bebel fica maravilhada com o quarto que foi preparado para o bebê e se emociona dizendo que também sonhara com um quarto como aquele. Também emocionado, Agostinho, com a voz afetada por um choro de tristeza, afirma que acha o quarto deles melhor pelo fato de o pé-direito ser mais alto. Neste momento, Plínio entra no quarto perguntando se Agosti-

nho preferiria que o cheque fosse cruzado para depósito ou se ele sacaria no caixa. Ao ouvir Plínio, Bebel limpa as lágrimas e pergunta que cheque era aquele sobre o qual eles falavam. Agostinho ainda tenta disfarçar dizendo que eles tratariam daquilo outra hora, entretanto Bebel, percebendo que Agostinho pedira dinheiro a Plínio, lhe diz que não estavam lá para pedir um empréstimo, porém Plínio lhe responde que não se tratava de empréstimo e sim um presente e conta a sua esposa que sobre o convite para serem padrinhos da filha de Agostinho e Bebel.

Triste e irritada com o marido, Bebel diz para que Plínio guarde o cheque e, pedindo desculpas, vai embora alegando não estar se sentindo bem. Plínio percebe que fora o pivô da súbita saída de Bebel e pede desculpas a Agostinho e oferece ajudá-lo de outra forma. Agostinho aceita prontamente e pede que lhe empreste o boneco para que o coloque em substituição ao boneco roubado para que Bebel não dê falta dele. Plínio empresta-lhe o boneco.

Entretanto, ao chegar em casa e entrar no quarto para colocar o boneco no berço, Agostinho nota que seu boneco havia sido devolvido – pressionado por Gina, Tuco devolvera o boneco enquanto o casal estava no chá-de-bebê. Neste exato momento, Bebel entra no quarto e surpreende o marido com dois bonecos e pergunta o que significava aquilo. Agostinho tenta enganá-la, mas sem sucesso. Neste momento, Bebel ouve uma discussão lá fora entre Tuco e Beiçola.

Bebel vai até o quintal e pergunta o que estava havendo. Beiçola responde que Agostinho os tinha enganado ao convidar todos no bairro para serem padrinhos de sua filha por dinheiro. Ao saber de toda história, Bebel, aos prantos, diz que nunca mais queria voltar a ver Agostinho.

No dia seguinte, Agostinho vai até a pastelaria e lá encontra Tuco, Gina, Paulão e Beiçola. Dizendo que conseguira cancelar sua inscrição no curso e pegar o dinheiro de volta, ele devolve o dinheiro para os quatro. De volta a casa, Agostinho diz a Bebel que já havia devolvido o dinheiro para todos e que gostaria de se acertar com ela. Ainda irritada, Bebel recusa a conversar com Agostinho, dando-lhe as costas e saindo em seguida.

No portão de casa, Bebel encontra com Plínio que diz querer seu boneco de volta. Bebel diz que vai buscá-lo. Ao entrar, se depara com Agostinho segurando o boneco nos braços pedindo desculpas emocionado, como se conversasse com sua filha.

Com um sorriso, Bebel diz que finalmente o marido aprendera. Agostinho concorda dizendo que havia de fato aprendido a lição, só que tarde demais. Bebel corrige o marido dizendo que não estava falando sobre aquilo, mas sim que o marido finalmente aprendera a segurar o bebê corretamente. Emocionado, Agostinho diz que só naquele momento tinha conse-

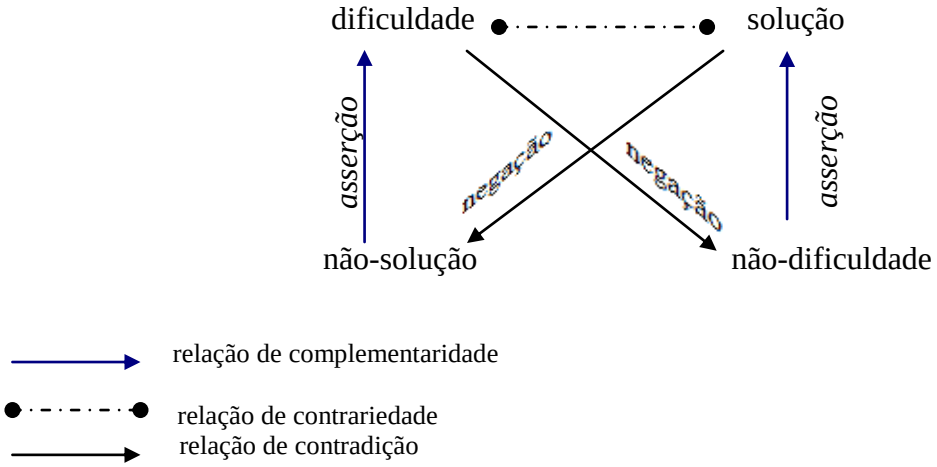
guido imaginar aquele boneco como sua filha e que o instinto de pai era o responsável por ele ter conseguido segurar o boneco/bebê apropriadamente. Emocionada, Bebel o perdoa.

O episódio termina com Plínio entrando na casa de Agostinho para reaver seu boneco, entretanto o casal, trancado no quarto para fazer as pazes, recusa-se a abrir a porta para devolver o boneco a Plínio.

No que diz respeito às estruturas fundamentais, a categoria semântica sobre a qual o episódio é construído é "dificuldade vs. solução". As operações sintáticas de negação e afirmação são responsáveis por colocar a categoria semântica em movimento, como pode ser observado no esquema abaixo:

dificuldade → não dificuldade → solução → não solução → dificuldade

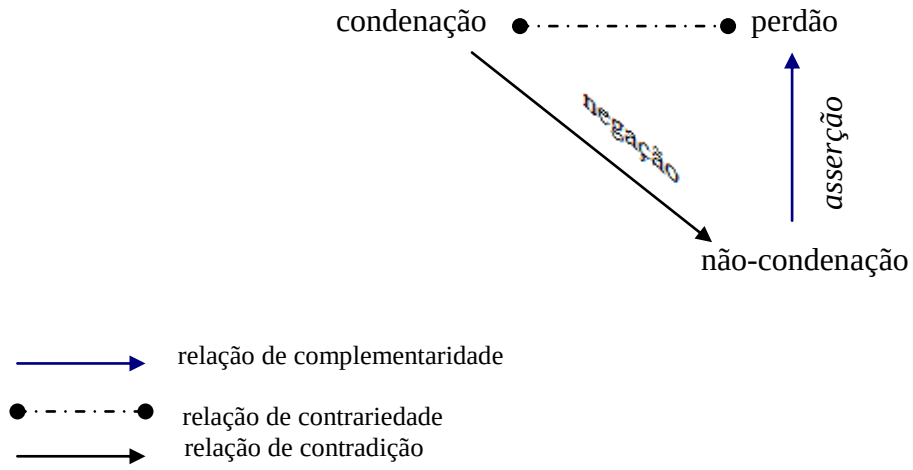
Diante da dificuldade, Agostinho tenta anulá-la (negação da dificuldade: não dificuldade) e alcançar uma solução (afirmação); porém, esta solução, advinda da malandragem, revela-se uma não solução (negação) geradora de uma nova dificuldade (afirmação). Estas operações sintáticas podem ser ilustradas através do seguinte esquema:



O ponto de partida (dificuldade) funciona também como ponto de chegada, pois as operações de negação e asserção provocam continuamente o contrário de cada um dos pares que compõe a categoria semântica em questão: num primeiro momento, a dificuldade de Agostinho consiste em não ter o dinheiro para pagar o curso de gestantes para o qual a esposa os havia inscrito; a tentativa de negação da dificuldade e sua subseqüente solução leva a uma segunda dificuldade: Agostinho precisa conseguir dinheiro para devolver a Paulão, Beiçola, Gina e Tuco, sob pena de não ter sua boneco de volta o que pode resultar na descoberta de seu golpe, por parte de Bebel. E, ironicamente, é justamente a negação desta segunda dificuldade e sua subseqüente solução (a artimanha de aplicar o mesmo golpe em Plínio) que levará à

terceira dificuldade: Agostinho é flagrado por Bebel aplicando o golpe em Plínio. Continuamente, as soluções se revelam novos problemas, de modo que o episódio poderia se desenrolar indefinidamente sobre esta categoria semântica.

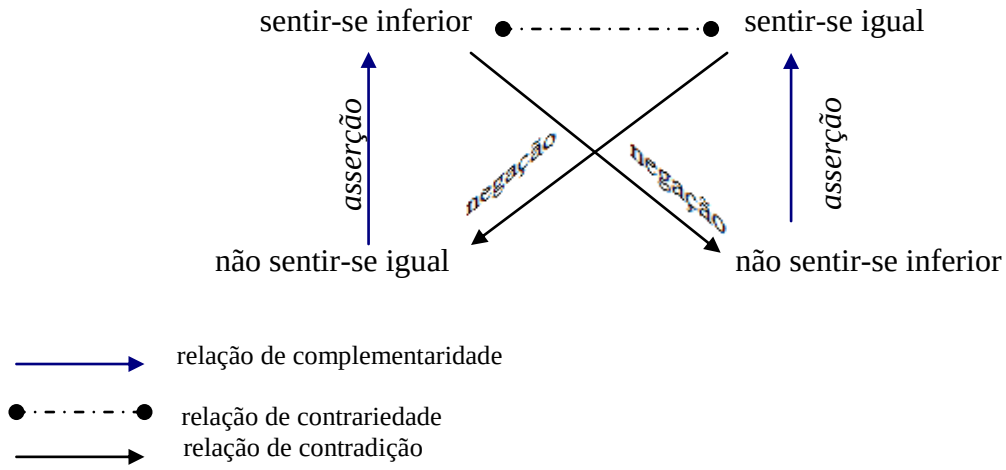
Desta forma, o desfecho do episódio só pode vir (e de fato vem) de uma solução exterior ao par semântico fundamental, dado que este, devido a sua dialética constante, não pode trazer uma solução definitiva. É assim que, para conseguir que o desenlace da história, é sobreposta uma segunda categoria semântica ("condenação vs. perdão") ao par "dificuldade vs. solução" sobre a qual, por meio das mesmas operações de negação e afirmação, é operado o desfecho:



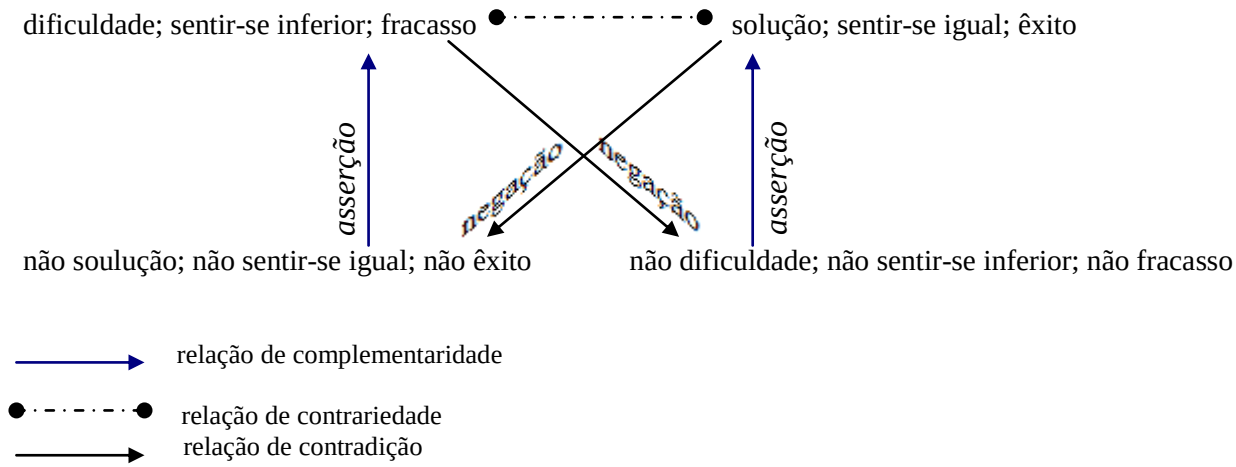
Como pode ser observado, ao contrário da categoria semântica principal ("dificuldade vs. solução") sobre a qual a história se assenta, o par "condenação vs. perdão" é capaz de por termo ao episódio pelo fato de que o "perdão" não gera outra "condenação".

Como estrutura fundamental da história, além das categorias "dificuldade vs. solução" e "condenação vs. perdão", há ainda outra: "sentir-se inferior vs. sentir-se igual". Cada uma dessas categorias tem função específica na composição da estrutura fundamental da história. A primeira ("dificuldade vs. solução") é a responsável pela movimentação do episódio: a constante geração de dificuldades faz com que a personagem sempre busque soluções. O segundo par semântico sobre o qual falamos ("condenação vs. perdão") tem a função de propiciar o desfecho da história. Já a categoria semântica "sentir-se inferior vs. sentir-se igual" funciona como deflagradora da ação: é por sentir-se inferior a Plínio que Agostinho, na tentativa de impor-se como igual, concorda que façam o curso para gestantes – para o qual não tem dinheiro, o que gera a primeira dificuldade. É necessário dizer que, embora esta categoria te-

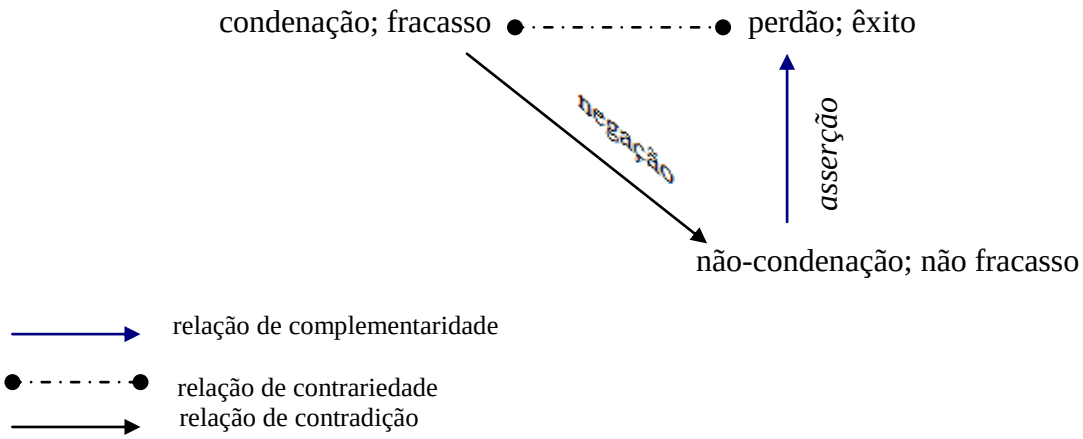
nha sua função principal na irrupção da ação, ela está presente durante toda a história, fazendo com que Plínio funcione como contraponto a Agostinho.



