

AS PROEZAS DE “JILÓ”:
ECOS DA MALANDRAGEM EM *ROQUE SANTEIRO*

THE PROHESES OF “JILÓ”:
ECOSSES OF TRIKERY IN *ROQUE SANTEIRO*

Rondinele Aparecido Ribeiro¹

Francisco Cláudio Alves Marques²

RESUMO: Herdeira de manifestações ligadas a expressões populares, tais como as narrativas folhetinescas, as radionovelas e o melodrama, a telenovela notabiliza-se por ser gênero de representação da cultura nacional. Ancorada em uma estrutura que dialoga intensamente com outros artefatos da cultura popular, a narrativa televisual apresenta personagens que se filiam a arquétipos. Assim, a partir dessas considerações iniciais, o presente trabalho intenciona tecer considerações acerca da representação do arquétipo da malandragem presente na personagem “Jiló”, da telenovela *Roque Santeiro*. Inicialmente, o texto situa a representação desse arquétipo na literatura nacional, desnuda como essa figura de relevância para a representação do país foi absorvida pela cultura de mídia, tornando-se bastante expressiva nas telas.

PALAVRAS CHAVES: Telenovela. Arquétipo. Ficção. Mito. Malandragem.

ABSTRACT: Heir to manifestations linked to popular expressions, such as booklet narratives, radio soap operas and melodrama, the telenovela stands out for being a genre of representation of national culture. Anchored in a structure that dialogues intensely with the traits of popular culture, the televisual narrative features characters who join archetypes. Thus, from these initial considerations, the present work intends to make considerations about the representation of the trickery archetype present in the character “Jiló”, from the soap opera *Roque Santeiro*. Initially, the text situates the representation of this archetype in national literature, showing how this figure of relevance to the representation of the country was absorbed by the media culture, becoming expressive on the screens.

KEYWORDS: Telenovela. Archetype. Fiction. Myth. Trickery.

¹ Mestrado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil(2019)
PROFESSOR do COLÉGIO TIA ANA MARIA.

² Doutor Universidade de São Paulo. Professor no UNESP – Assis.

INTRODUÇÃO

O presente artigo tece considerações sobre a representação da arquetípica da malandragem na telenovela *Roque Santeiro*, exibida pela Rede Globo em 1985. Para tanto, o estudo dimensionará o personagem “Jiló”. Inicialmente, o texto situa a representação desse arquétipo na literatura nacional. Sua representação, ao longo da trajetória, perpassou os mais diversos aspectos indo de uma representação pitoresca, ora representada com traços mais negativos, ou até mesmo, visto como o responsável pelo atraso do país na conjuntura econômica.

Para o presente estudo, é importante dimensionar a representação na literatura do primeiro malandro nacional, bem como desnudar como essa figura de relevância para a representação do país foi absorvida pela cultura de mídia, tornando-se expressiva nas telas. Cumpre o dever de esclarecer, ainda, que este trabalho não objetiva estabelecer uma trajetória acerca da representação da malandragem na cultura brasileira, mas sim mostrar como esse arquétipo se revigorou na cultura midiática e acabou se destacando na teleficção brasileira, ganhando, sobretudo, uma marcada conotação de crítica social.

Fornecidos esses elementos contextuais, o presente artigo delimita como marco expressivo do estudo acerca da representação da malandragem na literatura nacional o estudo de Antonio Candido (2015) sobre o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, publicado em 1856. O crítico brasileiro contribuiu de forma significativa para os estudos literários ao propor uma nova interpretação acerca da obra de Manuel Antônio de Almeida. Escrito inicialmente em 1970, o ensaio de Candido (2015) interpretou, sob um olhar inovador, o romance publicado no século XIX, fato que acabou ressignificando a maneira de se interpretar a obra. Dessa forma, com a escrita do ensaio intitulado *Dialética da Malandragem*, o crítico refutou a tese de que a obra era representante do estilo picaresco espanhol. Assim, ao mudar os rumos dos estudos literários, no que tange à análise da obra em questão, o estudioso introduziu uma nova linha teórica ao filiar a narrativa à linhagem do romance de extração picaresca. Dessa forma, o protagonista Leonardo representa, na visão de Candido (2015), o primeiro personagem malandro da literatura brasileira.

