



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
CURSO DE LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA**

RUTH LAYANE ALVES DE LIMA

**MAX, O ANTI-HERÓI DE CHICO BUARQUE: UMA ANÁLISE DO PERSONAGEM
DA OPERA DO MALANDRO.**

CAJAZEIRAS - PB

2024

RUTH LAYANE ALVES DE LIMA

**MAX, O ANTI-HERÓI DE CHICO BUARQUE: UMA ANÁLISE DO PERSONAGEM
DA OPERA DO MALANDRO**

**Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Curso de Letras – Língua
Portuguesa, da Unidade Acadêmica de
Letras, do Centro de Formação de
Professores, da Universidade Federal de
Campina Grande – *Campus* de Cajazeiras
como critério para obtenção do título de
licenciado em Letras.**

Orientador: Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa

CAJAZEIRAS - PB

2024

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação -(CIP)

L732m Lima, Ruth Layane de.
Max, o anti-herói de Chico Buarque: uma análise do personagem da Ópera do Malandro / Ruth Layane de Lima. – Cajazeiras, 2024.
38f.
Bibliografia.

Orientador: Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa.
Monografia (Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa) UFCG/CFP, 2024.

1. Peça teatral. 2. Literatura e teatro. 3. Dramaturgia. 4. Max - personagem-análise. 5. Ópera do Malandro - peça teatral. 6. Teatro brasileiro moderno. 7. Trickster. 8. Anti-herói. I. Sousa, Elri Bandeira de. II. Título.

UFCG/CFP/BS

CDU – 82 - 2

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Denize Santos Saraiva Lourenço CRB/15-046

RUTH LAYANE ALVES DE LIMA

**MAX, O ANTI-HERÓI DE CHICO BUARQUE: UMA ANÁLISE DO
PERSONAGEM DA ÓPERA DO MALANDRO**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Curso de Letras –
Língua Portuguesa, da Unidade
Acadêmica de Letras, do Centro de
Formação de Professores, da
Universidade Federal de Campina
Grande – *Campus* de Cajazeiras como
critério para obtenção do título de
licenciado em Letras.

Aprovado em: 21/11/2024

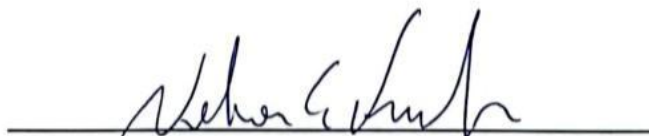
Banca Examinadora:



Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa
(UAL/CFP/UFCG - Orientador)



Prof. Me. David Vinnícius Lira Campos
(UERN – Examinador 1)



Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior
(UAL/CFP/UFCG – Examinador 2)

Ao meu filho amado Ruan Guilherme, que
me faz ter força para seguir em frente e
para ser uma pessoa melhor, **dedico!**

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Maria Leni, que sempre acreditou em mim e me apoiou em todas as minhas escolhas.

Ao meu avô Severino Alves, por me esperar voltar do curso com bastante ansiedade e amor.

Ao meu esposo Gilson Gonçalves, que esteve ao meu lado e nunca me deixou desistir.

Ao meu professor e orientador Elri Bandeira de Sousa, que me auxiliou na elaboração deste trabalho e que, acima de tudo, fez-me amar o Curso.

Aos professores do Curso de Letras – Língua Portuguesa da Universidade Federal de Campina Grande, que foram fundamentais para a minha formação.

Ao meu amigo Cyrano de Belcymar, por todos os momentos importantes que vivemos juntos ao longo desses 5 anos.