A despeito de cada uma das três categorias semânticas terem papel específico na elaboração da história, elas podem ser subsumidas na categoria "fracasso vs. êxito": "dificuldade", "condenação" e "sentir-se inferior" estariam para "fracasso" do mesmo modo que "solução", "perdão" e "sentir-se igual" estariam para "êxito". Contudo, há que se dizer que, no episódio, "solução" e "sentir-se igual" nunca são de fato alcançadas, pois no momento mesmo em que "solução" e "sentir-se igual" são conseguidas pelas operações de asserção (não dificuldade → solução; não sentir-se igual → sentir-se igual), elas são anuladas pelas operações de negação (solução → não solução; sentir-se igual → sentir-se inferior) para, logo depois, serem reconvertidas em "dificuldade" e "sentir-se inferior". Assim, as relações sintáticas estabelecidas pelos pares semânticos que não conseguem atingir plenamente o "êxito" podem ser ilustradas através do esquema:



Já as relações sintáticas entre os pares semânticos que atingem o "êxito" são ilustradas segundo o esquema:



Esta última estrutura – na qual o êxito prevalece –, como já dito, tem apenas a função de provocar o desenlace da trama e, como será visto na análise da estrutura narrativa, ela não depende das ações e nem do resultado das ações de Agostinho.

Ao observar as relações de complementaridade, contradição e de contrariedade estabelecido entre os diferentes momentos da estrutura fundamental do episódio, pode-se perceber que o sentido advém da percepção da ruptura da continuidade entre pares semânticos, em outros termos, é a oscilação entre dificuldade, não-dificuldade e solução, no caso da primeira estrutura fundamental, entre sentir-se inferior, não sentir-se inferior e sentir-se igual, caso da segunda e, finalmente, condenação, não condenação e perdão, na terceira estrutura fundamental, que gera o sentido da história.

O exame da história em seu nível narrativo demonstrará como a ruptura das continuidades geradoras de sentido são antropomorfizadas por meio das personagens. Desse modo, as operações de negação e asserção, pelas quais são operadas as mudanças de estado (ou ruptura de continuidade), são revestidas com os comportamentos e ações das personagens com reflexo sobre si e sobre outras personagens.

Nesse episódio, às operações de asserção e negação do nível fundamental que garantem a passagem da dificuldade para solução temporária, identificam-se as artimanhas da personagem (Agostinho Carrara) para conseguir o dinheiro necessário para fazer o curso de gestantes e, por conseguinte, provar sua igualdade a Plínio, personagem com a qual Agostinho é contraposto durante o episódio.

Já com relação à conversão do estado de solução para o estado de dificuldade novamente, as operações de asserção e negação responsáveis por essa mudança no nível fundamental identificam-se à revelação, às outras personagens, da artimanha que trouxera a solução

temporária: primeiramente, a armação de Agostinho é descoberta por Tuco, Paulão e Beiçola que, por meio de chantagem, trazem o risco de que essa armação seja revelada a Bebel; mais tarde, são reveladas a ela todas as artimanhas do marido.

No episódio aqui analisado, é o "sentir-se inferior" que provoca o início da ação: é o fato de sentir-se inferior a Plínio e a necessidade de provar-se igual que levam Agostinho a arquitetar e executar a artimanha que possibilitará solucionar o problema da inferioridade. O fato de o estopim do episódio ser o sentimento de inferioridade e a subseqüente necessidade de provar o contrário não quer dizer que esses também sejam as forças que movem toda a ação que se segue. E, com o efeito, não são. O que causa as mudanças de estado no episódio e gera, assim, o sentido da história e, por conseguinte, funciona como força motriz da narratividade é o jogo dialético entre artimanha e (ameaça de) revelação.

Artimanha e revelação, com efeito, implicam-se mutuamente. Sendo verdade que a existência da possibilidade de revelação depende necessariamente da artimanha; essa, no momento mesmo em que é executada, carrega em seu bojo a revelação como potencialidade. Desse modo, artimanha e revelação mostram-se como duas faces de uma mesma moeda: a malandragem. Conseqüentemente, considerar artimanha e (ameaça de) revelação como as forças motrizes do episódio significa considerar a malandragem enquanto tal.

Por um lado, temos o sentimento de inferioridade como o gatilho inicial do episódio e, por outro, a malandragem funciona como combustível da ação que se segue. É através dela que Agostinho, na esperança de provar a mulher que não é inferior a Plínio, consegue o dinheiro para que façam o curso de gestantes. Ao mesmo tempo, é a revelação dessa mesma malandragem que lhe traz a perigosa possibilidade de revelação à esposa, revelação essa que poderia significar o fim do casamento da personagem. Desse modo, é a própria malandragem, através da revelação, que remete a personagem à situação de dificuldade e de inferioridade de onde saíra.

Nesse episódio, a revelação pode ser dividida em três partes. A primeira delas é a *descoberta do logro e a subseqüente ameaça de revelação*: Tuco, Paulão e Beiçola descobrem que foram enganados e "seqüestram" o boneco de Agostinho até que este lhes devolva o dinheiro. A subseqüente ameaça de revelação a que nos referimos consiste na possibilidade de Bebel vir a dar falta do boneco, o que a levaria a descobrir a artimanha do marido. A segunda parte na qual a revelação se divide é a *revelação parcial* das artimanhas de Agostinho a Bebel, que ocorre no momento em que Bebel descobre que Agostinho, sem consultá-la (ou nunca sequer terem cogitado a idéia), havia convidado Plínio para ser padrinho de sua filha por dinheiro. A terceira parte é a *revelação efetiva* de todas as artimanhas de Agostinho a Bebel.

Em todas elas a revelação acontece de maneira fortuita, sendo que, no primeiro caso, Tuco, Beiçola e Paulão descobrem que foram passados para trás quando Paulão comenta, casualmente, que fora convidado par ser padrinho de uma criança. Tuco, feliz com a coincidência, o cumprimenta. Ouvindo a conversa, Beiçola faz saber que também havia sido convidado; nesse momento a primeira parte da revelação se concretiza.

Já a revelação parcial das artimanhas a Bebel tem caráter fortuito pelo fato de que nenhuma personagem teve a intenção de fazê-la; a artimanha vem à tona simplesmente porque Plínio, sem intenção de prejudicar, entrega o cheque em branco que prometera a Agostinho na presença de Bebel e de sua esposa Josi e, com felicidade, conta que eles haviam sido convidados por Agostinho " e Bebel" para serem padrinho de seu bebê.

No caso da revelação efetiva, é a discussão entre Beiçola e Tuco que chama a atenção de Bebel que, curiosa em saber o porquê da balburdia, vai até o quintal. Ao flagrar a altercação entre o irmão e o pasteleiro, esse, no calor do momento, revela a Bebel que o marido convidara todos os vizinhos para serem padrinhos de sua filha por dinheiro.

Dessa maneira, percebemos que artimanha e revelação – que no nível narrativo são operadas pelas personagens – correspondem às operações de asserção e negação responsáveis pelas mudanças entre as categorias semânticas de "dificuldade" e "solução" observadas no nível profundo do episódio. No nível narrativo, as artimanhas do episódio são planejadas e executadas por Agostinho, que vê nelas o meio pelo qual conseguirá a solução de suas dificuldades. Entretanto, a artimanha, além de apresentar a possibilidade de solução, traz consigo a possibilidade de revelação, sendo que essa, mesmo que não de forma planejada, depende da ação das outras personagens.

A primeira parte da revelação (a descoberta e a ameaça de revelação) é deflagrada pela ação de Paulão: é ele quem carrega um brinquedo que, ao ser repentinamente acionado, emite um som que faz com que Tuco pergunte-lhe o que era aquilo. Ao responder que se tratava de um presente que daria a uma criança da qual seria padrinho, Tuco revela também ter sido convidado e, no momento em que Beiçola conta que o mesmo convite lhe fora feito por uma pessoa que lhe pediu, além de dinheiro, discrição sobre o convite, dão-se conta do golpe.

A segunda é principiada e executada, inadvertidamente, por Plínio, no exato momento em que ele entrega o cheque e conta a esposa (e a Bebel) respeito do convite que Agostinho lhes fizera com a naturalidade de quem demonstrava felicidade com o fato.

A terceira parte da revelação inicia-se com Gina (namorada de Tuco) que obriga o namorado a reaver a boneca que estava guardada com Beiçola e a devolvê-la a Agostinho. Tendo feito isso, Tuco, mais tarde, discute com Beiçola que, ao ter descoberto que esse lhe

levara a boneca, vai tomar satisfações com ele em sua casa. E é essa altercação que Bebel escuta e, ao perguntar o que motivara a discussão, Beiçola, devido à exaltação da discussão, acaba por revelar o golpe que Agostinho lhes aplicara.

O exposto acima demonstra que praticamente todas as personagens do episódio[39], sendo Josi a única exceção, têm importância fundamental na revelação das artimanhas de Agostinho. Se no segundo caso, a revelação depende apenas da ação de Plínio, no primeiro e no terceiro, a participação de todas as quatro personagens (Paulão, Gina, Beiçola e Tuco) se faz necessária, de modo que, a falta de qualquer uma delas inviabilizaria a revelação (pelo menos na maneira que ela se configura na história). Tanto na ação conjunta quanto na ação individual, a revelação jamais foi intenção ou planejamento de nenhuma das personagens (mesmo no caso de Beiçola, que só conta tudo a Bebel por causa de sua exaltação devido à discussão com Tuco), foi apenas uma conseqüência de suas ações.

Há, entretanto, uma diferença essencial entre as duas primeiras revelações e a terceira (a revelação efetiva). As duas primeiras, ao colocarem Agostinho novamente em situação de dificuldade, fazem com que o malandro elabore outras artimanhas para conseguir alcançar a solução. Já a terceira não provoca nenhuma nova artimanha da personagem que, diante do insucesso de suas armações, resignadamente decidi tentar reparar seus erros. Desse modo, nem a primeira (descoberta com ameaça de revelação) e, muito menos a segunda, (revelação parcial a Bebel) são os incidentes que fazem surgir a revelação efetiva (e definitiva), ao contrário, elas motivam a personagem a executar novas artimanhas.

No primeiro caso (descoberta com ameaça de revelação), Agostinho faz uso da mesma artimanha (convidar alguém para padrinho de seu bebê) para conseguir o dinheiro necessário para evitar que a primeira artimanha venha à tona. No segundo caso (revelação parcial das artimanhas a Bebel), a personagem decidi usar o boneco de Plínio para substituir o seu, que fora "seqüestrado", na intenção de evitar que Bebel pudesse descobrir todas as suas armações, o que o colocaria numa situação ainda mais difícil.

Essa construção narrativa pode ser assim esquematizada:

PN1= [$S1_{(Plínio)} \rightarrow (S2_{(Agostinho)}) = (S2_{(Agostinho)} + Inf)$]
PN2= [$S1_{(Bebel)} \rightarrow (S2_{(Agostinho)} + Inf) = (S2_{(Agostinho)} + D1)$]
PN3= [$(S1_{(Agostinho)} + A1) \rightarrow (S2_{(Agostinho)} + D1) = (S2_{(Agostinho)} + So1)$]
PN4= [$(S1_{(Paulão, Tuco e Beiçola)} + IP) \rightarrow (S2_{(Paulão, Tuco e Beiçola)} + IP) = (S2_{(Paulão, Tuco e Beiçola)} + IT)$]
PN5= [$S1_{(Paulão, Tuco e Beiçola)} + IT \rightarrow (S2_{(Agostinho)} + So1) = (S2_{(Agostinho)} + D2)$]
PN6= [$S1_{(Agostinho)} \rightarrow (S2_{(Agostinho)} + D2) = (S2_{(Agostinho)} + A2)$]
PN7= [$(S1_{(Agostinho)} + A2) \rightarrow (S2_{(Plínio)} + IP) = (S2_{(Plínio)} + So2)$]
PN8= [$(S1_{(Plínio)} + So2) \rightarrow (S2_{(Agostinho)} + D2) = (S2_{(Agostinho)} + So2)$]
PN9= [$S1_{(Plínio)} + IP \rightarrow (S2_{(Bebel)} - I) = (S2_{(Bebel)} + IP)$]

[39] É importante mencionar que nesse episódio não participam as personagens Lineu, Nenê ou Marilda.