Seguindo as proposições de Candido (2015), de fato, com as *Memórias*, tem-se a inauguração na ficção nacional do romance malandro, que, evidentemente, mostra sua vitalidade com a publicação de *Macunaíma*, ampliando-se com a incorporação de novas narrativas perpassadas pela tópica da malandragem, vista pelo crítico brasileiro como “espécie de um gênero mais amplo do aventureiro astucioso, comum a todos os folclores” (CANDIDO,

2015, p. 23), embora a noção de folclore, quando se trata dos personagens desse tipo de literatura, não dê conta de expressar a real função de crítica política e social que eles engendram e desempenham em seus contextos, como bem demonstrou o estudo realizado por Francisco Cláudio Alves Marques (2018) relativamente aos anti-heróis da cultura popular, desde o italianos Biaggio e Bertoldo, do século XVI, até João Grilo e Pedro Quengo da literatura de cordel do Nordeste brasileiro.

A contemporaneidade, fortemente acentuada por fluxos e trânsitos culturais, revelou a centralidade da mídia como um potente sistema de representação cultural. Nesse sentido, a **telenovela emerge como** uma legítima representante da cultura nacional. Alçada a uma posição de destaque na cena cultural brasileira, ainda que alguns estudiosos mais pessimistas encarem o gênero sob uma perspectiva meramente ligada à indústria cultural, **a telenovela revela uma vocação ligada à nutrição de referências identitárias do receptor, ao propagar valores e hábitos culturais, além de se converter numa espécie de espelho da nação.**

Ancorada em uma estrutura que dialoga intensamente com os traços da cultura popular, apresenta personagens que se filiam a arquétipos de longas datas. Esse gênero televisivo, cuja matriz remonta às narrativas folhetinescas, tais como as radionovelas e o melodrama, atua significativamente no processo de reatualização e de ressemantização de arquétipos na sociedade. Para Sílvia Helena Simões Borelli (2004), a telenovela mostra-se como objeto singular de análise e interpretação cultural do país, especialmente por revelar a peculiaridade de propiciar uma conexão com aspectos híbridos típicos da cultura contemporânea, “que se molda nas fronteiras entre matrizes populares, tradições letradas e produção massiva” (BORELLI, 2004, p. 09).

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE O “FOLHETIM ELETRÔNICO”

Alicerçada na tradição oral, o sucesso do gênero telenovela se mantém na contemporaneidade, principalmente por conjugar estratégias milenares com aparatos tecnológicos pela conjugação de estratégias milenares aliadas à incorporação de aspectos tecnológicos responsáveis por revigorar os suportes e criar uma nova forma de audiência e espaço de debates. Vale salientar, ainda, que esse gênero se constitui como uma forma de narrativa sobre o país capaz de alimentar um repertório compartilhado de sentidos e de projeções responsáveis por situar o público numa comunidade imaginada, uma vez que o brasileiro desenvolveu o hábito de acompanhar o desenrolar de histórias seriadas transmitidas pela televisão. Mesmo que não a veja diariamente, o telespectador mantém laços com a

telenovela, seja nas diversas plataformas multitelas, características da nova fase de circulação de histórias na sociedade, ou, ainda, pela constituição dessa narrativa em se tornar um gênero capaz de narrar os dilemas da sociedade brasileira e criar um repertório compartilhado no cotidiano e na memória da sociedade.

É possível notar que, na conjuntura da multiplicidade, é necessário o surgimento de um novo olhar crítico para se pensar nas especificidades suscitadas pelo meio, haja vista exigir novas leituras a fim de que se dessacralizem formas arraigadas na academia de se conceber o audiovisual. Desse modo, é importante recuperar o ponto de vista da crítica literária Ivete Walty (2011), que, ao analisar as configurações do cenário cultural contemporâneo, assinala a mobilidade como característica principal da sociedade moderna pensada sob uma perspectiva cultural complexa, multifacetada, marcada pela convergência devido às conexões constantes mantidas com outros artefatos culturais.

As considerações de Walty (2011) mostram-se profícuas, especialmente, por fornecerem subsídios para tratar da relação imanente entre literatura e teledramaturgia, aqui analisada ao largo de determinadas posturas acadêmicas excludentes. Seguindo essa linha de raciocínio, **a teleficção** emerge dessa relação como um gênero de representação da cultura nacional. Ancorada em uma estrutura que dialoga intensamente com os traços da cultura popular, a narrativa televisual, especialmente a brasileira, apresenta personagens que se filiam a arquétipos, que vêm sendo revitalizados no âmbito da cultura popular por centenas de anos, especialmente pelo fato de representarem, por suas maestrias, a desforra contra o sistema.