RESUMO

Sob o prisma do malandro, o anti-herói brasileiro, este estudo propõe uma análise do personagem Max, protagonista da peça *Ópera do Malandro* (1978), de Chico Buarque de Holanda, como malandro, uma ramificação do anti-herói identificável na literatura brasileira. Max figura como persona que envolve egoísmo, malandragem e astúcia, o que o habilita a atuar como contraventor, sonegador de impostos e manipulador das pessoas a seu redor. Nesse sentido, a obra de Buarque em questão destaca um personagem que performa uma representação deste país marcado pela corrupção das instituições e pela vigência do “jeitinho brasileiro”. No que diz respeito à análise propriamente dita, os conceitos de anti-herói, malandro e trickster serviram de base teórica da pesquisa. Assim, a análise do drama revela uma conexão entre personagem e contextos, sendo eles o contexto da escrita - a Ditadura Militar (1964-1985), mais precisamente o período de vigência do AI-5, e o contexto interno figurado na ficção – a Era Vargas. Trata-se de pesquisa bibliográfica e qualitativa, com análise de personagem e enredo com apoio em autores como Campbell (2007), Jung (2002; 2008), Prado (1988), Matta (1997) e outros.

Palavras-chave: Ópera do Malandro. Malandro. Trickster. Anti-herói.

ABSTRACT

From the perspective of the rogue, the Brazilian anti-hero, this study proposes an analysis of the character Max, the protagonist of the play *Ópera do Malandro* (1978), by Chico Buarque de Holanda, as a malandro, a branch of the anti-hero identifiable in Brazilian literature. Max is a persona that involves selfishness, trickery and cunning, which enables him to act as a criminal, tax evader and manipulator of the people around him. In this sense, Buarque's work in question highlights a character who performs a representation of this country marked by institutional corruption and the prevalence of the "jeitinho brasileiro". Regarding the analysis itself, the concepts of anti-hero, malandro and trickster served as the theoretical basis of the research. Thus, the analysis of the drama reveals a connection between the character and contexts, namely the context of the writing - the Military Dictatorship (1964-1985), more precisely the period in which AI-5 was in force, and the internal context depicted in the fiction - the Era Vargas. This is a bibliographic and qualitative research, with character and plot analysis supported by authors such as Campbell (2007), Jung (2002; 2008), Prado (1988), Matta (1997) and others.

Keywords: *Ópera do Malandro*. Malandro. Trickster. Anti-herói.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 O HERÓI E O SEU ANTÔNIMO	10
2.1 O ARQUÉTIPO DO HERÓI	10
2.2 MALANDRO, O TRICKSTER BRASILEIRO	14
3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO BRASILEIRO MODERNO	18
4 A ÓPERA DO MALANDRO	22
4.1 O MALANDRO DE CHICO: UMA ANÁLISE DO PERSONAGEM MAX	23
CONCLUSÃO	33
REFERÊNCIAS	35

1 INTRODUÇÃO

A figura do anti-herói tem sido uma constante na literatura e no teatro, oferecendo uma alternativa às representações tradicionais de heroísmo e moralidade. No contexto da dramaturgia brasileira contemporânea, a peça *Ópera do Malandro* (1978), escrita por Chico Buarque de Holanda, destaca um exemplo notável desse conceito, a saber, o personagem Max, que assume o papel de anti-herói, assim como os demais personagens dessa peça, e que personifica a complexidade e a ambiguidade características dessa figura literária, sendo ele o objeto desta análise.

Além disso, através desse personagem, Buarque explora temas como a transgressão das normas sociais, a crítica à moralidade estabelecida e a busca por uma identidade dentro de uma sociedade opressiva. Portanto, este trabalho objetiva analisar a construção do anti-herói Max, examinando como as suas ações e as suas motivações desafiam e subvertem as expectativas convencionais, e como a sua figura pode ser tomada como uma representação da condição humana e das contradições sociais presentes no Brasil dos anos de 1970.

A partir dessa análise, busca-se entender como Chico Buarque utiliza o anti-herói para oferecer uma crítica incisiva à realidade social e política da época, revelando as nuances da luta individual contra as estruturas de poder e as convenções estabelecidas. Ante esse cenário, levantou-se o questionamento: como a figura do trickster foi expressada em uma sociedade conservadora e de que modo esse personagem provocava e criticava a sociedade carioca, em especial?

