

REVIEWS/RESENHAS

Malandro, malandra, malandrinha e malandrógino: o espaço intersticial de identidade e gênero na ópera de Chico Buarque de Hollanda

by Lúcia Helena de Azevedo Vilela

Oliveira, Solange Ribeiro de. *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay – uma leitura transcultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999. 202 páginas.

Em *De mendigos e malandros*, Solange Ribeiro de Oliveira percorre os caminhos das articulações intertextuais e intersemióticas, da tradução *lato sensue* das transposições histórico-culturais em sua análise das ambivalências e conflitos presentes na imagem que nós brasileiros construímos de nós mesmos – sintetizada na figura emblemática do malandro e sua escorregadia localização em um espaço intersticial entre o bandido e o herói, entre a censura e a admiração. A ambigüidade proporcionada pela própria definição do termo gera uma série de articulações dentre as quais encontram-se as representações da mulher e do homossexual – a malandra, a malandrinha e o malandrógino.

O texto centralizador da análise é a comédia musical *Ópera do Malandro* (1978), de Chico Buarque de Hollanda, definida pela autora como uma transposição criativa, uma refração de *A ópera do mendigo* (1728), do teatrólogo John Gay, e de *A ópera dos três vinténs* (1928), recriação da peça inglesa por Bertolt Brecht. A representação da figura do malandro em toda sua ambigüidade por Chico Buarque reflete, na visão da autora, uma representação da identidade brasileira e do ideário nacional. Em sua transposição para o contexto cultural brasileiro as personagens criadas por Gay e Brecht assumem características surpreendentes, dentre as quais inclui-se a aparente harmonização de opostos, cuja ambigüidade revela-se na escolha de seus nomes por Chico Buarque, enfatizada pela autora como parte fundamental do processo de transcrição.

Aspectos históricos e sociológicos associados à gênese do termo “malandro” parecem ter contribuído para o que Solange Oliveira identifica como uma falsa aproximação entre as noções de malandragem e ociosidade ou preguiça: após a vigência da escravidão e do Império, uma parcela da população brasileira, constituída por homens livres sem propriedade e sem trabalho regular digno, situava-se em um *entrelugar* social – nem trabalhadores, nem

Ilha do Desterro	Florianópolis	nº 42	p.339-347	jan./jun. 2002
------------------	---------------	-------	-----------	----------------

proprietários. Nesse espaço intersticial, situava-se o sambista, que de acordo com o código penal republicano seria vadio, ou malandro, conforme a acepção negativa da palavra. O artista/malandro torna-se um mediador entre os marginalizados e os grupos sociais dominantes. Na representação do caráter nacional verifica-se uma ambigüidade na avaliação do trabalho: o artista, por exemplo, é um malandro/trabalhador. O malandro/sambista concebido por Chico Buarque – João Alegre – revela-se um lutador anônimo, um revolucionário. Na visão da autora, a *Ópera do Malandro* realiza uma metamorfose cultural das personagens ao transformar o mendigo inglês de Gay em malandro brasileiro.

Essa metamorfose ocorre também nas representações da mulher e do homossexual. A senhora Peachum, de Gay, mulher de um intermediário entre a polícia e o crime organizado, transforma-se na Vitória de Chico Buarque, mulher de Duran, que é um malandro com significação pejorativa, um produtor de espetáculos e beneficiário da prostituição. Vitória apresenta-se como *patronesse* e atriz, mas como malandra também no sentido pejorativo, prepara mulheres para atuar no bordel do marido, fornecendo acessórios para exercício do sexo. Mistura prostituição e religião ao instruir uma prostituta nordestina e referir-se a ela com a utilização de expressões como “missionária.” As canções da senhora Peachum passam por um processo de transcrição na obra de Chico Buarque,

transformando o “cinto de Vênus” – objeto mitológico de transmissão de atrativos do amor da canção de Gay – nos acessórios cedidos às prostitutas por Vitória. Os versos de Chico Buarque, entretanto, na visão de Solange Oliveira, são permeados de um lirismo que os distinguem dos do conteúdo pornográfico e sombrio dos de Brecht e do erotismo dos de Gay. O aspecto lírico aparece também na transcrição de Chico Buarque de Teresinha. A filha da senhora Peachum, Polly, transforma-se em Teresinha, retirada da balada popular – Teresinha de Jesus – que remete à vivência da mulher na sociedade patriarcal, cercada das três figuras masculinas que marcam sua juventude, da infância ao amadurecimento para o amor: o pai, o irmão, o noivo. Nos versos de Chico Buarque as três personagens masculinas passam de um namorado juvenil a um conquistador arrojado. A Teresinha ingênua da cantiga de roda transforma-se em cópia da figuras exploradoras do pai, Duran, e do marido, o contrabandista Max.