Enquanto gênero de ficção seriada, a telenovela ou “folhetim eletrônico”, como muito bem defende Campedelli (1987), apresenta em sua configuração uma longa tradição herdada das narrativas orais. Assim, num jogo alusivo, pode-se perfeitamente compreender que os milhões de telespectadores do gênero na contemporaneidade muito se assemelham aos auditores dos jograis da Idade Média. Campedelli (1987) ainda esclarece sobre a narrativa televisiva: “Não tão longa quanto o romance nem tão curta como o conto –, história usualmente curta, ordenada e completa, de fatos fictícios verossímeis” (CAMPEDELLI, 1987, p. 18). Na Idade Média, o termo novela era usado como sinônimo de “enredo” ou “narrativa trançada” e era aplicado às novelas de cavalaria e, já naquele momento, tinha não só a função de entreter, mas também de ditar regras e modelos de conduta.

Na telenovela, a história é longa e se desenrola, quase sempre, por mais de cem capítulos, sete a oito meses (CAMPEDELLI, 1987). Calcada numa longa tradição milenar de sincronização de linguagens, a telenovela emerge da experiência acumulada do folhetim, do

melodrama, da soap opera e do rádio, suas matrizes por excelência. Ela traz em seu bojo expressões narrativas primordiais ligadas à estrutura seriada diária e interativa do mesmo modo empregado por Scherazade. Marcada pelo amplo sucesso e pelo estilo melodramático presente nas mais diversas manifestações indo da tragédia a opera, e do cinema ao rádio, a fórmula seriada está fortemente consagrada devido à forte aceitação popular.

Em conformidade com o ponto de vista de Sadek (2008), esse gênero televisivo corresponde a uma necessidade atávica do ser humano: o gosto pela narração. Assim, a telenovela pode ser incluída em umas das mais antigas tradições da espécie humana: a de contar e ouvir histórias. Desse modo, é lícito afirmar que “ela tem um passado significativo, que começa com a primeira narrativa” (SADEK, 2008, p. 17).

Ainda sobre a narratividade, o autor explica que os agrupamentos humanos sempre tiveram acesso e sempre dependeram de um suporte para ela se efetivar. “Fomos da roda de conversa para o palco, depois para o livro, o rádio, o cinema e a televisão” (SADEK, 2008, p. 20). Assim, a telenovela representa muito bem o que está sendo explicado por Sadek (2008), uma vez que esse gênero corporifica a longa tradição narrativa da qual o homem mantém uma grande dependência. “Todas as formas de contar e de ouvir histórias se mantêm vivas, de modo que sempre acoplamos novas tecnologias, novos formatos e novas estratégias de contar relatos sem excluir ou descontinuar os anteriores” (SADEK, 2008, p. 24).

Ao se reportar ao sucesso das narrativas seriadas, Sadek (2008) ressalta o caráter da mobilidade presente na ficção. “Não por acaso. Estão entre os programas mais cuidados e mais caros da TV brasileira. São campeãs de audiência e atraem milhões de pessoas, que assistem ao mesmo tempo à mesma história” (SADEK, 2008, p.19).

Ao definir a telenovela, o autor sustenta que: A telenovela [...] é uma história dividida em capítulos, mas, nesse caso, o seguinte é continuação do anterior; o sentido geral do conjunto é previsto inicialmente, mas seu desenrolar e desenlace não são previamente decididos; durante seu desenvolvimento, pode receber novos personagens e dar novos direcionamentos para as várias tramas que compõem o todo (SADEK, 2008, p. 33).

O “folhetim eletrônico”, como define alguns estudiosos, tem mais de meio século de existência. Consolidou-se como o gênero mais importante da televisão brasileira, sobretudo, pelo fato de responder pela larga margem de lucro obtida por meio da exportação de roteiros e do próprio produto. Também ocupa espaço privilegiado na grade da programação televisiva. Notabilizando-se como objeto de estudos acadêmicos nos últimos anos, o gênero foi alçado ao posto de verdadeira narrativa acerca do Brasil.