Nesse sentido, a fim de solucionar esse questionamento, foram elencados os seguintes objetivos específicos: a) discutir o conceito de herói e, conseqüentemente, de anti-herói à luz da teoria de Carl Jung (2002; 2008) e dos estudos de Queiroz (1991); b) situar a dramaturgia de Chico Buarque de Holanda no teatro brasileiro moderno; e c) analisar o personagem Max, da obra *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque de Holanda.

Assim, a presente pesquisa objetiva contribuir com a fortuna crítica do autor, oferecendo um novo olhar sobre sua obra. Outrossim, há poucos estudos acerca desse texto, sendo, esta produção, uma contribuição para pesquisas futuras, seja acerca da figura do herói e do anti-herói, seja acerca de como esse último arquétipo se expressa no personagem de Buarque.

Por isso, este trabalho de conclusão de curso está dividido em 5 capítulos, sendo este, o primeiro deles, a Introdução, seguido pelo capítulo que apresenta, respectivamente, as figuras do herói e do trickster; o terceiro, onde é apresentada a história do teatro nacional e a relevância dele para a construção de uma identidade literária brasileira; o quarto, com um resumo e com uma breve análise da obra *Ópera do Malandro*, de Buarque, que traz à tona a representação do arquétipo do anti-herói através do personagem Max; e, finalmente, o último capítulo com os resultados dessa análise.

2 O HERÓI E O SEU ANTÔNIMO

2.1 O ARQUÉTIPO DO HERÓI

O arquétipo do herói, uma figura emblemática em mitos, lendas e literatura em geral, tem evoluído ao longo dos séculos, refletindo as mudanças culturais, sociais e psicológicas das civilizações. Desde as épicas da antiguidade até as narrativas contemporâneas, a representação do herói revela como a humanidade entende e valoriza a coragem, o sacrifício e a transformação pessoal.

Na Grécia Antiga, o herói era frequentemente uma figura semidivina, como Aquiles ou Ulisses, cujas façanhas eram grandiosas e quase sobre-humanas. Esses heróis não eram apenas lutadores valentes, mas também personagens complexos cujas virtudes e falhas humanas estavam intrinsecamente ligadas às suas jornadas. A *Ilíada*, por exemplo, ilustra a bravura de Aquiles e a sua busca por glória e redenção, enquanto a *Odisseia* apresenta Ulisses como um herói astuto e resiliente, cuja jornada de volta para casa é tanto uma aventura física quanto uma travessia interior.

Na Idade Média, a ideia de herói se transformou com a ascensão das novelas de cavalaria. Os Cavaleiros da Távola Redonda, como o Rei Arthur e Lancelotti, encarnavam valores de coragem, honra e lealdade. Estas figuras eram modelos de virtude e moralidade, e suas histórias enfatizavam não apenas a luta contra inimigos externos, mas também a luta interna contra os próprios vícios e fraquezas. Os ideais de cavalaria refletiam uma visão do heroísmo como um caminho para a perfeição moral e espiritual.

Com a chegada do Renascimento e o surgimento do romance moderno, o herói começou a se afastar dos moldes ideais de virtude e de divindade para abraçar a complexidade psicológica e moral, como afirmam Silva e Leite (2011). Heróis como Dom Quixote, de Miguel de Cervantes, são ambíguos e falíveis. Dom Quixote é um herói tragicômico, cuja visão idealizada da cavalaria entra em conflito com a realidade, explorando temas de loucura, sonho e desilusão. Aqui, o herói não é mais apenas um modelo de virtude, mas um personagem profundamente humano, lutando contra a sua própria percepção da realidade.

Frente a isso, a literatura, como forma de conhecimento de mundo, tem acentuado seu papel de problematizadora da realidade abrindo possibilidades de reflexão sobre a modernidade. No que se refere à

construção de seus heróis, artistas e escritores têm retratado, pintado e escrito seres ficcionais com visão distinta de modelos consagrados pela tradição literária, desenhando, com: mais expressivas cores, a humanização do herói e o desnudamento de suas fraquezas (Silva; Leite, 2011, p. 229).