A prostituta arredia e indiferente da obra de Gay, Jenny, transforma-se em travesti – Geni – na obra de Chico Buarque, sendo chamado por Solange Oliveira de “malandrógino.” Geni é também Genivaldo, contrabandista apaixonado por seu chefe, Max. Na canção do malandrógino, vem a revelação de um fato inusitado: a população de uma cidade é salva por Geni, que se sacrifica entregando-se a um visitante celeste que ameaça destruir o local. As ironias utilizadas na canção do malandrógino

revelam a ambigüidade de gênero e grupo social.

Nos diferentes grupos de personagens recriadas por Chico Buarque, permeia a ambigüidade característica do malandro, que culmina na representação de João Alegre, espaço de mediação entre o bandido e o herói, entre os marginalizados e as classes dominantes.

Na visão de Solange Ribeiro de Oliveira, as personagens centrais das obras de Gay e Brecht transferem-se para o solo brasileiro em um processo de metamorfose cultural, caracterizando-se pela ambigüidade e situando-se em um espaço intersticial. Através da dupla força da refração transcultural, a *Ópera* de Chico Buarque de Hollanda revela personagens brasileiras como João Alegre, Vitória, Teresinha e Geni – malandro, malandra, malandrinha e malandrógino. João Alegre e Geni, em especial, situam-se, portanto, em um espaço intersticial de identidade e gênero.

Referências bibliográficas

- Brecht, Bertolt. *A ópera dos três vinténs*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, v. 3. (Teatro Completo)
- Gay, John. *The Beggar's Opera*. London: Penguin, 1986.
- Hollanda, Chico Buarque de. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Cultura, 1978.

What is a Woman?

by Conceição Monteiro

Moi, Toril. *What is a Woman and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Além de apresentar um atraente prefácio, a obra distribui seus onze ensaios em três partes: “A Feminism of Freedom: Simone de Beauvoir”, “Appropriating Theory: Bourdieu and Freud” e “Desire and Knowledge: Reading texts of Love”.

A primeira parte, principal interesse desta resenha – e que constitui, sem dúvida, um livro *per se* (assim o considera a própria autora) –, compõe-se de dois ensaios: “What is a Woman? Sex, Gender, and the Body in Feminist Theory” e “‘I am a Woman’: The Personal and the Philosophical”. Aqui Moi discute as tendências dominantes no pensamento feminista contemporâneo, optando pelo que chama “feminismo de liberdade”, que tem como base o trabalho filosófico e feminista de Simone de Beauvoir, em *The Second Sex*, dado que, segundo enfatiza a ensaísta, a liberdade é a concepção fundamental do feminismo de sua referência francesa.

No primeiro ensaio, ao longo de seus cinco capítulos, retomam-se tópicos recorrentes na teoria feminista – sexo, gênero e corpo –, desafiando-se a idéia segundo a qual a distinção entre sexo e gênero seria fundamental para a teoria

feminista, uma vez que tal distinção nunca se apresenta clara o suficiente para servir de base a um sistema teórico. Moi busca então expor uma teoria do corpo orientada pela diferença sexual, consciente, contudo, de que nenhuma reelaboração dos conceitos de sexo e de gênero será capaz de produzir um conjunto teórico consistente acerca do corpo ou da subjetividade, donde a irrelevância da distinção, caso o objetivo seja construir uma compreensão histórica do que significa ser mulher ou homem em uma determinada sociedade. Reconhece a autora, no entanto, que a distinção entre essas categorias não é de todo irrelevante para o projeto feminista, embora ela não se preste à produção de uma teoria da subjetividade.

Em contrapartida, Simone de Beauvoir é que forneceria as bases para uma compreensão do corpo de natureza não-essencialista, concreta, histórica e social. Assim, segundo Moi, a investigação sobre o significado da feminilidade em contextos históricos e teóricos específicos é indispensável ao projeto feminista que queira compreender e transformar práticas e tradições culturais sexistas.