PN10= [$S1_{(Bebel)}$ + IP → ($S2_{(Agostinho)}$ + So2) = ($S2_{(Agostinho)}$ - So2)]
PN11 [$S1_{(Agostinho)}$ - So2 → ($S2_{(Agostinho)}$ + So1) = ($S2_{(Agostinho)}$ +A3)]
PN12= [$S1_{(Agostinho)}$ + A3 → ($S2_{(Bebel)}$ + IP) = ($S2_{(Bebel)}$ +IP)]
PN13= [$S1_{(Beiçola)}$ + IT → ($S2_{(Bebel)}$ + IP) = ($S2_{(Bebel)}$ +IT)]
PN14= [$S1_{(Bebel)}$ + IT → ($S2_{(Agostinho)}$ +So1) = ($S2_{(Agostinho)}$ + DF)]
PN15= [$S1_{(Agostinho)}$ + Pa → ($S2_{(Bebel)}$) = ($S2_{(Bebel)}$ +Pe)]
PN16= [$S1_{(Bebel)}$ + Pe → ($S2_{(Agostinho)}$ + DF) = ($S2_{(Agostinho)}$ +SoF)]

PN: Programa Narrativo
→: transformação
S1: sujeito do fazer
S2: sujeito do estado
Inf: inferioridade
IP = informação parcial
IT = informação total
A1: 1ª artimanha
A2: 2ª artimanha
A3: 3ª. artimanha
+: com
- : sem
=: igual a
D1: 1ª. dificuldade
D2: 2ª. dificuldade
D3: 3ª. dificuldade
DF: dificuldade final
Pa: Paternidade
Pe: Perdão
So1: 1ª. solução
So2: 2ª. solução
SoF: Solução Final

Com a ajuda do esquema acima, podemos acompanhar os programas narrativos sobre os quais o episódio é construído.

No primeiro programa (PN1), o sujeito-do-fazer (Plínio) transforma o sujeito-do-estado (Agostinho) conjugando-o com inferioridade. No segundo (PN2), o sujeito-do-fazer (Bebel) transforma o sujeito-do-estado (Agostinho), conjugando-o com a primeira dificuldade (conseguir o dinheiro para pagar o curso para o qual ela os havia inscrito). No terceiro programa narrativo (PN3), temos o sujeito-do-fazer (Agostinho com artimanha 1) transformando o sujeito-do-estado (Agostinho com dificuldade 1) em sujeito-do-estado com solução 1. No próximo programa (PN4), o sujeito-do-fazer (Paulão, Tuco e Beiçola), conjugado com informação parcial, confrontando-se entre si, transforma-se em sujeito-do-estado conjugado com informação total[40]. No quinto programa narrativo (PN5), vemos que o sujeito-do-fazer (Paulão, Tuco e Beiçola) transforma a condição do sujeito-do-estado (Agostinho) que, ao invés de estar conjugado com a primeira solução (So1), passa a estar conjugado com a segunda dificuldade (D2). No programa seguinte (PN6), o sujeito-do-fazer (Agostinho) transforma o sujeito-do-estado (Agostinho), fazendo que seu vínculo com a segunda dificuldade (D2) transfor-

[40] Ao somarem seus conhecimentos parciais acerca do convite que Agostinho lhes fizera, adquirem total conhecimento da armação do malandro.

me-se em vínculo com a segunda artimanha (A2). No programa de número 7 (PN7), o sujeito-do-fazer (Agostinho), com artimanha (A2), transforma o sujeito-do-estado (Plínio) em sujeito-do-estado com solução (So2). No oitavo (PN8), o sujeito-do-fazer (Plínio) dotado de solução (So2), transforma o sujeito-do-estado (Agostinho com dificuldade) ao transferir-lhe a solução (So2) que possui. No PN9, o sujeito-do-fazer (Plínio), conjugado com informação parcial[41] transforma a condição do sujeito-do-estado (Bebel) conjugando-o com informação parcial. No décimo programa (PN10), o sujeito-do-fazer (Bebel) com informação parcial, transforma o sujeito-do-estado (Agostinho) tirando-lhe a solução (So2) que há pouco conseguira de Plínio. No PN11, vemos que o sujeito-do-fazer (Agostinho) sem a solução advinda de Plínio (So2), na tentativa de manter a associação a primeira solução (So1) do sujeito-do-estado (Agostinho), torna-se sujeito-do-estado (Agostinho) conjugado com nova artimanha (A3). Na seqüência, no PN12, o sujeito-do-fazer (Agostinho), associado a terceira artimanha (A3), age sobre o sujeito-do-estado (Bebel) com informação parcial, entretanto como podemos ver, não consegue modificar o seu estado[42]. No próximo, PN13, o sujeito-do-fazer (Beiçola), com informação total, modifica a condição do sujeito-do-estado (Bebel), fazendo com que ela também esteja conjugada com informação total sobre as artimanhas de Agostinho. No décimo quarto programa (PN14), temos que o sujeito-do-fazer (Bebel), conjugado com informação total, transforma o sujeito-estado (Agostinho) conjugando-o com a dificuldade final (todas as suas artimanhas são plenamente reveladas, todas as soluções que ele havia encontrado são perdidas e ele é colocado diante de tamanha dificuldade que traz por terra qualquer possibilidade de novas artimanhas).

Como vimos com relação ao nível fundamental, o perdão de Bebel tem a função de por um fim na descontinuidade geradora de sentido entre os pares semânticos dificuldade/fracasso e solução/êxito, provocando, dessa forma, o desenlace do episódio – pelo fato que a estrutura representada pelo esquema "dificuldade/fracasso → não dificuldade/êxito → solução/êxito" tendia a repetir-se indefinidamente. No nível narrativo, o desfecho do episodio pode ser visto nos programas narrativos PN15 e PN16. No primeiro, o sujeito-do-fazer (Agostinho), conjugado com paternidade (Pa) transforma o sujeito-do-estado Bebel ao conjugá-lo com perdão (Pe). Por sua vez, o sujeito-do-fazer (Bebel), conjugado com perdão, muda a condição do sujeito-do-estado (Agostinho), suprimindo-lhe a dificuldade final (DF) e conjugando-o com a solução final (SoF).

[41] Pensa ter sido o único convidado para padrinho, não tem informação de que outros já haviam caído no mesmo golpe.
[42] O que denota a completa ineficiência da terceira artimanha.

No episódio, Agostinho faz uso de artimanhas em duas situações. Na primeira, ele lança mão de expedientes escusos com o objetivo de pagar o curso de gestantes que o colocaria em pé de igualdade com Plínio, personagem que o faz perceber-se inferior. A segunda situação que provoca o uso de artimanhas por parte de Agostinho diz respeito à superação de dificuldades que se instalam por conseqüência da própria artimanha inicial. Com isso, se a artimanha implica novas dificuldades, além de trazer em si a possibilidade de revelação efetiva – que causaria uma dificuldade da qual a personagem seria incapaz de superar por si (a perda do amor da mulher e, por conseqüência, a perda da oportunidade de ser pai de família) –, são as ações da própria personagem que acabam voltando contra si.

O sentir-se inferior de Agostinho está ligado a sua condição de fracasso, mas – ao tentar se mostrar em pé de igualdade com alguém que, como ele, é taxista, mas diferentemente dele, é bem sucedido, tem um carro novo e uma casa luxuosa – ele luta para escapar dessa condição. Entretanto, seu caráter de personagem malandra, circunstância da qual – por constituição – não pode escapar, limita suas ações ao uso de expedientes escusos e são esses, por fim, que o colocam numa situação pior do que aquela de onde partira.

Neste episódio, a solução final não é alcançada por meio da malandragem, mas sim por meio do perdão de Bebel, incitado pelo sentimento de paternidade surgido em Agostinho ao fim da história. Na verdade, o perdão surge em um momento em que a malandragem, depois de tantas tentativas frustradas, perde qualquer possibilidade de se afigurar como alternativa eficaz; ainda melhor: o perdão surge como elemento capaz de trazer a solução de fato para aquilo que, por sua vez, a malandragem trouxera, não apenas soluções provisórias, mas dificuldades ainda maiores.

Tendo analisado o percurso narrativo do episódio, empreenderemos a análise de conteúdo com o intuito de compreender de que maneira o malandro é aqui representado.

Logo na primeira seqüência, as circunstâncias nas quais a personagem é apresentada ajudarão a definir um dos temas do episódio. Na primeira cena, em plano conjunto, vemos Agostinho saindo da pastelaria segurando um copo de cerveja e caminhando em direção a Paulão que está consertando seu carro. Já em plano americano seguido de plano médio, Agostinho tem o seguinte diálogo com o mecânico:

> **Agostinho**: E aí Paulão! Pô! Quarta vez, hein, filho! Tá tudo certo aí com esse carro?
> **Paulão**: Tá triste a coisa aqui! Tem teia de aranha... até um rato eu tirei daqui de dentro! Brincade... ó, pra fazer esse carro pegar eu vou ter que fazer milagre, hein!
> **Agostinho**: Faz aí, Paulão, o que for necessário. Isso é meu instrumento de trabalho não tenho condições de ficar sem. Tu trabalha com pré-datado, né?

Paulão: O rapá! Eu falei que tem que fazer milagre! Tu acha que santo vai aceitar... cheque pré-datado?
Agostinho: (Tudo bem) Não desiste não! Te dou um cheque pra agora! Vam'bora! Trabalha aí! (Eu) preciso do carro!
Paulão: Tu vê lá! Tu vê lá, hein Agostinho!
Agostinho: O milagre vai ser o banco pagar o cheque, né?
Paulão: Brincadeira Agostinho! Tu continua o mesmo!
Agostinho: Eu to precisando do carro pra trabalhar rapá!
(PLÍNIO CHEGA DE CARRO TOCANDO A BUZINA)
Agostinho: Ih o Plínio! O cara é chato pra caramba!
Paulão: Pô! O cara é maneiro!
(PLÍNIO PASSA COM O CARRO RENTE A AGOSTINHO)
Agostinho: Vai me atropelar Plínio!
Agostinho (para Paulão): Não sabe dirigir!
Agostinho (para Paulão): Vamo fazer em 12 vezes!
Paulão: Que doze vezes!

Do momento em que a câmera aborda Agostinho, até a chegada de Plínio e durante todo o diálogo acima, a música que acompanha a ação é executada por um contrabaixo elétrico (com graves bem acentuados), um sintetizador simulando uma espécie de órgão jazzístico, uma guitarra e, executando uma leve marcação em ritmo de samba, um chimbal. A música desses instrumentos, o aspecto visual da personagem (sobre o qual trataremos em breve) e o diálogo acima emprestam certo gingado à seqüência responsável por introduzir o episódio, ao mesmo tempo em que deixam transparecer a comicidade da situação. A repetição desses mesmos elementos (música, aspecto visual e diálogos), durante outros momentos da narrativa fazem com que uma das temáticas do episódio seja a malandragem; todavia, trata-se de uma malandragem burlesca.

A malandragem, ainda que burlesca, é o elemento que move o episódio no nível narrativo e, ao elevarmos a análise para o nível do conteúdo, esse tema se faz presente não apenas nos elementos externos à personagem; ela própria, além de suas ações, porta signos que representam essa idéia.

O primeiro desses signos que nos chama a atenção refere-se a sua vestimenta. Como podemos ver na figura abaixo (Fig. 10), Agostinho traja calças e camisa predominantemente marrons, mas, apesar do tom sóbrio, as estampas da camisa e o quadriculado das calças associados a um cinto marrom claro e uma corrente dourada que, vindo por de baixo da gola, vai parar por cima da abotoadura da camisa, lhe rendem um ar malandro. O copo de cerveja na mão em pleno dia reforça o aspecto malandro da personagem. Ademais, o diálogo que tem com Paulão nessa seqüência – durante o qual tenta, sem sucesso, levar vantagem sobre ele na negociação do pagamento do conserto do carro (se é que, realmente, pretendia pagar) – consiste em outro elemento que define sua condição de malandro. Contudo, há que se dizer que esses mesmos elementos que ajudam a compor o caráter malandro da personagem tam-

bém, pelo seu aspecto estapafúrdio e caricato, fazem com que essa malandragem assuma aspectos de bufonaria.

Figura 10

Por ser um malandro bufão, Agostinho representa, na verdade, um malandro às avessas, um "malandro-mané". Esse *status* não se deve apenas a suas artimanhas desastradas – que tendem a produzir o efeito justamente contrário do esperado –, está vinculado também a sua falta de capacidade em se colocar como malandro. O aspecto que mostra isso mais claramente é sua submissão à esposa. Diferentemente de um Maxoverseas ou de um Paulinho Perna Torta, Agostinho, malgrado suas tentativas, não consegue impor sua autoridade à Bebel. Nesse episódio isso pode ser visto em diversos momentos como, por exemplo, no diálogo que se segue:

> **Bebel**: Que que você pensa que você está fazendo?
> **Agostinho**: Eu agora vou ver televisão! Já botei a boneca pra arrotar!
> **Bebel**: (gritando energicamente) Isto não é uma boneca! (em tom ameaçador) Isto é nossa filhinha! E demorou! Passou da hora de leva ela passear!
> **Agostinho**: (exaltado) Olha aqui Maria Isabel! Olha aqui! Se você pensa que eu vou sair e vou levar uma boneca pra passear, você está redondamente enganada!

Na cena seguinte à sua veemente negação de atender às ordens da esposa, vemos Agostinho, a contragosto, saindo de casa com o carrinho de bebê levando a boneca para passear, sendo que, ao fazer um movimento brusco com o carrinho, é energeticamente advertido pela mulher, advertência contra a qual, devido a sua submissão, não reclama (Fig. 11; fig. 12; fig.13).

Figura 11

Figura 12

Figura 13

A submissão à mulher é confirmada com a articulação entre o texto, sua interpretação por parte do atores e de elementos visuais, como, por exemplo, o *contra-plongée* no momento em que Bebel grita com ele energicamente, seguido do Plano em que vemos Agostinho, numa posição mais baixa que aquela da esposa olhando assustado enquanto essa, apontando-lhe o dedo, lhe fala em tom ameaçador. Finalmente, outro aspecto visual que ajuda a representar sua submissão consiste no seu andar cabisbaixo levando o carrinho de bebê em direção à rua, enquanto a esposa o segue com as mãos na cintura, gesto que lhe rende um ar autoritário.