Presente no cotidiano brasileiro basicamente desde a implantação da televisão no país, sua permanência aqui pode ser explicada devido à especificidade do gênero, que soube empregar a experiência acumulada da tradição de contar histórias. Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2004) contribui de maneira fecunda com nossas pressuposições ao ressaltar a ascensão da telenovela como um ponto de entrecruzamento entre as formas cultas de massa e pela especificidade do gênero em se constituir como um nutriente do imaginário social brasileiro:

A telenovela aparece como um ponto de entrecruzamento não só de formas de investigação sobre a cultura de massa, mas de estados de reflexão teórica sobre as relações entre a televisão, os gêneros “cultos” e “populares”. Por meio dela é possível identificar o lugar da ficção narrativa na constituição do imaginário social e, no presente caso da telenovela brasileira, o que as diferenças regionais fazem a um produto que atravessou fronteiras (LOPES, 2004, p. 127).

Na cultura contemporânea, seu modelo de produção se explica pela forte mudança e experimentação tecnológica influenciada pela indústria cultural com seu traço marcante de atingir vários públicos. Autores como Ângela Aparecida Batista Conversani e Altamir (2010), confirmam o exposto ao atribuir à televisão o papel de moldar o imaginário e contribuir para o diálogo de e entre culturas. Para esses autores, a televisão firma-se como uma linguagem universal responsável por diminuir as distâncias entre idiomas e classes sociais.

A REPRESENTAÇÃO DO ARQUÉTIPO DA MALANDRAGEM EM “JILÓ”

Igor Sacramento (2012), ao se referir à produção televisiva de Dias Gomes, destaca a existência de um realismo crítico, mas também se mostra permeada pelo grotesco e pelo fantástico indicando as fortes hibridizações estéticas responsáveis por situar a sua produção televisiva no projeto estético do dramaturgo. Em *Roque Santeiro*, esses traços estéticos estão presentes. Primeiro, pela adoção de inúmeras situações do cotidiano popular facilmente observadas a partir do título e da vinheta de abertura da primeira versão, de 1975, que se intitulava *A Fabulosa História de Roque Santeiro e de Sua Fogosa Viúva, a que Foi Sem Nunca Ter Sido*.

O estudioso Antonio Roberto Esteves (2018), de modo profícuo, fornece informações de grande importância acerca desse aspecto popular identificado na adaptação da telenovela, que foi proibida pela ditadura. Para tanto, destaca o vínculo dessa narrativa audiovisual ao gênero cordel assinalando que essa telenovela se estrutura a partir de aspectos ligados ao

burlesco, particularidade responsável pelo surgimento de inúmeras situações reveladoras de risos escrachados.

Esteves (2018) avança em suas proposições e enfatiza que o processo de aclimação do gênero cordel no país, aqui ressemantizado e incorporado nas diversas manifestações artísticas da contemporaneidade, circula a partir de algumas versões orientais ou, até mesmo, greco-latinas até chegar às feiras e aos cantadores do interior do Nordeste e suas manifestações nas periferias das metrópoles do centro-sul do país ou releituras em diversos meios de comunicação, entre os quais as telenovelas, antigas histórias adquirem infinitas e variadas versões. Esse trânsito ocorre ao longo dos tempos em geografia diversificadas e em diferentes línguas e linguagens (ESTEVES, 2018, p. 11).

As asserções do crítico revelam que a televisão se constitui pelo aspecto híbrido, sobretudo pelo fato de sua programação, como muito bem definiu Ana Maria Balogh (2002) ao afirmar que esse suporte se estrutura em torno de inúmeras influências oriundas das matrizes cultas, populares e massivas. Desse modo, a televisão, para a autora, constitui-se como um verdadeiro “pantagruel eletrônico”.

No cenário cultural brasileiro, a reverberação da figura arquetípica da malandragem pode ser vista de modo recorrente. Na literatura brasileira, o marco inicial da representação dessa figura encontra em Leonardinho, o protagonista do romance Memórias de um Sargento de Milícias, a gênese da linhagem desse grupo de personagens gestados sob aspectos peculiares da formação social do país. Como atesta Altamir Botoso (2017): “Efetivamente, com as memórias, o personagem malandro, que se solidifica com a publicação da rapsódia macunaímica, amplia-se com os malandros do pós-milagre [...]” (BOTOSO, 2017, p. 17).