No século XIX, o romance realista e as obras de escritores como Victor Hugo e Charles Dickens introduziram heróis cujas lutas eram mais sociais e políticas. Em *Os Miseráveis*, Hugo apresenta Jean Valjean como um herói redentor, cuja jornada é marcada por questões de justiça social e moralidade. Dickens, por sua vez, oferece figuras como Oliver Twist, cujas adversidades revelam a crueldade e a compaixão da sociedade. Esses heróis são definidos por suas respostas às injustiças sociais e suas buscas por dignidade e redenção em um mundo desafiador. Observe-se, porém, que o caráter desses heróis romanescos não é semidivino, como o do herói da epopeia e da tragédia antigas.

A contemporaneidade, por outro lado, trouxe novas dimensões ao arquétipo do herói com o advento da ficção científica e da literatura pós-moderna. Heróis como o Homem-Aranha e Harry Potter representam a luta entre o bem e o mal em contextos contemporâneos e fantasiosos. Estes personagens muitas vezes enfrentam não apenas inimigos externos, mas também questões internas como identidade, responsabilidade e moralidade. A jornada do herói se torna uma exploração da complexidade emocional e psicológica da vida moderna.

Hoje, o herói literário continua a se diversificar, refletindo as preocupações e os valores da sociedade contemporânea. Heróis podem ser anti-heróis, personagens moralmente ambíguos ou pessoas comuns enfrentando circunstâncias extraordinárias. A narrativa do herói se adaptou para incluir vozes e experiências diversas, explorando o heroísmo em contextos variados, desde o combate contra a opressão social até a luta pela verdade pessoal. Nesse sentido, “Dr. Radin constatou quatro ciclos distintos na evolução do mito do herói. Chamou-lhes: ciclo *Trickster* [que será analisado neste texto], ciclo *Hare*, ciclo *Red Horn* e ciclo *Twin*” (Jung, 2008, p. 112).

O ciclo *Trickster* corresponde ao primeiro período de vida, o mais primitivo. *Trickster* é um personagem dominado por seus apetites; tem a mentalidade de uma criança. Sem outro propósito senão o de satisfazer suas necessidades mais elementares, é cruel, cínico e insensível. [O *Hare*, por outro lado,] também, tal como *Trickster* (muitas vezes representado pelos índios americanos como um coitote),

aparece inicialmente como um animal. Não tendo ainda alcançado a plenitude da estatura humana surge, no entanto, como o fundador da cultura — o transformador. [Além disso, o] Red Horn, o terceiro herói desta série, é uma pessoa ambígua e o caçula de 10 irmãos. Atende aos requisitos do herói arquetípico, vencendo difíceis provas em corridas e em batalhas (Jung, 2008, p. 112-113).

Ainda nesse sentido, os Twins, que são os irmãos, são “[...] considerados filhos do Sol” (Jung, 2008, p. 113), sendo humanos e constituindo uma única pessoa. Outrossim, essas personas são separadas após o nascimento, mas seguem como parte integrante uma da outra, sendo fundamental a união dos irmãos, pois representam a conciliação, personificada na figura do Flesh, e a rebeldia, performada pelo Stump, sendo ambas as alegorias parte da natureza humana.

Em suma, o arquétipo do herói, ao longo do tempo, passou por uma rica evolução que reflete a mudança de perspectivas culturais e sociais. De figuras épicas e divinas a personagens complexos e multifacetados, o herói continua a ser um espelho das aspirações humanas e das lutas pessoais, oferecendo um campo fértil para a reflexão sobre o que significa verdadeiramente ser um herói em diferentes épocas e contextos.