Poderíamos citar outros exemplos de submissão de Agostinho nesse episódio. Entretanto, o mais eloqüente se dá na seqüência que mostra a chegada do casal do chá de bebê na casa de Plínio. Depois da tentativa frustrada de explicar a esposa o motivo pelo qual convidara Plínio a ser padrinho sua filha, Agostinho, após a entrada de Bebel na casa, sai do carro e, olhando na direção para onde a esposa havia ido, diz por duas vezes, num tom de voz indiscutivelmente temeroso, não ter medo dela, na clara tentativa de convencer a si mesmo acerca daquilo que acabara de dizer.

Entretanto, a malandragem burlesca não é a única temática do episódio, uma vez que o tema da história oscila entre malandragem e paternidade/família.

Semelhantemente ao primeiro, o tema da paternidade/família configura-se por meio de diversos elementos durante o episódio. Em primeiro lugar, no que se refere à música, temos, por exemplo, a melodia de ninar que um sintetizador, simulando o som de uma caixinha de músicas, executa em na seqüência em que Bebel está limpando o que será o quarto da filha do casal[43]. Esse mesmo elemento é repetido quando da execução da canção "Atirei o pau no gato" por um sintetizador que simula uma caixinha de músicas na seqüência em que Plínio, Josi, Bebel e Agostinho aparecem no curso de gestantes.

Há também aspectos visuais que constroem a idéia de paternidade/família como, por exemplo, os cenários da seqüência do curso de gestantes e o da seqüência em que Bebel descobre que Agostinho convidara Plínio para padrinho visando benefício financeiro. Nessas duas seqüências, como pode ser observado pelas figuras abaixo (fig. 14 e fig. 15), o cenário é montado com objetos relacionados à primeira infância, dentre eles podemos citar, banheira e armário infantil, mamadeira, berço, quadros e papel de parede com motivos infantis além de bonecos fazendo as vezes dos bebês (haja vista tratar-se de um curso pré-natal). A isso se po-

[43] Na verdade, temos aqui a síntese musical dos dois temas do episódio: a música executada de maneira a sugerir a primeira infância é a conhecida estrofe infantil "enganei o bobo, na casca do ovo". Em si, a estrofe é uma mistura de malandragem e inocência da infância; todavia, ao ser incluído no momento em que a personagem Bebel está organizando o futuro quarto de sua filha, e com a chegada de Agostinho, o tema musical ganha contornos de maternidade/paternidade. A conhecida letra, por sua vez, sugere a idéia de malandragem, sendo que a primeira artimanha (enganar o bobo) será posta em prática na seqüência seguinte.

deria objetar dizendo que, tanto pela música, quanto pelos aspectos visuais (inclusive o abdome grávido de Bebel e Josi), o episódio teria igualmente como tema a maternidade. Entretanto, o fato de o episódio ser focado na figura de Agostinho e, em menor grau, na de Plínio (pelo razão de essa personagem ser a que se coloca mais diametralmente em oposição ao malandro), a relação pai e filho é colocada em evidência em detrimento à relação maternal.

Figura 14

Figura 15

Ao invés de considerarmos apenas a paternidade como o outro tema com o qual a narrativa é revestida, preferimos colocar ao seu lado a questão da família, de modo a ter o binômio paternidade/família. A escolha justifica-se por percebemos nesse episódio as relações personalistas e familiares assumindo importância fundamental – conforme discutimos no capítulo a respeito da genealogia do malandro e que nos remete ao homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda (1995). Esse tema toma forma no episódio através da questão do apadrinhamento.

O objetivo de fazer o curso e, com isso, colocar-se em igualdade a Plínio, só pode ser atingido caso Agostinho possua a quantia necessária para o pagamento do curso, dinheiro que, no entanto, lhe falta:

> **Agostinho**: Oi...
> **Bebel**: Ti! Ti, eu tava pensando umas coisinhas assim... pra reforma no quarto, né?
> **Bebel:** Eu pensei dessa parede... a gente pinta assim... um rosa! Sabe, nessa parede aqui... eu pensei de a gente botar um armariozinho... sabe desses bem de bebezinho e do lado do bercinho: a babá! Eletrônica!
> **Agostinho**: Maravilhoso...
> **Bebel:** Não é legal?
> **Agostinho**: Pena que não vaio ter dinheiro pra nada disso, né?
> **Bebel:** Ué, por quê?
> **Agostinho**: Alguém aí inventou de fazer curso de gestantes, né, Bebel?
> **Bebel:** Ah Ti... eu ia te contar.
> **Agostinho**: Só que ficou tarde demais pra você contar, né?
> **Bebel:** Tinho, eu acho que esse curso é super importante pra agente aprender a cuidar direitinho da nossa filhinha.
> **Agostinho**: Tem curso aí que ensina a pessoa a ganhar dinheiro pra sustentar a filha? Tem curso aí que ensina a ganhar dinheiro pra pagar aluguel? Tem curso que ensina ganhar dinheiro de um monte de coisa? Oh Maria Isabel! O dinheiro acabou... acabou... e ainda por cima tem que consertar o taxi que quebrou... de novo...

> **Bebel:** Olha Ti, a gente teve o maior trabalhão pra convencer o Beiçola a liberar esse quarto que era da mãe dele... e a gente conseguiu! Finalmente nossa filhinha tem o seu lugar... não vamo brigar à toa. Viu meu amor... não tem problema! Olha, não dá pra fazer o curso? Paciência! Depois, a Josi me dá uns toquezinhos!
> **Agostinho**: Que Josi?
> **Bebel:** Ué, a Josi! Mulher do Plínio!
> **Agostinho**: Ué... que que tem? Eles vão fazer o curso?
> **Bebel:** Vão... a Josi me falou que esse é o melhor curso de toda a cidade. Na verdade, ela nem queria fazer, mas o Plínio, né, fez questão.
> **Agostinho**: Bebel! Quer fazer o curso mesmo?
> **Bebel:** Não, pensando bem, sabe....
> **Agostinho**: Amor, você quer fazer? (interrompendo Bebel)
> **Bebel:** É um curso muito caro ... eu acho que esse tipo de coisa não é pra a gente mesmo...
> **Agostinho**: Amor, você quer fazer? Eu quero saber se você quer fazer mesmo... (interrompendo Bebel) Por que se você quiser fazer...
> **Bebel:** Ah, eu queira
> **Agostinho**: Eu quero que você faça!
> **Bebel:** E o dinheiro?
> **Agostinho**: O dinheiro eu vou arrumar!
> **Bebel:** Então tá?
> **Agostinho**: Vou sair aí e vou arrumar! Porque eu acho importante pra minha filha e pra mãe dela que eu faça o que eu puder... (em tom de choro)
> **Bebel:** Tá, então eu quero!

Diante disso, a solução vislumbrada pela personagem consiste em estabelecer relações de parentesco com aqueles que teriam condições financeiras de ajudá-lo:

> **Agostinho**: E aí! Oi Gina! Oi Tuco!
> **Gina:** Oi!
> **Agostinho:** Eu gosto de você pa caramba! E eu gosto... (abraçando Gina e Tuco)
> **Tuco:** Valeu!
> **Agostinho:** (ininteligível, mas ouve-se que as últimas palavras são "em lia")[44]Como que tá tudo? E o caos aéreo? Te afetou?
> **Agostinho (para Gina):** Como tá tudo? E o caos aéreo, te afetou?
> **Tuco:** Que caos aéreo, Agostinho?
> **Agostinho:** Não! Eu quero saber porque...
> **Tuco:** Pô! A mulher trabalha num avião e você vai ficar com esse baixo-astral!
> **Agostinho:** Eu sei... (ao mesmo tempo em que Tuco)
> **Agostinho:** Não, não, não! Eu quero saber se afetou você assim no teu trabalho... tá recebendo em dia? O mercado de trabalho tá firme?
> **Gina:** Tá tudo... Tá tudo bem Agostinho... obrigada...
> **Agostinho:** Queria falar com vocês... Tem dois minutos?
> **Tuco:** Hum... (desconfiadamente)
> **Agostinho:** É que eu queria pedir uma coisa super especial!
> **Tuco:** Bom... mas tava demorando pra pedir alguma coisa, né Agostinho? (sai, dando as costas a Agostinho e deixando-o para trás)
> **Agostinho:** A gente vem aqui de peito aberto, tá vendo? Eu ia convidar vocês pra serem padrinho e madrinha da minha filha...
> **Gina:** Ai Agostinho... ai que amor! É claro que a gente topa!
> **Tuco:** Que é isso Agostinho? Você tá falando a verdade?
> **Agostinho:** Tô cara! A Bebel até ia fazer um jantar pra convidar oficialmente, mas eu tenho esse coração mole (ininteligível) me adiantei!
> **Tuco:** Obrigado!

[44] Note-se que uma das características principais da personagem é falar rápida e ininteligivelmente, especialmente quando está aplicando seus golpes. Imaginamos que esse procedimento é muitas vezes usado para confundir aquele a quem a personagem está tentando engambelar.

> **Gina:** Pode deixar...
> **Agostinho:** Eu só ia pedir pra vocês não falar nada pra ninguém, pra Bebel principalmente!
> **Gina:** Não... (concordando)
> **Agostinho:** Nem pra família porque isso pode gerar uma ciumeira (ininteligível), né?
> **Gina:** Tá.
> **Agostinho:** Então, eu ia pedir pra manter esse... Aí, quando ela avisar, eu acho que vai ficar tudo bem!
> **Gina:** Ai que alegria! Que alegria! Eu quero dar um presentão pra minha afilhada! O que vocês estão precisando?
> **Agostinho:** (Nós) não tamo precisando de nada... de muita coisa...
> **Gina:** Não pode falar!
> **Agostinho:** Não queremos nada...
> **Tuco:** Não, não, não, não, não, não, não! Sério, pelo amor de deus, eu vou ser padrinho e eu quero dar tudo de melhor pra minha afilhada! Fala aí!
> **Agostinho:** (junto com Tuco) Senão fica parecendo que chamei com intenção...
> **Agostinho:** Não precisa!
> **Tuco:** Fala ai! Tá precisando de alguma coisa?
> **Agostinho:** (simulando choro) Não precis...
> **Agostinho:** (chorando) O plano de saúde... (recuperando-se) que eu fiz... pra Bebel, era o plano de saúde melhor que eu podia pagar, mas ele não cobre a anestesia durante o parto. Então, ela terá que passar pela dor bíblica do parto! Espero que você não tenha que passar por isso, Gina... é uma dor inacreditável. Ela tá conformada, ela tá treinando com o pau na boca assim... mas eu realmente... (simula choro novamente)
> **Gina:** Não Agostinho, imagina, imagina! A gente vai ajudar! A gente pode ajudar, né Tuco?
> **Tuco:** Claro! Claro! Claro!
> **Gina:** Quanto você precisa!
> **Agostinho:** É muito caro Gina...

Dessa forma, o apadrinhamento configura-se como um modo de personalizar ainda mais as relações entre as personagens, fato que, em última instância, lhe renderá o auxílio financeiro por ele buscado.

Compreendemos que se poderia argumentar que entre Agostinho e Tuco já existam, embora de modo indireto, relações de parentesco, afinal são cunhados. Entretanto, vale notar que, ao abordar o casal, Agostinho dirige-se primeiramente a Gina e não a Tuco. Interessa-lhe saber sobre a situação financeira de Gina, não perguntando, assim, nada a respeito de Tuco. Muito provavelmente, isso se deva ao fato de Agostinho saber quão instável é a vida profissional de Tuco e de sua, também constante, falta de dinheiro. Assim, estando mais interessado em escolher um padrinho pelo retorno financeiro que poderá ter do que pela estima que tem pela pessoa escolhida, não é Tuco a real escolha de Agostinho, mas sim Gina. Tuco, por sua vez, só é convidado para apadrinhar a criança por ser o namorado de Gina. Além disso, mesmo que pudéssemos afirmar que Agostinho teria interesse de que Tuco fosse o padrinho de sua filha, esse interesse estaria condicionado à perspectiva de obter o dinheiro de que precisava, validando assim nossa teoria de que, para obter o auxílio financeiro, a personagem busca

reforçar os laços de parentescos e, nesse caso, nada melhor para reforçar o frouxo laço que a condição de cunhado possui do que sobrepor-lhe o grau de "compadre"[45].

Desse modo, ao convidar Gina para madrinha de sua filha, Agostinho reforça laços personalistas com duas personagens ao mesmo tempo, ou seja, além de Gina (sua vítima principal), também Tuco.

O convite para tornar-se padrinho de sua filha traz outra vantagem a Agostinho. Diante da dificuldade financeira dessa personagem, o oferecimento de ajuda do suposto padrinho/madrinha é quase que espontâneo, uma vez que se tornar padrinho significa tornar-se co-responsável pela criança e o dinheiro, afinal, seria supostamente utilizado em benefício dela:

> **Tuco:** Sério, pelo amor de deus, eu vou ser padrinho e eu quero dar tudo de melhor pra minha afilhada!