Um dos pontos mais importantes no trabalho de Moi está na observação de que ser uma mulher envolve pluralidade e descentramento, embora nem isso seja passível de generalização, pois pode suscitar outro conceito igualmente reificado de feminilidade. Desse modo, como qualquer tentativa de definição incorre no risco de uma “proliferação de

acusações excludentes desta ou daquela teoria” (p. 9), Moi, de forma simples e precisa, sugere um feminismo que esteja engajado na busca de justiça e igualdade para as mulheres, “no sentido comum da palavra” (p. 9).

“O que é uma mulher?”, então, constitui questão para a qual existem várias respostas possíveis, que fogem das amarras tanto da distinção sexo/gênero, quanto da polaridade essência/construção. Assim, ao contrário do que postulam os teóricos pós-estruturalistas, para os quais a relação entre sexo e gênero é arbitrária, a melhor defesa contra o determinismo biológico é negar que qualquer base biológica justifique normas sociais, visto que a natureza não pode ser usada para explicar arranjos sociais particulares. Em outros termos, de acordo com fatores biológicos o sexo não pode ser negado, porém sociedades podem ser produzidas onde os gêneros se multipliquem ou mesmo se eliminem, demonstrando-se, desse modo, que a biologia não justifica normas sociais.

Coerente com tais diretrizes de base, nas pegadas de Beauvoir e Merleau-Ponty – que mostram que a relação entre corpo e subjetividade não é nem necessária, nem arbitrária, mas contingente –, a autora prossegue chamando a atenção para a compreensão de casos concretos, para que se possa pensar na viabilidade de uma teoria do corpo e da subjetividade. Uma “teoria feminista” ideal, nesse caso, seria um tipo de pensamento que “procurasse desfazer

confusões a respeito do corpo, do sexo, da diferença sexual, das relações de poder entre homens e mulheres, heterossexuais e homossexuais” (p. 120). Essa teoria – ela insiste – nos libertaria da prisão metafísica, e nossas palavras então poderiam voltar-se para a esfera comum, ou seja, para a esfera em que a nossa luta política e pessoal pudesse tornar-se realidade, com o que a crítica feminista estaria de fato questionando práticas e concepções que realmente importa questionar.

No segundo ensaio, Toril Moi reflete sobre a relação entre o pessoal (subjetividade), o filosófico e o uso político da teoria, sem negligenciar as reivindicações do pessoal e do impessoal, do objetivo e do universal. Daí usar como gancho *The Second Sex*, pela interdisciplinaridade que caracteriza a proposição desta obra, texto que rompe com fronteiras genéricas, ao mover-se livremente por entre várias disciplinas, da literatura à filosofia.

Acompanhando o pensamento de Beauvoir neste ensaio está Stanley Cavell, que trata do pessoal não como algo dado, mas como uma tarefa. Para o autor o pessoal não é uma posse, porém algo a ser apreendido e refinado. Moi tem uma percepção clara de que não existe uma forma única de “ser pessoal”, ou uma forma monolítica de “escrever teoria”, a não ser que se opte por cair no abismo profundo da opressão e do silêncio. Desse modo, até mesmo um texto explicitamente autobiográfico pode ser revelador ou

elíptico, pois tudo é relativo, tudo é situacional.

As questões que Moi levanta nos dois ensaios sobre o corpo, o pessoal e o impessoal, bem como sobre a utilidade política da teoria, são, segundo ela própria sustenta, calcadas em um compromisso fundamental com a liberdade da mulher. Rejeita-se assim, para a pergunta “O que é uma Mulher?”, qualquer resposta que se nutra de um fundamento metafísico, essencialista, ou que se baseie no determinismo biológico. Ao contrário, a fim de que se alcance resposta aceitável, será indispensável libertar o termo “mulher” do binarismo sufocante em que a teoria contemporânea tenta aprisioná-lo. Nesse sentido, é estratégico o tratamento que Simone de Beauvoir dá ao corpo como *situação*, à medida que fornece uma alternativa ao pensamento sobre sexo e gênero, alternativa que tanto rejeita o determinismo biológico, quanto nos aparelha com “uma forte compreensão (...) histórica e socialmente situada do corpo concreto, material, que vive e que morre” (p.x).