"Arquétipo" nada mais é do que uma expressão já existente na Antigüidade, sinônimo de "idéia" no sentido platônico. Por exemplo, quando Deus é designado por το αρχετυπον φως ' no *Corpus Hermeticum*, provavelmente datado do século HI, expressa-se com isso a idéia de que ele é preexistente ao fenômeno "luz" e imagem primordial supra-ordenada a toda espécie de luz (Jung, 2002, p. 87).

Além disso, esse arquétipo, conforme delineado por Carl Jung (2002), é um dos conceitos centrais da psicologia analítica e representa uma figura universal que emerge em mitos, em histórias e em sonhos ao redor do mundo. Jung acredita que os arquétipos são imagens primordiais e inatas, residindo no inconsciente coletivo da humanidade. O herói é um desses arquétipos, personificando a jornada de transformação e autoconhecimento que ressoa com as experiências mais profundas da psique humana.

O herói junguiano não é apenas um personagem que enfrenta desafios externos, mas também um símbolo da jornada interior de individuação, o processo de se tornar o verdadeiro eu. Ademais, esse percurso envolve a superação de provas e adversidades, enfrentamento de medos e confrontos com partes sombrias da própria

psique — o que Jung chamava de "sombra". A jornada do herói é, portanto, uma metáfora para o desenvolvimento pessoal e o crescimento espiritual.

A narrativa do herói geralmente segue um padrão conhecido como "monomito" ou "a jornada do herói", popularizado por Joseph Campbell (2007), mas enraizado na psicologia junguiana. Esta jornada inclui etapas como o chamado à aventura, a travessia do limiar, os testes e aliados, a crise e o retorno com o elixir. Cada uma dessas fases é um reflexo de aspectos do processo de individuação, onde o herói confronta e integra diferentes partes de sua psique.

[...] o chamado sempre descerra as cortinas de um mistério de transfiguração – de um ritual, ou momento de passagem espiritual que, quando completo, equivale a uma morte seguida de um nascimento. O horizonte familiar da vida foi ultrapassado; os velhos conceitos, ideais e padrões emocionais já não são adequados; está próximo o momento da passagem por um limiar (Campbell, 2007, p. 61).

A figura do herói pode assumir muitas formas diferentes: um cavaleiro medieval, um guerreiro moderno, ou mesmo uma personagem de ficção científica. O que une essas variantes é o papel fundamental que desempenham na narrativa da transformação. O herói se destaca não apenas por suas conquistas externas, mas pelo crescimento interno e pela integração dos conflitos internos que encontra ao longo de sua jornada.

Jung também enfatiza que o herói não é uma entidade isolada, mas uma expressão da psique coletiva. As histórias de heróis em diferentes culturas e épocas compartilham temas comuns porque tocam em questões universais que ressoam com o inconsciente coletivo. Essas histórias oferecem um roteiro simbólico pelo qual o herói enfrenta e supera desafios pessoais e psicológicos, oferecendo uma visão de esperança e possibilidade.

Assim, o arquétipo do herói, segundo Jung, é mais do que uma mera figura literária ou mitológica. Ele representa a capacidade humana de transcender limitações pessoais, enfrentar o desconhecido e, através da autodescoberta e da integração, alcançar uma maior realização e entendimento de si mesmo. Portanto, o herói é um reflexo do potencial interno de cada indivíduo para superar adversidades e se transformar, revelando a verdade mais profunda de quem realmente somos.

2.2 MALANDRO, O TRICKSTER BRASILEIRO

A figura do trickster, ou trapaceiro, é uma das mais fascinantes e complexas entre os arquétipos descritos por Carl Jung. Este arquétipo transcende culturas e mitologias, aparecendo sob diversas formas como Loki na mitologia nórdica, Hermes na grega, ou Coyote nas tradições nativas americanas. Na psicologia junguiana, o trickster é visto como uma força ambígua que desempenha um papel essencial na psique humana, oferecendo *insights* profundos sobre a natureza do comportamento humano e o processo de individuação.