O mesmo procedimento de estreitamento de relações é também utilizado com Plínio e, muito provavelmente, com Paulão e Beiçola (entretanto, pelo fato de esse convite ter sido feito em elipse, podemos apenas conjecturar sobre suas circunstâncias):

> **Bebel:** (chegando à casa de Plínio para o chá de bebê) Dá licença!
> **Plínio:** Bebel! Agostinho! Que surpresa!
> **Agostinho:** Nós viemos...
> **Plínio:** Que bom!
> **Agostinho:** ...porque não poderíamos deixar de trazer, com nossa presença, o prestígio para um casal tão excelente do bairro.
> **Josi:** Ai que lindo!
> **Bebel:** Antes de mais nada, tá aqui ó! Pro filhote que tá vindo aí!
> **Josi:** Mas gente que fofo! Não precisava, né amor?
> **Plínio:** Não precisava!
> **Agostinho:** Tomara que seja o tamanho...
> **Josi:** Ah... Uh... esse aqui é rosa, né?
> **Bebel:** Tinho, eles vão ter um menino!
> **Agostinho:** Pode trocar... É por que na loja, eu acho que a vendedora... (para Bebel) lembra que a gente falou azul, a vendedora ela... ela... ela...
> **Josi:** Tem um cartãozinho... que fofo! Olha "para Bebel e Agostinho, da Marilda"?!
> **Agostinho:** (puxando o cartão da mão de Josi) Não, não, não, não... Tá errado! Ah meu deus! Eu acho que confundiu...
> **Plínio:** Bom, o que importa é a intenção, né?
> **Josi:** É... é!
> **Plínio:** (chamando para dentro da sala) Por favor!
> **Josi:** Vamos ali! Vamos conhecer as meninas! Vem Bebel! Seja bem vinda a minha casa!
> **Plínio:** Agostinho, vamos beber um "doze anos" aqui...
> **Agostinho:** Claro!
> **Agostinho:** Enquanto a gente bebe um bocadinho, eu queria falar com você. Sabe (ininteligível) qual é a razão de eu tá aqui?
> **Plínio:** Um?
> **Agostinho:** É que eu queria... (ininteligível) com toda... convidar você... sua esposa... vocês aceitaria... ser padrinhos... da minha filha!
> **Plínio:** (depois de uma longa pausa) Agostinho... você tá de brincadeira comigo, uh?

[45] Reforçando a temática da paternidade/família, é interessante lembrar que, etimologicamente, a palavra compadre vem do latim tardio *compàter*, significando "o que tem parte na paternidade".

Agostinho: Não... se vocês não quiserem, eu vou compreender, porque é um pouco abrupto assim, né? Um convite meio inesperado!
Plínio: (gesticula para que Agostinho sente no banquinho ao bar)
Agostinho: Então, Plínio!
Plínio: (abraçando Agostinho fortemente e beijando-o na testa) Claro que eu aceito!
Agostinho: Que bom, Plínio...
Plínio: Que honra!
Agostinho: Pra mim também!
Plínio: Ai... agora me emocionei agora! É por que quando a gente fica grávido, a gente fica muito sensível, né, você sabe como é isso!
Agostinho: É...
Plínio: Ih... Eu achava que você não... não gostava muito de mim, rapaz!
Agostinho: De maneira nenhuma... como é que você pode ter tido uma impressão dessas... a gente sempre... olha, eu queria até falar pra você... pra você não ficar assim muito empolgado com esse convite, por que não vai ter muita cerimônia religiosa. Vai ser uma coisa...
Plínio: (interrompendo) Por quê? Algum problema de religião? Alguma coisa assim?
Agostinho: Não, não, não, não! Graças a deus, nós temo... nós tamo em dia aí! É que... não quero falar! Não quero falar...
Plínio: Não... fala...
Agostinho: (junto com Plínio) Nós tamo sem dinheiro! Tamo sem dinheiro, por que eu sustento aí... eu ajudo a sustentar meu sogro e... nós tamo sem dinheiro.
Plínio: (batendo amigavelmente em seu ombro) Agostinho, você tá precisando de alguma ajuda financeira
Agostinho: Não, não, não
Plínio: Fala...
Agostinho: Não posso aceitar. Não posso aceitar...
Plínio: Por favor!
Agostinho: Depois fica parecendo que eu fiz o convite com segundas intenções
Plínio: Não! Agora a gente é amigo! Amigos são pra essas coisas! A gente é compadre agora!
Agostinho: Então tudo bem! Eu posso aceitar então!

Para o desenvolvimento de nosso argumento, é interessante comparar o diálogo acima, entre Agostinho e Plínio, ao diálogo que ocorre um pouco antes, na seqüência em que Plínio convida Agostinho e Bebel para o chá de bebê de sua esposa:

Bebel: É o Plínio! Oi Plínio!
Plínio: Boa tarde, Bebel! Tô incomodando?
Agostinho: Tá! Não...
Bebel: Que que você falou?
Agostinho: Não falei nada. O bebê falou "ah"... Era uma brincadeira
Bebel: Entra Plínio! Entra!
Agostinho: Entra!?
Plínio: Treinando, né Agostinho
Bebel: É... tá!
Plínio: Eu queria convidar vocês pra uma festinha que vai ter lá em casa hoje à noite que é o chá de Bebê da Josi!
Agostinho: (junto com Plínio) Ah não vai dar!
Bebel: Ai Plínio, obrigada!
Agostinho: Mas não vamo poder ir Plínio!
Bebel: A gente não vai?
Agostinho: Não, nós tamo cansado pra caramba; agradeço o convite, mas tchau Plínio!
Plínio: A Josi ia ficar muito, muito, muito feliz se vocês fossem!
Agostinho: Que pena... não vai dar!
Bebel: Posso ficar?

> **Plínio:** Quem sabe vocês mudam de idéia!
> **Agostinho:** É...
> **Plínio:** (indicando a porta) Por favor, pra eu voltar aqui!
> **Agostinho:** Abre você! Deixa... Ah! Perdemos uma oportunidade...
> **Bebel:** (olhando com reprovação para Agostinho) Faço questão! Faço questão!
> **Plínio:** (Segura) senão o bebê cai, hein Agostinho!
> **Agostinho:** Tchau Plínio! Valeu um abraço!
> **Bebel:** Tchau - tchau, Plínio!
> **Agostinho:** Obrigado por ter vindo...
> **Bebel:** (gritando com Agostinho) Você precisava tratar o Plínio desse jeito, Agostinho!
> **Agostinho:** Ele é chato! Chato, Maria Isabel! O cara é chato!

Como vemos, Plínio tinha razão: Agostinho não gosta dele; nunca lhe dedicou amizade. Contudo, a fim de perpetrar seu golpe, a personagem pretende dar a entender que sempre foram amigos:

> **Agostinho:** De maneira nenhuma... como é que você pode ter tido uma impressão dessas... a gente sempre...

Essa é a estratégia de Agostinho: ele sabe que só conseguirá a ajuda necessária sendo amigo e tornando-se "compadre" de Plínio. É o dinheiro que lhe importa, não pretende de fato chamar Plínio para apadrinhar seu bebê, por isso adverte o "amigo" que será algo bastante simples, não haverá sequer cerimônia. Interessante também notar que, ao justificar o porquê de sua dificuldade financeira – visto que não quer aparecer inferior a Plínio –, Agostinho utiliza-se, igualmente, de relações familiares, afirmando que sua dificuldade financeira advém do fato de ele ter de sustentar o sogro, o que é sabidamente mentira[46].

Realmente, as relações personalistas/familiares estão ligadas ao homem cordial de Holanda (1995). É, porém, importante lembrar que o homem cordial ao qual Holanda se refere não está ligado à bondade ou à afabilidade. Sua concepção do termo "cordial" está diretamente vinculada à acepção latina de *cordiális*, significando "relativo ao coração". Dessa maneira, as relações personalistas, fortemente presentes na cultura brasileira, são "relações do coração" em que o julgamento favorável sobre outrem depende, em grande medida, da condição de amigo ou de compadre.

Coincidência, ou não, a palavra "coração" é utilizada em dois momentos importantes da história. O primeiro momento está na seqüência em que Agostinho aplica o golpe em Gina e Tuco. Alegando ter vindo fazer o convite "de peito aberto" (leia-se, metonimicamente, "coração aberto"), afirma não ter conseguido esperar Bebel fazê-lo formalmente por ter "coração mole". O uso da expressão "vim de peito aberto" antecedendo o convite de apadrinhar sua

[46] O que ocorre é justamente o contrário: Lineu é quem constantemente ajuda o casal Bebel e Agostinho em suas dificuldades com a falta de dinheiro.

filha reforça, dessa forma, a intenção de fortalecer os vínculos personalistas entre ele e as outras duas personagens que, pela importância desse tipo de vínculo no universo cultural brasileiro, sentem-se lisonjeadas, o que torna a recusa ao convite virtualmente impossível.

O segundo momento importante em que a palavra coração é utilizada está na seqüência final na qual Agostinho é perdoado:

> **Gina:** Bebel! Bebel! Bebel! Olha o que a gente conseguiu!
> **Bebel:** Gente, mas... Que que é isso?
> **Gina:** É o dinheiro do curso! Eu, o Tuco, o Beiçola e o Paulão resolvemos dar te presente pra você
> **Bebel:** Ai... ai gente obrigada! Gi, muito obrigada! Olha, eu não sei nem como agradecer!
> **Agostinho:** (indignado) Depois de uma trabalheira do caramba, agora o dinheiro vem de graça!
> **Tuco:** Que de graça, Agostinho! O dinheiro veio do coração, tá? E eu espero que com esse curso, você aprenda ser um bom pai!
> **Bebel:** Olha aqui, ó Ti! Tem até nota de 100, eu nunca tinha visto!

Não só o dinheiro veio do coração; de lá também vem a redenção da personagem: é perdoado por Bebel e, com o curso que o dinheiro lhe dará a oportunidade de fazer, poderá vir a ser um bom pai. Assim, o perdão de Bebel também depende do coração:

> **Agostinho:** (para a boneca) Perdão, minha filha! Perdão! Papai fez várias coisas errado, mas foi na intenção de fazer as coisas certa! Tem vez que a pessoa não sabe bem a diferença entre o certo e o errado. Então, eu queria pedir a você que você me perdoasse.
> **Bebel:** (surpreendendo Agostinho): O Tinho!
> **Agostinho:** Ai meu deus...
> **Bebel:** isso daí não é nossa filha! É uma boneca!
> **Agostinho:** Eu sei disso... eu tô falando com a boneca por que...
> **Bebel:** Um?
> **Agostinho:** ...não tenho certeza se vou poder falar com minha filha verdadeira. Por isso eu estou falando com a boneca.
> **Bebel:** Por quê?
> **Agostinho:** Você não vai me expulsar daqui?
> **Bebel:** E se eu expulsasse?
> **Agostinho:** Sinceramente, acho que você estaria fazendo uma coisa certa pra defender sua família duma pessoa que sou eu... que tenho demonstrado ser uma pessoa incapaz de viver em sociedade... em convívio (ininteligível)
> **Bebel:** Finalmente você aprendeu, Ti!
> **Agostinho:** Eu sei que agora eu aprendi a lição, embora seja tarde...
> **Bebel:** Eu não tô falando da lição... Tô falando que você finalmente aprendeu a segurar direito a boneca...
> **Agostinho:** (olhando para boneca) Ah!
> **Bebel:** Você sempre errava!
> **Agostinho:** (emocionado) Não é por que... não sei... acho que isso é uma coisa de instinto. Agora eu tava realmente me imaginando, né? Como é que s... seria... será a pessoa mesmo, minha filha, que tem a cara linda com os olhos... porque é um anjo que eu acho que deus coloca na mão da gente pra gente criar uma criança pura, um anjo, não é? Um anjo. Cada um tem uma responsabilidade, no casal de criar...
> **Bebel:** (chorando) Ah Tinho, para Tinho, vai! Amor, isso não se faz!

Embora tenha agido mal em enganar tanta gente, Agostinho, resignadamente, afirma ao boneco – como se esse fosse de fato sua filha –, que seus erros teriam tido boas intenções.

Ao ouvi-lo, Bebel parece convencida de que, apesar de tudo, o marido tenha um bom coração e, ao perceber que enfim ele aprendera a segurar o bebê de maneira correta, perdoa-o. Desse modo, o perdão de Bebel, igualmente à aceitação dos falsos convites de apadrinhamento, vem menos da razão do que dos sentimentos.

Com isso percebe-se o quanto ambos os temas (malandragem e paternidade/família) que revestem a narrativa estão ligados. Tanto um quanto outro dependem das relações personalizadas identificadas por Holanda (1995), sugerindo assim que, nesse episódio, os dois temas empreendem um movimento dialético nos termos filosóficos do hegelianismo.

A oscilação entre essas duas temáticas reflete a oscilação que a própria personagem sofre nesse episódio. Agostinho oscila entre a malandragem e a esperança de ser um bom pai, entre a ordem e a desordem, entre o certo e o errado. Ao se dar conta de sua inferioridade, percebe-se fracassado e sua tentativa de anular esse fracasso não está vinculada apenas ao individualismo da personagem, mas também ao seu desejo de se mostrar como alguém capaz de prover uma família.

É dessa maneira que a oscilação entre ordem e desordem a que está sujeita a personagem aparece também na sua contraposição a Plínio. A função dessa personagem no episódio assemelha-se à de Lineu no seriado. Da mesma forma que Lineu (que não participa dessa história), Plínio faz o tipo caxias. Sua caracterização como caxias depende fundamentalmente de seu aspecto visual bem como de seu empenho em ser bom pai, afinal fora dele a idéia de fazer o curso de gestantes além de ter lido três livros sobre a importância da presença do pai nos primeiros anos de vida de uma criança.

Ao contrário de Agostinho com seu visual vibrante e espalhafatoso, Plínio é dono de um visual conservador (fig. 16): invariavelmente traja calças sociais, sapatos, camisa de mangas compridas fechada até o último botão, gravata e um suéter sem mangas usado por cima da camisa, além de sempre apresentar seus cabelos penteados para trás com gel.