Botoso (2017) assinala também que esse arquétipo migrou das ruas para a ficção e, na contemporaneidade, dados os diálogos intertextuais estabelecidos entre a literatura e outras expressões culturais, encontrou na narrativa audiovisual mais um espaço profícuo para se aclimatar e propiciar a continuidade dessa tradição gestada num contexto de grandes descalabros sociais, peculiaridade, aliás, que garante sua vitalidade, sobretudo pelo aspecto cíclico de contrastes e desmandos políticos que afligem o país.

Desse modo, o ponto de vista do estudioso é de fundamental importância para se compreender a origem dessa tradição ligada à malandragem que aflora no país. “O malandro, tal qual o pícaro, transferiu-se das ruas para a ficção. A sua linhagem, se assim podemos chamá-la, começa com Leonardo Pataca, afirma-se com Macunaíma, passa pelos demais malandros [...] e prossegue em várias obras [...]” (BOTOSO, 2017, p. 21).

O pesquisador Francisco C. A. Marques (2018), ao se referir aos representantes da malandragem na poesia popular nordestina, destaca as figuras de Pedro Malasartes, João Grilo, Cancão de Fogo, Pedro Quengo, Bocage, Camões, entre outros personagens, que são cultuados num contexto de exploração econômica e social. Desse modo, como salienta o estudioso, a preponderância dessas figuras no ideário popular está vinculada à superação de uma ordem vigente calcada em estruturas sólidas de exploração social “no sentido de que esses tipos sintetizam a astúcia e a sabedoria camponesa empregada para sobrepujar os representantes da cultura oficial, detentores da ‘sabedoria escrita’ e senhores dos meios de produção” (MARQUES, 2018, p. 205).

Devido a esses traços ligados a uma função de caráter social, o pesquisador salienta que esses “anti-heróis” se reconfiguram nesse contexto, passando a serem vistos como heróis heróis e, portanto, representantes de suas comunidades. Ao se referir aos malandros do imaginário nordestino, Marques (2008) destaca que tais figuras, descendentes do trickster ancestral, do herói provedor e do pícaro europeu, são responsáveis por “reavivarem do avesso os valores tradicionais e consagrados da coletividade” (MARQUES, 2018, p. 217).

Com efeito, é preciso também dar o devido destaque às contribuições do estudioso Mário Miguel González (2017), que fornece um panorama bastante assertivo acerca da gestação da figura picaresca. Para o pesquisador, a figura do pícaro surge no contexto conturbado pelo qual a Espanha passava nos séculos XVI e XVII. Trata-se de uma figura que precisa lutar pela manutenção da vida, além de se portar contra as injustiças sociais. Como as projeções de ordem econômica e social responsáveis pelo surgimento da picaresca espanhola também puderam ser observadas no contexto político, econômico e social do Brasil, González (2017) denominou de neopicaresca a manifestação desses atributos na narrativa brasileira que afloraram no país com traços um pouco distanciados dos atributos facilmente observados na Espanha dos séculos XVI e XVII. Ainda sobre a eclosão desse arquétipo na cultura nacional, o ponto de vista do estudioso atribui ao neopícaro gestado no Brasil a particularidade de empregar expedientes calcados na adoção de expedientes para a realização de seus ideais.

Sobre o personagem que tipifica a malandragem na cultura nacional, Jiló é apresentado no primeiro capítulo da telenovela *Roque Santeiro*. Na sinopse da telenovela, ele é descrito como um personagem muito esperto, que exerce o ofício de guia turístico da cidade de Asa Branca, que percorre o local frequentado pelos romeiros com um discurso decorado. Também aproveita da credibilidade mantida com os romeiros para vender objetos que afirma terem pertencido a Roque Santeiro.

Na primeira cena em que aparece na telenovela, o personagem aproxima de um grupo de romeiros, que desce do ônibus e recebe o grupo com seu discurso ensaiado:

TONINHO JILÓ: Tarde minha gente. Sejam bem-vindos a Asa Branca. Tão precisando de um guia? Tem um aqui: Toninho Jiló, às ordens de vossas excelências. Nossa cidade tem trinta mil habitantes, duas rádios, quatro hotéis, um cinema, várias pensões e restaurantes. E também um museu sacro onde se encontram valiosas relíquias do tempo dos jesuítas. Vossas excelências podem conhecer o Paço Municipal, a Santa Casa de Misericórdia e a Igreja Matriz. Esta é a praça principal de Asa Branca, a praça Roque Santeiro. Tem esse nome porque foi aqui que tudo aconteceu. Ali, em frente da Igreja, foi que Roque caiu morto.