Sem dúvida a teoria feminista tem avançado bastante no que concerne à ideologia sexista, entretanto pouco se fala sobre a significação do ser mulher ou da subjetividade individual. Deve-se assinalar, a propósito disso, que Moi contribui nesse campo, ao fugir de uma teoria que se preocupa tão-somente com a relação de poder que envolve o binarismo dominação/subordinação, avançando para uma teoria mais

complexa em que essas noções estejam acopladas a significações históricas e sociais concretas do corpo. Como a distinção entre sexo e gênero é muito pouco adequada quando se trata de pensar o que é uma mulher, pois uma mulher ou um homem constituem mais que “realidades” cuja explicação se esgote em sexo e gênero, Moi assinala que raça, idade, classe, orientação sexual, nacionalidade e experiência pessoal idiossincrática são outras categorias que molduram a experiência de ser de um sexo ou de outro. Dessa forma, a autora busca fugir da categorização da mulher como soma de sexo mais gênero, ou nada mais que sexo, ou nada mais que gênero, como forma de não reduzi-la à diferença sexual. Esse reducionismo – ela conclui – é a antítese de tudo que o feminismo deveria acatar, pois o mais importante é a noção clara de que os parâmetros estreitos dessas noções nunca abarcarão a experiência e o significado da diferença sexual nos seres humanos.

Moi mostra assim que se pode chegar a uma compreensão concreta e historicizada do corpo e da subjetividade sem depender da distinção sexo/gênero. A grande contribuição de Beauvoir, segundo a autora, não só para a teoria feminista, mas também como uma alternativa poderosa e sofisticada para as teorias contemporâneas de sexo e gênero, é a de que o corpo é uma *situação* – definível como algo concreto, experienciado enquanto significação e situado social e historicamente –, ou seja, a mulher não

é uma realidade fixa, mas está sempre em processo de fazer-se o que é, através de experiências vividas, sedimentadas através do tempo e de interação com o mundo. Moi rejeita assim a noção de gênero enquanto efeito de uma estrutura social de poder opressiva, apoiando-se na noção de corpo sugerida por Beauvoir, segundo a qual nos definimos através de nossa experiência, donde a imprevisibilidade do ser humano. Conseqüência desse ponto de vista é afirmar que somente a morte nos impede a possibilidade de mudança, e que o corpo é uma *situação*, não um destino. A mulher passa assim a ser concebida mais do que simplesmente como gênero, sendo portanto encarada como ser humano completamente *embodied*, que não pode ser reduzido à diferença sexual, quer esta diferença seja vista como decorrência da natureza, quer seja entendida como efeito da cultura.

Por conclusão, cabe assinalar que a leitura que Moi faz de *The Second Sex* é um belo ponto de partida para futuras investigações feministas, por implicar a rejeição tanto do determinismo biológico quanto da distinção reducionista entre sexo e gênero, salvaguardando-se assim a liberdade do ser humano de definir o seu sexo da forma que lhe aprouver. Ser uma mulher, então, não significa que tipo de mulher eu sou, donde a incompatibilidade dos estereótipos com o pensamento de Beauvoir. *What is a Woman?* é, assim, um trabalho que ilumina o “feminismo de liberdade”, por recusar-se a fazer uma teoria universalizante, excludente. Reconhece,

no entanto, a impossibilidade de escrever sem generalizar, procurando assim inscrever o Eu e o Outro por dentro da bainha do texto, do que resulta um discurso engajado como tal definido pela própria autora: "Se não existe engajamento na escritura é difícil engajamento no leitor, e sem engajamento não há nem pensamento nem compromisso político" (p. 123).

Alvina Quintana's *Home Girls: Chicana Literary Voices*

by Leila Assumpção Harris

Quintana, Alvina. *Home Girls: Chicana Literary Voices*. Philadelphia: Temple University Press, 1996.

After explaining that "Home Girls" is a term commonly used in the United States to refer to "women of color," Alvina Quintana introduces herself as "a Chicana who thrives on the writing produced by [her] Chicana 'Home Girls'". The reader of *Home Girls* soon realizes, however, that besides possessing inside knowledge of the issues addressed in Chicana literature, Quintana is equally at ease when discussing contemporary social/critical theorists and incorporating their perspectives in her analysis.