Figura 16

Plínio apresenta-se como o elemento que corporifica o tema de paternidade/família: ele é o aluno exemplar do curso de gestantes, a quem Bebel afirma que seu marido tem de superar; é o pai dedicado que compreende seu importante papel na educação do filho e, como se não bastasse, é exemplo de profissional de sucesso, capaz de prover uma vida de conforto para a família:

> **Plínio:** Fala Agostinho!
> **Agostinho:** Tudo bem, Plínio? (continua conversando com Paulão)
> **Plínio:** Oh Paulão! Tá precisando de ajuda aí?
> **Agostinho:** Não, tudo bem! O carro tá ótimo! Fala aí, Paulão!
> **Plínio:** uh-huh...
> **Agostinho:** Não tá ótimo Paulão?
> **Paulão:** É... tem filtro de ar, né?
> **Plínio:** Ih... deu problema no filtro de ar, é?
> **Paulão e Agostinho:** Não!
> **Paulão:** O filtro de ar tá bom...
> **Agostinho:** É, tá bom!
> **Paulão:** O resto do carro é que não presta!
> **Agostinho:** Que é isso Paulão?
> **Paulão:** É verdade!
> **Agostinho:** Brincalhão!
> **Plínio:** Deixa eu ver aí, porque... deixa comigo aqui que eu sei uns macetes porque, quando eu comecei na praça, há muito tempo atrás, eu tinha um carro igualzinho a esse!
> **Agostinho:** Você tá querendo dizer que meu carro tá velho, filho?
> **Plínio:** Não, que é isso... o seu carro tá muito bem conservado (rindo com Paulão)
> **Paulão:** Brincad... (rindo)
> **Plínio:** (seu celular toca) Um momento, um momento!
> **Agostinho:** (para Paulão) Que que foi que o cara falou que você achou engraçado?
> **Paulão:** Ué... o carro queb...
> **Plínio:** Psiu! Hello! Yes Mr. Fun! No problem! See you there!
> **Agostinho:** O quê? Que que ele falou?
> **Paulão:** (tentando repetir) si iu vê... Si iu vé...
> **Plínio:** Oh Agostinho, desculpa, é que eu vou ter que pegar um executivo americano no aeroporto! Cliente antigo, sabe como é, né? (para Paulão)
> **Paulão:** É...
> **Agostinho:** (com desdém) Sei como é isso, eu também tenho essa clientela de turistas... são... executivos...
> **Plínio:** Ah é...
> **Agostinho:** É! São ótimos, pagam bem à beça!
> **Plínio:** (mostrando descrença): Huh-huh... é tá... A gente se vê no curso amanhã!
> **Agostinho:** Tá legal! Que curso? Curso de quê?
> **Plínio:** Curso de gestante, minha mulher falou que você e a Bebel vão fazer também!
> **Agostinho:** (fingindo lembrar-se) Ah é...
> **Plínio:** Tchau Paulão, prazer!
> **Paulão:** Tchau Plínio!
> **Agostinho:** Tchau Plínio!
> **Plínio:** Tchau hein! Cuida bem do carro!
> **Agostinho:** (assim que Plínio lhes dá as costas) Esse cara é marrento pra caramba! Esse cara casou com a mulher dele... a mulher dele o pai dela tem negócio de ônibus e aí deu esse carro pra ele! Esse cara nunca trabalhou! Tudo de mão beijada!
> **Paulão:** Esse é sangue bom! Esse é sangue bom!
> **Agostinho:** Que sangue bom o quê! Esse cara é marrento!
> **Paulão:** Tu tá com inveja do cara!
> **Agostinho:** Por que eu to com inveja do cara por causa de quê?
> **Paulão:** Por que o cara tem um carro melhor que o teu

Agostinho: Isso não quer dizer nada!
Paulão: Tem uma renda melhor que a tua!
Agostinho: Isso não quer dizer nada!
Paulão: Tem uma casa melhor que a tua!
Agostinho: Isso não quer dizer nada!
Paulão: Tá esperando filho homem!
Agostinho: Isso não quer dizer nada!
Paulão: Tu é fornecedor! O filho dele vai acabar pegando a tua filha!
Agostinho: Que oh! O filho dele vai ser flozô, rapá!

Em outras palavras, é a confortável e estável situação de Plínio que Agostinho aspira, mas não sendo como esse, não a tem. Com ele ocorre justamente o contrário, na tentativa de se mostrar como igual, faz uso daquilo que conhece, daquilo que é, da malandragem; e é essa que acaba por se revelar a responsável pelo seu constante insucesso.

Com efeito, não é somente a história que é composta por malandragem e paternidade/família, são esses os dois termos que compõe a própria personagem Agostinho. Do mesmo modo que Leonardo, de Manuel Antônio de Almeida, Agostinho posiciona-se entre ordem e desordem, entre a instabilidade da malandragem e a estabilidade da vida familiar. Vive em uma, aspira à outra. O fato de não conseguir se desvencilhar da malandragem que o constitui impede-o de chegar à estabilidade que a vida familiar lhe promete. Nesse episódio, não é a malandragem que lhe apresenta a solução final e o redime, mas sim o prospecto de vir a ser um bom pai – afinal tem um bom coração.

Para a personagem, que busca – ainda que por meios escusos e que se mostram ineficazes – pertencer à ordem, tornar-se um bom pai significa ser admitido, de maneira incontestável, na ordem familiar: ele abandonaria sua condição de cunhado (portanto não pertencente de fato à família) para assumir a de pai (não apenas indubitavelmente pertencente, mas como membro fundador). Tornar-se pai, portanto, implica deixar sua condição límbica de malandro (daí a importância de mostrar-se igual a Plínio) e projetar-se para a estável condição de Lineu, personagem que lhe serve de contraponto no seriado.

5.3 Comparando os episódios

Em 2007, entre os dias 12/04 e 20/12, a Rede Globo levou ao ar 36 episódios de "A grande Família", sendo que, em todos houve a participação da personagem Agostinho Carrara. Em alguns desses episódios a personagem tomou a frente da ação, em outros serviu como personagem de apoio, mas, na absoluta maioria, demonstrou – em maior ou menor grau, dependendo da estrutura da narrativa e do tema do episódio – as características que o definem como personagem malandra.

Vários foram os episódios em que a malandragem de Agostinho teve importância no enredo, como, por exemplo, no episódio exibido em 21/06/2007 em que se faz passar por Tuco para conseguir dinheiro do pai de Gina; ou o episódio de 17/05/2007, em que Agostinho, na tentativa de aproximar Lineu e Nenê – que estavam separados –, executa uma artimanha para incriminar a nova empregada de Lineu a fim de fazê-lo voltar para casa. Todavia, nos dois episódios escolhidos, levados ao ar em 20/09/2007 e 27/09/2007, não somente os principais aspectos que fazem com que Agostinho seja uma personagem malandra aparecem de maneira proeminente, mas a própria malandragem é tema da história.

Com isso, é desnecessário dizer que haja semelhanças entre os dois episódios, visto que, ao eleger a malandragem como tema principal, conseqüentemente ambos têm algo fundamental em comum. Contudo, para nossa análise, não bastará identificar apenas a temática comum das duas histórias. Há mais para ser feito. Para podermos identificar o que há de ideológico na representação do malandro em "A grande família", faz-se necessário que comparemos esses dois episódios – representativos do tratamento da personagem em toda a temporada – um pouco mais cuidadosamente.

A comparação, porém, com intuito de evitar o risco de repetir desnecessariamente a análise já empreendida para cada episódio em particular, não deverá ser exaustiva; bastará, assim, tecer comentários gerais que, além de identificar a existência de um padrão na representação da personagem, funcionarão como ponto de partida para nossa conclusão a respeito dessa representação.

Dessa forma, tendo a malandragem como tema principal, é interessante notar, malgrado suas diferenças específicas que tornam cada história singular, que ambas se assentam sobre a mesma estrutura fundamental.

Se no episódio de 20/09/2007 a estrutura básica pode ser reduzida ao par semântico dificuldade vs. solução, no episódio de 27/09/2007 ela reduz-se a fracasso vs. êxito. Como vimos, porém, em última análise, dificuldade e solução podem ser subsumidas na categoria, mais geral, fracasso e êxito, de sorte que as duas histórias apóiam-se sobre a mesma estrutura fundamental. Ora, sendo a descontinuidade entre os termos constituintes do par semântico a geradora do sentido, fica fácil de compreender o porquê o sentido dos dois episódios, apesar de histórias diferentes, revelam-se o mesmo. Examinemos com mais detalhes.

Em ambos os episódios, a personagem parte de uma situação de fracasso/dificuldade e, temporariamente, alcança êxito/solução através das artimanhas que executa. Entretanto, sempre é levada de volta a situação de fracasso de onde havia partido, ironicamente, pela mesma artimanha que lhe garantira êxito temporário. É interessante notar, também, que esse caminho

de volta ao fracasso é realizado nos episódios pela revelação. Essa, sempre dividida em partes – em que uma delas é sempre ameaça de revelação – é responsável por impedir que a personagem mantenha o êxito conseguido e, como vimos, a revelação (ou a possibilidade de revelação) está sempre vinculada à própria artimanha, o que demonstra assim a ineficiência desse procedimento, visto que ele próprio contém o elemento que o anula.

A revelação efetiva é sempre feita a alguém com poder de punir a personagem. No caso do episódio de 20/09, a personagem a quem cabe esse papel é a esposa Bebel: a descoberta de todas as artimanhas podem levar ao fim do casamento e arruinar as esperanças de Agostinho de fazer parte efetiva de uma família. Em "A bala perdida" – levado ao ar na semana seguinte – são o soldado Bastos e a comunidade (como personagem coletiva) as personagens capazes de punir Agostinho: fica a cargo do soldado levar Agostinho à prisão, enquanto a comunidade é responsável por repudiar sua candidatura a presidente da associação.

A despeito das diferenças superficiais, num nível mais profundo, as punições revelam-se como metáforas para a mesma situação. Do mesmo modo que a possível punição de Bebel, a do soldado Bastos também significaria para a personagem o esgotamento da possibilidade de se integrar à ordem (fim último que a personagem persegue): ir a prisão tira-o da condição intersticial de malandro para colocá-lo na condição de criminoso (afinal seria preso por furto), além disso, a condenação criminal vedar-lhe-ia a possibilidade de constituir uma família nos moldes tradicionais ao impedir-lhe de vivenciar a rotina familiar diária.

O mesmo ocorre com a punição de Bebel e a punição da comunidade, que metaforicamente, mostram-se semelhantes. Para Agostinho, fazer parte da ordem significa ocupar um lugar como o de Lineu. Sendo assim, ser pai de família (como Lineu) e ser o presidente da associação dos moradores do bairro (cargo de Lineu) significam sua admissão para a ordem (familiar e social). Desse modo, ao ser-lhe tirada essa possibilidade, tanto no caso de Bebel quanto no caso da associação, o malandro é colocado para fora da ordem, situação essa que interferiria em sua própria condição de malandro, uma vez que viver entre ordem e desordem é o que o constitui. Contudo, há uma diferença entre elas: enquanto a punição de Bebel, caso fosse realizada, significaria sua exclusão definitiva da ordem, a punição de ser repudiado como candidato à presidência da associação não é capaz de tirá-lo completamente da ordem, dado que ele continua parcialmente integrado à ordem familiar. Em outros termos, embora a rejeição da comunidade impossibilite que ele integre-se à ordem, não lhe impede a existência intersticial devida a sua integração parcial na ordem familiar.

É interessante notar também que, em nenhum dos dois episódios, a personagem sofreu de fato as punições severas (perda da família diante da possibilidade da separação conjugal e

ir para a prisão sob a acusação de furto de um automóvel) trazidas, como possibilidade, por suas próprias artimanhas. Isso nos demonstra que a personagem tem um trajeto circular, ou seja, do mesmo modo que não consegue avançar em seu projeto de fazer parte da ordem, também não enfrenta uma situação de fracasso maior do que aquela de onde partira. Agostinho é uma personagem que é presa à sua posição pelo mesmo elemento que, ao mesmo tempo em que promete levá-lo à condição aspirada, também o ameaça de punição rígida. Com isso, entre a promessa de êxito e a ameaça de derrota total, a malandragem, por trazer a personagem sempre ao seu ponto de partida, é representada como elemento ineficaz, porém sempre traz em si o risco do fracasso absoluto.

Poder-se-ia dizer que a personagem é presa a sua situação inicial de fracasso mais pela sua condição de personagem-tipo do que pelo tratamento que recebe no seriado. Ser uma personagem-tipo, com efeito, contribui para que suas características não mudem ao longo da narrativa, entretanto não impede que ela logre sucesso através de suas ações, ou seja, embora sua condição de fracasso mude, suas características permanecem as mesmas (como Pedro Malasartes).

Além de conseguir evitar a punição severa em ambos os episódios (e, na verdade em todos os episódios nos quais usa sua malandragem), outro ponto em comum consiste no fato de que, nos dois episódios, o escape do castigo rígido é efetuado por meio de relações personalistas. No caso de "A bonequinha do papai", Agostinho é perdoado no momento em que Bebel, dando-se conta de seu bom coração, deixa de vê-lo como alguém que usou o nascimento da própria filha como pretexto para obter vantagens para si e passa a vê-lo como pai amoroso. Com relação a "A bala perdida", o perdão do soldado Bastos é obtido por meio da intervenção de Marilda, com quem estava flertando. De um modo ou de outro, são as relações pessoais baseadas em sentimentos que fazem com que a personagem obtenha um julgamento que lhe é favorável: Agostinho livra-se da perspectiva de ser severamente condenado por suas ações pelo seu bom coração e por meio das relações personalizadas e familiares, encarnando assim, em ambos os episódios o homem cordial de Holanda (1995).

Nos episódios analisados, a sagacidade ineficaz revela uma malandragem às avessas, Agostinho é representado como malandro-mané. Tanto pelos aspectos visuais, como pelas artimanhas desastradas ou pela submissão à esposa, Agostinho adquire aspectos de bufão. Sua malandragem nos episódios é representada como malandragem burlesca. Se o episódio de 20/09/2007 (A bonequinha do papai) beira ao pastelão por sua insistência na questão dos convites para apadrinhamento ou pelo ridículo da situação da personagem que se empenha em conseguir dinheiro para o resgate do boneco que lhe fora seqüestrado, no episódio de

27/09/2008 (A bala perdida) o caráter de pastelão é assumido plenamente, tanto pela personagem que, da primeira à última seqüência, é assim retratada, quanto pelos motivos musicais que revestem a história, não nos esquecendo do próprio percurso narrativo.