Na sequência da cena, quando o grupo de romeiros adentra a loja de “Zé das Medalhas”, o público presencia sua primeira proeza. Ao perceber que poderá ter mais vantagens econômicas, o personagem empreende sua primeira ação que o vincula à malandragem:

ZÉ DAS MEDALHAS: - Estas medalhas são de prata. Tem também de cobre. De prata mesmo elas não são. São de lata, mas o que vale é a fé.

ROMEIRO: - São bentas pelo vigário?

ZÉ DAS MEDALHAS: - Benta, benta não é, mas é como se fosse...

ROMEIRO: - Esta escultura é de Roque Santeiro?

ZÉ DAS MEDALHAS: - Ele mesmo. Obra de um artista da terra.

TONINHO JILÓ: - Mostra aquela peixeira, seu Zé, que pertenceu ao Roque. Moço, é uma raridade, a única que existe.

ZÉ DAS MEDALHAS: - Para como isso Jiló. Na semana passada você vendeu mais de trinta dessas peixeiras...



Figura 01: Jiló aplicando golpe

Salientamos que as ações empreendidas por Jiló reverberam elementos tipicamente associados à malandragem, tais como a astúcia e a trapaça. Para a estudiosa Cláudia Mattos

(1982), a figura do malandro abarca um aspecto da fronteira, da margem, notabilizando-se por revelar aspectos ligados à carnavalização e à ambiguidade. **Ele não pode se classificar nem como operário bem comportado nem como criminoso comum: não é honesto, mas também não é ladrão, é malandro (MATTOS, 1982, p. 22). Ainda conforme as ponderações da estudiosa, a mobilidade da personagem ligada à malandragem é permanente, uma vez que ele depende dela para escapar, ainda que de forma passageira, às pressões do sistema.**

Diante do exposto, a poética da malandragem no contexto nacional, aqui figurativizado, pode ser perfeitamente compreendida como manifestação de um perfil marginalizado socialmente, portanto excluído da ordem pré-estabelecida. Dadas as peculiaridades de um país de extração colonial, situado no contexto periférico da ordem internacional e que apresenta uma estrutura ainda calcada nas contradições do sistema colonial, responsável pela sua herança, a malandragem se aclimatou e se revitalizou em diversos setores da cultura nacional.

Sobre a transposição da malandragem para a telenovela, é importante acrescentar que o personagem, vincula-se à tradição de malandros da cultura brasileira gestados sob a égide de contextos perpassados por situações de desequilíbrio econômico, desmandos governamentais, instabilidades políticas e grandes desajustes sociais.

Ampliando essa definição, convém destacar, ainda, o ponto de vista de Jean Pierre Chauvin (2008). O pesquisador, ao se referir à presença do malandro na literatura nacional, assevera que esse arquétipo é marcado pela revitalização:

É curioso que de tempos em tempos a ambígua figura do malandro (seja ele carioca, seja paulistano) ressurgue – nítida e escorregadia –, em meio a enredos da melhor qualidade. É notória a identificação entre esse verdadeiro arquétipo nacional e seus variados tipos com o elemento urbano (CHAUVIN, 2008, p. 254).

No caso desse malandro que sai das ruas, ganha a ficção e migra para o audiovisual, tem-se a representação de personagens plasmados no reflexo do homem simples que tende a driblar os problemas da vida recorrendo à astúcia e a diversos expedientes, como havia feito seu ancestral afrobrasileiro escravizado às voltas com um sistema excludente e opressor. Situando-se na ambivalência, como salienta Mattos (1982), essa personagem se revitaliza adquirindo status de anti-herói, justamente, por trilhar uma poética ambivalente situada entre a ordem e a desordem.

Pensando na função social exercida pela televisão no país e nas especificidades do cenário contemporâneo rotulado de mobilidade, sobressai o ponto de vista de Maria Carmem Jacob de Souza (2004), que desnuda como se opera a construção do popular no meio televisivo.

Para a estudiosa, essa aclimatação estrutura-se a partir de uma tensão situada entre os aspectos da emoção, da projeção e do lirismo bem como na abordagem representativa de situações realistas dadas as devidas relações de uma narrativa que encontra o mercado como forte mediador cultural.