In the Introduction, Quintana's strategy is similar to that of many Chicana theorists: she uses personal narrative as a springboard to an inquiry into a politics of identity based on race, class, and gender. Quintana also establishes the scope of her work – contemporary Chicana literature written in English – and its purpose – to interpret this literature, using an interdisciplinary approach which "draws upon anthropological, feminist, historical and literary sources." Laying out her plan of work by providing brief summaries of the six chapters of the book, Quintana offers the readers useful information about the focus of each chapter. While the first two deal, respectively, with Chicana aesthetics and discourse, the remaining four discuss specific works by Gloria Anzaldúa, Ana Castillo, Denise Chavez, Sandra Cisneros and Cherríe Moraga. Quintana justifies her choice of writers based on the revisionist nature of their writings, which represent the multiplicity of Chicana perspectives.

Chapter 1, "Politics, Representation and Emergence of Chicana Aesthetics," examines the historical, political and social contexts that have contributed to the development of Chicana aesthetics. Here Quintana draws upon diverse sources such as Paulo Freire and Julia Kristeva, among others, to chronicle the emergence of a literature that offers resistance to "cultural containment and female subordination." In this chapter Quintana also surveys the three book-length studies of Chicana literature, pointing out their strengths and

limitations and underscoring the importance of including ideological considerations when analyzing Chicana literature.

Chapter 2, "Classical Rifts: The Fugue and Chicana Poetics" argues convincingly that the cultural modes of articulation preferred by Chicana writers, namely poetry and story-telling, are as relevant as the theoretical discourse of Anglo feminists. Quintana identifies four modes of Chicana literature—apology, rage and opposition, struggle and identification, and new vision, emphasizing that these modes are interdependent rather than sequential and illustrating the fact that a particular work may draw upon any or all of these modes.

Chapter 3, "The House on Mango Street: An Appropriation of Word, Space and Sign" focuses on the strategies Sandra Cisneros uses in her novel, subverting conventional literary forms and rebelling against cultural and economic oppression. Quintana disagrees with those who consider *House* "too assimilationist" and argues that choice of a young, naive narrator is a narrative strategy which allows Cisneros to expose gender, culture and class oppression in a gentle fashion, without alienating mainstream audiences.

Chapter 4, "Shades of the Indigenous Ethnographer: Ana Castillo's *Mixquiahuala Letters*" returns to a point that has been broached in previous chapters: the similarities between Chicana literature and ethnography.

Quintana compares Castillo's novel with Marjorie Shostak's *Nisa: The Life and Words of a Kung Woman*, highlighting the relationship between the creative process and "feminist ethnographic methods." Quintana concludes that Castillo's text, which consists of letters recording daily Mexican and American experiences, is a serious parody (as defined by Linda Hutcheon) of ethnographic writing.

Chapter 5, "Orality, Tradition and, Culture: Denise Chavez's *Novena Narrativas* and *The Last of the Menu Girls*" focuses on the relationship between oral and written culture, paying close attention to the narrative issues involved in moving "from silence to print without dismissing the significance of oral culture." Both works, the first a series of dramatic monologues and the latter a novel composed of interrelated stories, present multiple female voices, dismissing essentialist notions about Chicanas. Quintana suggests that defying literary form while conforming to traditional Mexican ideology, Chavez "writes to open rather than to close discussions on culture and gender."

Chapter 6, "New Visions: Culture, Sexuality, and Autobiography", the longest of the chapters, provides a synthesis of issues previously discussed. Quintana starts by underscoring the importance of the 1981 publication of *This Bridge Called my Back*, the anthology, co-edited by Cherríe Moraga and Gloria Anzaldúa, which helped launch an oppositional movement by

"women writers of color". Quintana then focuses on the autobiographies of Cherríe Moraga, *Loving in the War Years*, and Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera*, showing that the two writers employ themes and narrative strategies from *Bridge* to create models of Chicana feminist theories, which, unlike mainstream feminist theories, address "race, ethnicity, and class as modes of female subjectivity".

I assume it is not by chance that Quintana uses poems to begin and end her book. After all, she has shown convincingly that poetry is a valid and effective mode of articulation often chosen by Chicana writers. The first poem, "Legal Alien", by Pat Mora, highlights the duality of the Chicana, "an American to Mexicans/ a Mexican to Americans"; the closing poem, "To Live in the Borderlands Means You", by Gloria Anzaldúa, advocates hybridity and "liv[ing] sin fronteras". Both poems are quite appropriate for a book which develops a cogent argument about the politics of difference and about the multiple perspectives embodied in contemporary Chicana literature.