Assim, ao ser retratado como bufão em ambos os episódios, não é o caso de dizer que Agostinho provoque o riso com suas armações; Agostinho é o alvo do riso, tanto pelas suas artimanhas desastradas e sua esperteza desajeitada quanto pelo seu excêntrico aspecto visual: não se ri com o malandro, se ri do malandro.

Porém, além de sua existência intersticial, outro aspecto de malandro lhe é preservado: nos dois episódios analisados, Agostinho é uma personagem solitária. Não obstante estar parcialmente inserido na ordem familiar (sua condição de cunhado/genro não lhe garante posição permanente na família), ao observar o percurso narrativo da personagem nas histórias analisadas, percebe-se que esse percurso põe-se em conflito com as demais personagens, sendo que no caso do episódio de 20/09/2007, as revelações de suas armações ocorre por meio da participação de todas as personagens do episódio (com exceção de Josi), e no episódio de 27/09/2007, a condição que lhe garante êxito significa intranqüilidade para a comunidade enquanto personagem coletivo.

Por fim, a análise dos episódios mostrou uma personagem em conflito: apesar de sua posição límbica, de sua condição de não pertencer plenamente à ordem ao mesmo tempo em que nela transita, Agostinho quer integrar-se. Suas ações e artimanhas nos episódios tinham fim último de se mostrar como pai capaz de prover a filha daquilo que fosse necessário ou de se colocar cidadão responsável e preocupado com o bem estar da comunidade. Desse modo, atingir o objetivo de fazer o curso ou de eleger-se presidente da associação serviriam para a personagem como sinal de objetivo alcançado, em outros termos, funcionaria como sinal de que finalmente alcançou o pertencimento à ordem que sempre aspirou.

Entretanto, por buscar esses objetivos através da malandragem, ou melhor, ao tentar ingressar na ordem através da desordem, Agostinho torna-se prisioneiro de si mesmo, mantém-se refém de uma situação por ele mesmo criada. Entretanto, a ele não é dada nenhuma alternativa, afinal, a malandragem, ainda que caricata, é o que o constitui.

6. Conclusão

Malandragem e ideologia em “A grande família”

Com o objetivo de analisar os aspectos ideológicos na representação do malandro no programa de televisão “A grande família”, percorremos um caminho interdisciplinar que contou com aportes teóricos provindos da sociologia, antropologia, filosofia e teoria literária, todos esses conjugados ao saber comunicacional que coordenou os subsídios advindos dessas diferentes ciências.

A opção metodológica pelo uso de diferentes disciplinas revelou-se apropriada para o esclarecimento de uma questão de interesse da comunicação, enquanto saber científico, e dos estudos da cultura. Portanto, com intuito de finalizarmos a reflexão sobre a ideologia subjacente na representação do malandro e da malandragem no programa de televisão em questão, julgamos essencial que retomemos alguns dos principais pontos discutidos neste trabalho.

Como ponto de partida, realizamos uma discussão de caráter epistemológico que procurou delimitar o conceito de ideologia com o qual trabalharíamos. Dizemos “delimitar” por compreendermos e aceitarmos, como admitido em nossa apresentação, a complexidade do conceito como algo que lhe é inerente, ou seja, o próprio fenômeno que tenta abranger é, em si, intricado e contraditório. Admitindo a validade de outras definições, não foi nossa pretensão alcançar uma que fosse livre de imperfeições – tarefa, aliás, jamais realizada pela própria natureza do fenômeno –, mas sim estabelecer critérios suficientes que permitissem a manipulação do conceito de modo que fosse útil e coerente ao tipo de reflexão que empreendíamos.

Embora a definição que adotamos para o conceito seja de inspiração marxista, procuramos escapar do economicismo desse pensamento fazendo com que a discussão ultrapassasse a questão da luta de classes e fosse considerada no âmbito político. Desse modo, a despeito de o conceito de ideologia ainda comportar lugar para a questão classista, imaginamos que sua condição no capitalismo tardio exige que seu foco seja mudado para a questão da integração. Com isso, nesse trabalho, entendemos ideologia como força de integração que, constituindo-se como *pseudophysis*, oblitera a concepção de outras possibilidades de existência social impedindo, assim, a emancipação humana.

Vinculada a essa concepção, o exame da ideologia no capitalismo tardio buscou avançar a discussão acerca da ideologia como integração. Dessarte, concebeu-se o capitalismo como um projeto em constante crescimento que, alcançando extensão global, passa a cobrir todo o tecido social, incorporando todos os aspectos da existência, inclusive aqueles que, num primeiro momento, se mostram antagônicos.

É esse movimento de expansão da esfera capitalista à totalidade social que fez com que fossem absorvidas por ela as esferas da cultura e da comunicação. Sendo cultura e comunicação processos interdependentes, ao afirmar que, com o surgimento da sociedade burguesa, a história dos meios técnicos de comunicação coincide com o agigantamento de seu caráter industrial e comercial, afirmamos também a submissão da cultura à lógica do capital, sobretudo com o advento dos meios eletrônicos de comunicação. Essa é a evidência cabal de seu constante crescimento: se antes o capitalismo era um aspecto cultural, figurando assim dentro do universo da cultura, hoje essa relação se inverte, pois é a cultura que figura dentro do universo do capital e obedece à sua lógica.

Diante disso, fica fácil perceber qual a relação que se estabelece entre ideologia, comunicação e cultura. Funcionando como uma das forças integradoras de um sistema, cujo projeto sempre foi amalgamar tudo e todos, é através dos meios técnicos de comunicação de massa que se tornam possíveis a conversão da cultura em mercadoria e a difusão dessa ideologia que busca naturalizar e legitimar o capitalismo em sua forma contemporânea. Posto de outro modo, o crescente caráter de empreendimento comercial dos *media* faz com que esses se transformem em campo de luta ideológica, no qual é a ideologia do próprio capital que se faz dominante.

Dessa maneira, a organização do cinema, da música, do rádio, da internet e da televisão como empresas comerciais tem por conseqüência a emergência de uma indústria cultural, viabilizando a subordinação da cultura à lógica da mercadoria com perspectiva de lucro. Esse é, aliás, em última instância, a ideologia do sistema. A necessidade de constantes incrementos nos lucros torna fundamental a participação de todos, fazendo com que aquele que se coloque de fora seja tratado com desdém e suspeita. E é essa subordinação que faz com que todos os produtos da indústria cultural sejam, em si, ideológicos.

Diante desse quadro, inspirados pelo pensamento de Marcuse (1973, p. 71), perguntamo-nos o que ocorre com os anti-heróis que, na literatura, representavam uma dimensão irreconciliavelmente antagônica à ordem burguesa. O próprio Marcuse fornece uma resposta ao admitir que esses anti-heróis demolidores não desapareceram com o surgimento da sociedade industrial, no entanto sobreviveram essencialmente transformados, servindo menos como imagens de outro modo de vida do que como aberrações ou estilos da mesma vida, afirmando, assim, a ordem estabelecida.

Entretanto, falta à resposta de Marcuse uma reflexão mais profunda sobre o que consiste essa transformação. Foi essa reflexão que empreendemos ao nos questionarmos sobre a representação do malandro na produção cultural brasileira.

Ser intersticial, não pertencente, portanto, à ordem, o malandro poderia potencialmente representar essa dimensão irreconciliavelmente antagônica que, ao recusar submeter-se como força de trabalho – preferindo ganhar a vida por meio de expedientes não previstos e não controlados pelo capital – funcionaria como crítica ao modelo dominante ao mesmo tempo em que apontaria para outras possibilidades de existência.

É importante frisar que nesse trabalho tentamos escapar de concepções moralistas e moralizantes sobre a malandragem. Buscamos, em nossa análise, ultrapassar a dimensão do moralmente certo (mesmo porque essa dimensão muitas vezes é ideologicamente condicionada), não na intenção de fazer uma apologia à malandragem enquanto categoria social, mas sim com o objetivo de compreender qual a significação de sua representação em nossa cultura, de maneira que pouco importava o quão condenável ou não é a malandragem. Em outros termos, o que interessava era a compreensão do significado da persistência de heróis malandros nos mais variados textos de nossa cultura.

Algumas das fontes consultadas apontavam a personagem malandra como proposta de uma inversão metafórica na qual os dominados, representados pelo malandro, saiam vitoriosos ao terem sua esperteza confrontada com o oportunismo inepto de seus dominadores. Por um lado, porém, essa visão falha em perceber que, ainda que a luta de classes seja um dos aspectos da ideologia, ela, no capitalismo tardio, é ultrapassada em importância pela questão da integração social. Por outro, há que se considerar, também, que a criticidade das personagens malandras não consegue ultrapassar o nível da linguagem, assim, embora a representação do malandro possa conter elementos críticos, eles não são capazes de acarretar mudanças concretas à organização social: o malandro, na verdade, sobrevive apenas como metáfora.

Sendo assim, nosso propósito em analisar a personagem Agostinho de "A grande família" constituiu-se, primeiramente, em identificar quais são as características dessa personagem que, comparadas às de outros malandros de nossa cultura, permitem classificá-la como uma personagem malandra. Por meio de uma tipologia geral das personagens malandras, que as agrupou em dois grandes grupos (malandros rurais e malandros urbanos), definimos, com base em algumas das mais importantes personagens malandras de nossa cultura, quais eram as principais características que compunham essas personagens.

Ao analisar o perfil da personagem foco deste estudo, verificamos que ela compartilha traços importantes com alguns dos malandros por nós elencados, o que deu condições de considerá-la como tal. Todavia, ao mesmo tempo, há algo em Agostinho que faz com que ele destoe das demais personagens malandras, de forma que, nesse ponto, a análise do modo co-

mo a personagem é representada deu condições de compreender o que a difere dos demais malandros.

A análise de dois episódios da temporada de 2007 revelou que, apesar de a personagem ser de fato um malandro, sua malandragem, diversamente daquela de outras personagens da cultura brasileira, é uma malandragem burlesca. O modo pelo qual ele é retratado transforma-o em uma caricatura de malandro: o exagero de suas características dá-lhe um aspecto estapafúrdio que, associado ao seu percurso narrativo – no qual, por meio de uma esperteza débil, é sempre mantido numa posição de fracasso –, faz com que se ria dele, ao invés de se rir com ele. Sua pretensa sagacidade é retratada como sendo a causadora de seus constantes fracassos, sendo que, se consegue algum êxito, esse – além de insignificante e proveniente, não de suas artimanhas, mas da ordem a qual não pertence – serve apenas para mantê-lo nos interstícios.

Ademais, diferentemente dos outros malandros, Agostinho é uma personagem que aspira tornar-se parte da ordem, entretanto o modo pelo qual é apresentado torna-o refém de um paradoxo ao qual nunca poderá escapar, uma vez que sua tentativa de deixar a malandragem e participar da ordem estabelecida é feita através da própria malandragem, que sempre se mostra ineficiente (e grotesca). Desse modo, num plano mais profundo, os episódios que envolvem a malandragem da personagem não funcionam apenas como meio de inculcar comportamentos morais aceitáveis ou ridicularizar aqueles que não o são, servem também para sugerir que todos, inclusive o malandro, devem estar desejosos para integrar-se, entretanto, para isso devem jogar de acordo com as regras ditadas pelo sistema, sob pena de permanecer numa posição de limbo social.

Provavelmente o "limbo social" de uma personagem malandra como um Malasartes ou um Max Overseas não se apresente como alternativa tão ruim, entretanto o limbo ao qual Agostinho é constantemente condenado é apresentado como sinônimo de escárnio. Desse modo, se a produção acadêmica e cultural acerca da figura do malandro nos anos 60 e 70 configurou-se como um elogio à malandragem (sobretudo a malandragem dos anos 30), a representação do malandro encarnada em Agostinho nos anos 2000 consiste num "anti-elogio".

Com isso, parece não haver muito mais a dizer sobre os aspectos ideológicos da representação do malandro em "A grande família" além do que já foi dito. No entanto, uma sistematização final é necessária para articularmos num todo orgânico as diferentes reflexões que construíram esse trabalho.

A ideologia presente no capitalismo contemporâneo não se reduz a um *Zeitgeist*, sua existência material possibilita sua ação como força de integração. A expansão global do capi-

talismo tardio transubstanciou arte e cultura em mercadoria; o alto modernismo não representa mais a antiga negatividade dos anos 20 e 30, muito menos a arte pós-moderna consegue alcançar qualquer dimensão antagônica, assumindo, assim, sua condição de pastiche da arte modernista.

Entretanto, apesar do fato de a ideologia já se impor como totalizadora em sua época, Vianinha ainda via a televisão como um meio democratizador, através do qual podia difundir seu projeto político-cultural nacionalmente. Acreditava poder trabalhar contra o sistema dentro de suas próprias engrenagens. Ironicamente, a realização desse projeto através do seriado "A grande família" nos anos 70, que passava pela identificação do público com aquela família televisiva, era também a estratégia do governo militar através de seu plano de integração nacional. Desse modo, embora fiel ao que sempre acreditou, Vianinha acabou, desapercebidamente, tragado pelo sistema.

A crença na criticidade das personagens malandras que animou artistas e intelectuais da geração de Vianinha foi, de certa forma, análoga àquela que o dramaturgo tinha com relação à TV. Não perceberam que o malandro não passava de uma metáfora ambivalente, pois, ao correr o risco de ser transformado em estereótipo, podia acabar reafirmando a ordem que pretendia negar. Porém, bem ou mal, tinha a seu favor, ainda que metaforicamente, a possibilidade de antagonismo.