Dadas as especificidades da narrativa teleficcional em se mostrar como uma fértil expressão da representação da realidade brasileira atestada pela qualidade de um gênero que assumiu a função incidental de captar e refletir os dilemas da sociedade brasileira, se pensarmos em sua função representativa discursiva, a telenovela ancora-se nesse entrecruzamento típico de fluxos da contemporaneidade, revelando a presença de uma forte hibridação de gêneros narrativos que se estruturam em torno desse viés “culto” e “popular”. Ademais, pelo menos no Brasil, a construção do ideário nacional abrange a intermediação da televisão como seus aspectos documentarizantes em se constituir como um espelho da nação.

Ainda sobre a figura do malandro na cultura brasileira, é importante acrescentar que esse arquétipo decorre de uma ideologia que norteia toda a problemática da não consolidação da Nação, sendo, então, um tipo de herói específico, criado pela sociedade brasileira. E, justamente, por causa da nossa sociedade hierarquizada, esse herói não poderia ser um homem comum que representasse a si mesmo, pois essa representação estaria ligada ao reflexo do cotidiano desinteressante dessa sociedade. Essa peculiaridade pode ser explicada com base nas pressuposições do antropólogo Roberto DaMatta (1997). O estudioso, ao fornecer uma definição acerca do herói, destaca que esse ser fictício “deve sempre ser um pouco trágico para ser interessante, com sua vida sendo definida por meio de uma trajetória tortuosa, cheia de peripécias e desmascaramentos” (DAMATTA, 1997, p. 257).

Desse modo, ao destacar os traços da malandragem na telenovela *Roque Santeiro*, Dias Gomes, que era familiarizado com a produção cordelística nordestina, e profundo conhecedor da literatura mundial, fato que pode ser atestado pelo trabalho que desempenhou durante o período em que esteve no rádio exercendo o ofício de adaptar os clássicos da literatura para esse meio, reverbera a malandragem aplicada de modo a ressaltá-la como um elemento proteico da cultura brasileira, que se revitaliza de acordo com as circunstâncias histórico-sociais da comunidade que o adota como seu representante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença da teledramaturgia na sociedade brasileira, além da expressão da mobilidade caracterizadora do cenário atual, pode ser concebida como uma atualização do papel

desempenhado pelos contadores de história na antiguidade: propiciar o acesso à ficção. Dessa forma, salientamos que a telenovela, expressão fértil do cenário perpassado por fluxos de transferências culturais, emerge como um gênero de representação da cultura nacional. Ancorada em uma estrutura que dialoga intensamente com os traços da cultura popular, a narrativa televisual apresenta personagens que se filiam a arquétipos. Assim, o presente trabalho propôs-se a investigar alguns traços do malandro “Jiló”, personagem da telenovela Roque Santeiro.

Como atesta Marques (2018), a astúcia brejeira na poesia popular nordestina é representada por Pedro Malasartes, João Grilo, Cancão de Fogo, Pedro Quengo, Bocage, Camões, dentre outros, que exercem uma função ligada à superação de uma ordem vigente, “no sentido de que esses tipos sintetizam a astúcia e a sabedoria camponesa empregada para sobrepujar os representantes da cultura oficial, detentores da ‘sabedoria escrita’ e senhores dos meios de produção” (MARQUES, 2018, p. 205). Devido a esses traços ligados a uma função de caráter social, o pesquisador assevera que tais personagens se reconfiguram, passando de herói a anti-heróis.

O estudioso, ao se referir aos malandros do imaginário nordestino, explica que eles, ao associarem à figura arquetípica da malandragem, são responsáveis por “reavivarem do avesso os valores tradicionais e consagrados da coletividade” (MARQUES, 2018, p. 217).

André Rezende Benatti (2017) destaca que a “Dialética da Malandragem” traça, a partir do romance de Manuel Antônio de Almeida, “toda a estrutura literária e o processo social criador da personagem que hoje faz parte do imaginário popular brasileiro” (BENATTI, 2017, p. 09). Assim, é legítimo afirmar que as considerações articuladas pelo estudioso permitem analisar a sociedade brasileira pelo binômio fronteiro situado entre a ordem e a desordem. A partir dessa dialética, há uma personagem que precisa viver.