O malandro da segunda versão de "A grande família" sequer serve de pastiche do malandro presente no imaginário nacional e personificado nas mais diversas obras literárias, fílmicas e musicais de nossa produção cultural. Sua representação caricata transforma-o num malandro às avessas. Se aquela malandragem, elogiada nos anos 30 e revisitada, com o mesmo espírito elogioso, nos anos 60 e 70, não conseguia promover mudanças de fato, restava-lhe ao menos a condição de metáfora negativa. Ao malandro de "A grande família" nos anos 2000 nem isso mais resta; transformado no estereótipo caricatural do malandro, a única metáfora que lhe é permitida é aquela que se põe em total harmonia, por meio da perigosa inocência do riso, com a ideologia do capitalismo tardio.

Referências

ABERCROMBIE, S. e outros. Determinismo e indeterminismo na teoria da ideologia. In: ŽIŽEK, S. **Um mapa da ideologia**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Contraponto Ed. Ltda., 1996. p. 153 - 166.

ADORNO, T. Mensagens numa garrafa. In: ŽIŽEK, S. **Um mapa da ideologia**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Contraponto Ed. Ltda., 1996. p. 39 – 50

ADORNO, T. **Educação e Emancipação**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

ADORNO, T. W. A televisão e os padrões da cultura de massa. In: ROSENBERG, B. e WHITE D. M. (org.). **Cultura de Massa**. São Paulo: Editora Cultrix, 1973. p. 546 – 562.

ADORNO, T. W. Crítica cultural e sociedade. In: ALMEIDA, J. M. B. org. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, T. W. et HORKHEIMER, M.. **Dialética do Esclarecimento**: Fragmentos Filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

AGUIAR, Flávio. Introdução à Antologia da Comédia de Costumes. Coleção Dramaturgos Brasileiros. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2003.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: DCL, 2005, p. 120.

ALTHUSSER, L. Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado. In: ŽIŽEK, S. **Um mapa da ideologia**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Contraponto Ed. Ltda., 1996. p. 105 - 142.

ANDERSON, P. Prefácio. In: JAMESON, F. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 9 – 13.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. 32ª. Ed. Belo Horizonte: Garnier, 2001.

ARENDT, H. **Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AUMONT, Jacques e outros. **A estética do filme**. Campinas: Ed. Papirus, 1995.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Klick, 1997.

BAHIA, Ricardo. Das **luzes à desilusão – o conceito de indústria cultural em Adorno e Hork-heimer**. Belo Horizonte: Autêntica/FCH-FUMEC, 2004.

BARRET. M. Ideologia, política e hegemonia: de Gramsci a Laclau e Mouffe. In: ŽIŽEK, S. **Um mapa da ideologia**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Contraponto Ed. Ltda., 1996. p. 235 -264.

BARRETO, Lima. O homem que sabia javanês. In: MORICONI, Ítalo (org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2000. p. 55-62.

BARROS, Diana L. Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. 3ª. Ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

BARTHES, R. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil S.A, 1993.

BAUDRILLARD, J. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, Lda.: 2007.

BENHAMOU, F. As indústrias culturais: Livro, Disco, Cinema. In: BENHAMOU, F. **A economia da cultura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007. p. 109 – 145.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In:
LIMA, Luiz C. **Teorias da Cultura de Massa**. 5ª Ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000.
p. 221 – 254.

BETTI, Maria Silvia**. Resgate de Imagens: Uma abordagem da dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho**. 1994. 322 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências, Universidade de São Paulo, 1994.

BOCCACIO, Giovanni. Com arte e malícia, uma siciliana alivia um mercador toscano de tudo aquilo que levara a Palermo para vender; mas ele, por sua vez, fazendo crer que voltara com muito mais mercadorias que antes, consegue com ela dinheiro emprestado e deixa-lhe, em troca, estopa e água. In: In: COSTA, Flávio M. da (org.). **Os 100 melhores contos de humor da literatura universal**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p. 52-59.

BOSI, Alfredo. Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras. In: **Dialética da Colonização**.São Paulo: Companhia das Letras,1992. p. 308 – 344.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias**. Petrópolis, RJ: Vozes,

1986.

BORGES, Jorge L. e GUERRERO, Margarita. **O livro dos seres imaginários**. 8ª. ed. São Paulo: Globo, 2000.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BOURDIEU, P. e EAGLETON, T. A doxa e a vida cotidiana : uma entrevista. In:
ŽIŽEK, S. **Um mapa da ideologia**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Contraponto Ed. Ltda.,
1996. p. 265 - 278.

BUCCI , E. e KEHL, M.R. **Videologias: ensaios sobre televisão**. São Paulo: Boitempo,
2004.

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de Semiótica da Cultura**. Aulas de Ivan Bystrina - Maio de 1995. Centro Interdisciplinar de pesquisas em semiótica da cultura e da mídia, PUC/SP. 1995. p. 39.

CANCLINI, Nestor G. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 2006.

CASTRO,C.R.. A Reprodução do jeitinho brasileiro em Personagens Matreiros no Universo Comunicacional das Telenovelas. **Anais do 27º.Congresso brasileiro de ciências da comunicação**, Porto Alegre. São Paulo: Intercom, 2004, [CD-ROM]

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense 2006

CISCATI, Márcia R. **Malandros da terra do trabalho: malandragem e boemia na cidade de São Paulo (1930 – 1950)**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

COSTA, Edil Silva. **Ensaios de Malandragem e Preguiça**.Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005, f. 236.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma sociologia do dilema Brasileiro**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar Ed. 1997.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo e Comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto Ed. Ltda., 1997.

DEWS, P. Adorno, pós-estruturalismo e crítica da identidade. In: ŽIŽEK, S. **Um mapa da ideologia**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Contraponto Ed. Ltda., 1996. p. 51 -70

DUARTE, Rodrigo. **Adorno/Horkheimer & A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

EAGLETON, Terry. **Ideologia: Uma introdução**. São Paulo, SP: Ed. Da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

EAGLETON, Terry. A política da amnésia. In: EAGLETON, Terry. **Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 16ª. Ed. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Graal, 2001.

GERBNER, G. Os meios de Comunicação de Massa e a Teoria da Comunicação Humana. In: DANCE, F. (org.). **Teoria da Comunicação humana**, São Paulo: Editora Cultrix, 1973. p. 57
– 82.

GOTO, Roberto. **Malandragem revisitada: uma leitura ideológica de "Dialética da Malandragem"**. Campinas, SP: Pontes, 1998.

GREIMAS, J. A. e FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões: Dos estados de coisas aos estados da alma**. São Paulo: Ed. Ática S.A., 1993.

HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa**. Rio de Janeiro: Temo Brasileiro, 1984.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7ª. Ed. Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 2002.

HARTLEY E. e HARTLEY, R. A importância e a natureza da comunicação. In: STEINBERG, Charles S. (org). **Meios de Comunicação de Massa**. São Paulo: Cultrix, 1972.

HORKHEIMER, M. A ascensão e declínio do indivíduo. In: HORKHEIMER, M. **Eclipse da Razão**. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil S.A., 1976. p. 139 – 172.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 26ª. Ed 12ª. Impr. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1999.

JAMESON, F. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JAMESON, F. O pós-modernismo e o mercado. In: ŽIŽEK, S. **Um mapa da ideologia**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Contraponto Ed. Ltda., 1996. p. 279 - 296.

JAY, Martin. **Adorno**. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1984.

KUPER, A. Introdução: Guerras Culturais. In: KUPER, A. **Cultura: a visão dos antropólogos**. Bauru: EDUSC, 2002. p. 21 – 42.

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do Eu. In: ŽIŽEK, S. **Um mapa da ideologia**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Contraponto Ed. Ltda., 1996. p. 97 – 103.

LEFORT, Claude. **A invenção democrática: Os limites da dominação totalitária**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

LESSA, S. **Para além de Marx?: crítica da teoria do trabalho imaterial**. São Paulo: Xamã, 2005.

LIMA, L. C. Comentário. In: LIMA, Luiz C. **Teorias da Cultura de Massa**. 5ª Ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000. p. 105 – 107.

LOTMAN, Iuri. Acerca de la semiosfera. In: **La Semiosfera: Semiótica de la Cultura y del Texto**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996. p. 21 -42.

LOTMAN, I. e USPENSKI, B. Sobre o mecanismo semiótico da cultura. In: LOTMAN, I.; USPENSKII B.; IVANÓV, V. **Ensaios de Semiótica Soviética**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981. p. 37-65.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Ed. Senac. 2000.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.

MAIOR, Marcel Souto. **Almanaque da TV Globo**. Ed. Globo, s/d.

MARCUSE, Herbert. A arte na Sociedade Unidimensional. In: LIMA, Luiz C. **Teorias da Cultura de Massa**. 5ª Ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000. p. 259 -270.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade Industrial**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

MARTIN, Michel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

MATOS, Cláudia N. de. **Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MCLUHAN, M. A tecnologia, os meios de comunicação e a cultura. In: MCLUHAN, S. e STAINES, D. **Mcluhan por Mcluhan: entrevistas e conferências inéditas do profeta da globalização**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MCLUHAN, Marshall. Visão, Som e Fúria. . In: LIMA, Luiz C. **Teorias da Cultura de Massa**. 5ª Ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000. p. 153 – 162.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MELO E SOUZA, Antonio Cândido de. Dialética da Malandragem em Memórias de um Sargento de Milícias. Disponível em <http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/leitura/DIALETICA_MALANDRAGEM.rtf > Acesso em 08/04/2008.

MELO E SOUZA, Antonio Cândido de. O significado de raízes do Brasil. In: HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 26ª. Ed 12ª. Impr. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1999, p. 220.

MELO E SOUZA, A. C. e outros. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MENDES, M.L.G.C. A malandragem no imaginário nacional: um estudo sobre a construção do personagem Zé Carioca e suas relações com a cultura brasileira. **Anais do 26. Congresso brasileiro de ciências da comunicação, Belo Horizonte**. São Paulo: Intercom, 2003, [CD-ROM]

MERTON, R. e LAZERSFELD, P. Comunicação de massa, gosto popular e a organização social. In: LIMA, Luiz C. **Teorias da Cultura de Massa**. 5ª Ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000. p.109 – 134.

MEUCCI, A. e BARROS FILHO, C. Da Virtude à Estratégia: Os Conflitos Morais em A Grande Família. **Anais do 28º. Congresso de ciências da comunicação. Rio de Janeiro**. São Paulo: Intercom, 2005, [CD-ROM]

MISSE, Michel. Além do fato: A reinvenção do malandro. Disponível em: <http://www.necvu.ifcs.ufrj.br/arquivos/Al%C3%A9m%20do%20Fato_reinvencaodomalandro_jb_30_01_05.pdf> Acesso em: 08/04/2008.

NIETZSCHE, F. **O anticristo**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2000.

NIETZSCHE, F. **Genealogia da Moral: uma polêmica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OLIVEIRA, Anderson de. **Formatos e gêneros da teleficção brasileira: A grande Família como modelo de seriado de comédia**. 2004. 187f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PÊCHEUX, M. O mecanismo do (des)conhecimento ideológico. In: ŽIŽEK, S. **Um mapa da ideologia**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Contraponto Ed. Ltda., 1996. p. 143 -152.

PEIXOTO, Nelson B. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 361 – 367.

PENA, Martins. **O noviço; O juiz de paz na roça; Quem casa quer casa**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.

PLATO. **The Republic**. New York: Dover Publications, Inc., 2000.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: Edusp, 1999.

RICO, Francisco. **El Lazarillo de Tormés**. 14ª. Ed. Madrid: Cátedra, 1999.

RICOUER, Paul. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.

ROCHA, Gilmar. Eis o malandro na praça outra vez: a fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70. Disponível em: <http://www.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20070621145500.pdf?PHPSESSID=e980bd4ba89faca0985ef0e2d9f3af6e> Acesso em: 04/04/2008.

RUIZ, Maria Aparecida. **"A Grande Família" de Oduvaldo Vianna Filho e a Consolidação da indústria cultural: uma imagem na televisão Brasileira no início dos anos setenta**. 2002. 193 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2002.

SAMAIN, E. A matriz sensorial do pensamento humano: Subsídios para redesenhar uma epistemologia da comunicação. In: Médola, A. S. L. D. e outros (org.). **Imagem visibilidade e cultura midiática**. Livro da XV COMPÓS. Porto Alegre: Sulina, 2007. p. 63 – 79

SANGUINETI, Edoardo. Sociologia de Vanguarda. In: LIMA, Luiz C. **Teorias da Cultura de Massa**. 5ª Ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000. p.277 - 285.

SANTOS, R. E. ZÉ CARIOCA E A CULTURA BRASILEIRA . In: **Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 25., 2002, Salvador**. São Paulo: Intercom, 2002. CD-ROM

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Lingüística Geral**. 24ª. Ed. São Paulo,SP: Ed. Cultrix, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Adorno**. São Paulo: Publifolha, 2003

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de "Dialética da Malandragem". In: ARINOS, A. e outros. **Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido**. São Paulo: Duas Cidades, 1979. p. 133-154.

SOUZA, Jessé. **O malandro e o protestante: a tese weberiana e a singularidade brasileira**. Brasília: ed. Universidade de Brasília, 1999, p. 17 – 54.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 17ª. Ed. Rio de Janeiro: Agir, 1981.

THERBORN, G. As novas questões da subjetividade. In: ŽIŽEK, S. **Um mapa da ideologia**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Contraponto Ed. Ltda., 1996.p. 167 - 178.

THOMPSON, J.B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

THOMPSON, J.B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

TWAIN, Mark. **The adventures of Tom Sawyer**. London: Penguin Group, 1994.

TWAIN, Mark. A famosa rã saltadora do condado de Calaveras. In: COSTA, Flávio M. da (org.). **Os 100 melhores contos de humor da literatura universal**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p. 215-219.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000. p. 9-29.

WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: <wikipedia.org> Acesso em: 24/04/2008.

ŽIŽEK, S. O espectro da ideologia. In: ŽIŽEK, S. **Um mapa da ideologia**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Contraponto Ed. Ltda., 1996. p. 7 – 38.