No Brasil, no século XX, esse arquétipo da malandragem passa a ser representado de forma estereotipada. Em seu estudo, o autor aponta que no país, essa personagem adquire até mesmo traços marcantes. De forma profícua, Roberto Goto (1988) contribui com as considerações elencadas a respeito dos traços peculiares da representação do arquétipo da malandragem na ficção brasileira. Recorrendo à apresentação desse tipo, o crítico afirma que a figura da malandragem no imaginário coletivo da sociedade brasileira está associada de maneira a refletir determinados atributos específicos do brasileiro, tais como “hospitalidade e malícia, a ginga, a finta, o dribble, a manha e o jogo de cintura, muito apreciados no futebol e na política,

a agilidade e esperteza no escapar de situações constrangedoras ligadas ao trabalho e à repressão [...]” (GOTO, 1988. p. 11).

O mais interessante é que, ao ser transplantado para a tela da TV, tais atributos específicos, como drible, manha, jogo de cintura etc., podem ser mais facilmente marcados e visualizados, haja vista a performance de tais personagens passar a ser vista em chave dramática, de modo que somo levados a inferir que, concebido do ponto de vista das câmeras, os estereótipos que ajudam a definir tais figuras são muito mais reforçados ainda.

REFERÊNCIAS

BALOGH, Anna Maria. O Discurso Ficcional na TV. São Paulo: Edusp, 2002.

BENATTI, André Rezende. Um esboço do malandro picaresco. In: BOTOSO, Altamir. (Org.). Malandros ou neopícaros: figurações do anti-herói na literatura brasileira. São Paulo: Todas as Musas, 2017. p. 7-11.

BORELLI, Silvia Helena Simões. Prefácio. In: Telenovela e Representação Social: Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela renascer. Editora E-papers, 2004. p. 9-11.

BOTOSO, Altamir. A recriação do pícaro na literatura brasileira: o personagem malandro. In: BOTOSO, Altamir (Org.). Malandros ou neopícaros: figurações do anti-herói na literatura brasileira. São Paulo: Todas as Musas, 2017. p. 13- 27.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. A telenovela. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem caracterização das Memórias de um sargento de milícias). In: CANDIDO, Antonio. O discurso e a cidade. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015. p. 17-47.

CHAUVIN, Jean Pierre. Poética da malandragem: Memórias de um gigolô, de Marcos Rey. Revista Brasileira de Literatura Comparada, vol. 10, n. 12, p. 253-269, 2008.

CONVERSANI, Ângela Aparecida Batista; BOTOSO, Altamir. A presença do folhetim na minissérie Incidente em Antares. Bauru: Canal 6, 2010.

DA MATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ESTEVES, Antonio Roberto. Cartografias de uma jornada: escritos e ditos que cruzam o Atlântico. In: MARQUES. Francisco Cláudio Alves. Escritos e ditos: poéticas e arquétipos da literatura de folhetos Itália/Brasil. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2018. p. 9-13.

GOMES, Dias. Roque Santeiro. (Telenovela em 166 capítulos – CEDOC/Rede Globo de Televisão). Rio de Janeiro: 1985.

GONZÁLEZ, Mário Miguel. O romance picaresco. São Paulo: Ática, 1988.

GOTO, Roberto. Malandragem revisitada: uma leitura ideológica da malandragem. Campinas: Pontes, 1988.

LOPES, Maria Immacolatta Vassalo de Lopes. Para uma revisão das identidades coletivas em tempo de globalização. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de Lopes (Org.). Telenovela: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004, p. 121-137.

MARQUES. Francisco Cláudio Alves. Escritos e ditos: poéticas e arquétipos da literatura de folhetos Itália/Brasil. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2018. p. 9-23

MATOS, Cláudia Neiva de. Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SACRAMENTO, Igor. Entre o dramático e o épico: O herói negativo e as hibridizações estéticas na teledramaturgia de Dias Gomes nos anos 1970. Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo, Rio Grande do Sul, p. 247-271, mai. 2012.

SADEK, José Roberto. Telenovela: Um olhar do cinema. São Paulo: Summus, 2008.

SOUZA, Maria Carmem Jacob. Telenovela e Representação Social: Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela renascer. Editora E-papers, 2004.

WALTY, Ivete. Percursos de Leitura. In: MARTINS, Aracy Alves et al. (Orgs.) Livros & Telas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011, p. 108-123.

[Recebido: 11 out. 2019 – Aceito: 26 dez. 2019]