Considerada sob um ângulo causal e histórico, a origem da figura do “trickster” é praticamente incontestável. Tanto na psicologia como na biologia, não podemos negligenciar ou subestimar a resposta à indagação acerca do porquê de uma manifestação, embora em geral ela nada nos ensine sobre seu sentido funcional (Jung, 2002, p. 256).

O trickster é caracterizado por sua capacidade de transgredir normas, desafiar expectativas e agir de maneira imprevisível. Ao contrário de outros arquétipos, como o do herói ou o do sábio, que tendem a representar aspectos mais claros e definidos da psique, o trickster é inerentemente paradoxal e multifacetado. Ele pode ser ao mesmo tempo destrutivo e criativo, enganador e revelador, provocador e libertador. Essa dualidade é central para entender o papel psicológico dessa figura.

Na psique individual, o trickster representa a parte da personalidade que subverte a ordem estabelecida e desafia as convenções. Esse aspecto pode manifestar-se como uma necessidade de quebrar padrões rígidos, questionar regras ou explorar novos caminhos. Enquanto muitas vezes é visto como uma força caótica ou desordeira, o trickster também tem a capacidade de trazer à tona novas perspectivas e promover a transformação. Ele força o indivíduo a confrontar a rigidez das estruturas internas e externas, possibilitando uma maior flexibilidade e adaptabilidade.

O anti-herói também desempenha um papel crucial no processo de individuação, a jornada de se tornar o verdadeiro eu, conforme descrito por Jung (2002). Ao confrontar e integrar as partes desafiadoras e inconscientes da psique, o indivíduo enfrenta suas próprias contradições e dualidades. O trickster age como um agente de mudança, forçando o reconhecimento e a aceitação dessas partes não

conformistas. Essa interação pode ser desconfortável e desestabilizadora, mas é essencial para o crescimento psicológico e para a autocompreensão.

Nesse sentido, Brombert (2004), em acordo com Jung, entende que a figura do anti-herói surge em contramedida à figura do herói, e é todo aquele que espontaneamente reage às opiniões aceitas pela sociedade, contestando-as e se indispondo a segui-las de modo que lance dúvidas sobre o povo.

Enquanto não consigam, de propósito, viver de acordo com as expectativas convencionadas dos heróis míticos, os anti-heróis não são necessariamente “fracassados”. Perturbadores e perturbados, esses personagens negativos desafiam nossos preconceitos, trazendo novamente a questão de comovermos nós mesmos, sem máscaras (Brombert, 2004, p. 14).

Na mitologia e no folclore, as ações do trickster frequentemente têm consequências imprevisíveis e paradoxais. Ele pode criar caos, mas esse caos frequentemente leva a novas ordens ou revelações. O Coyote, o trickster nativo americano, por exemplo, muitas vezes causa problemas, mas suas ações acabam revelando verdades profundas sobre a condição humana e a natureza da existência. Esse aspecto do trickster como um agente de transformação é refletido na psicologia individual, onde a desordem gerada por esse arquétipo pode resultar em novas formas de compreensão e equilíbrio.

Outrossim, o anti-herói é um espelho da sombra, a parte da psique que contém aspectos reprimidos e não aceitos do eu. Através do comportamento irreverente e transgressor dele, os indivíduos são confrontados com partes de si mesmos que costumam evitar ou negar. A integração desses aspectos pode levar a uma maior autenticidade e autoaceitação. Em vez de ver o trickster apenas como um perturbador, Jung sugeriu que devemos reconhecê-lo como uma força que pode conduzir à cura e ao crescimento.

Desse modo, o trickster também tem uma relevância significativa no contexto cultural e social. Ao desafiar as normas e provocar reflexão, ele pode incentivar mudanças sociais e culturais. A presença dele em histórias e em mitos pode servir como uma crítica ao *status quo*, oferecendo novas maneiras de pensar e de agir que podem desafiar e transformar a sociedade.

Em resumo, o arquétipo do trickster, segundo Carl Jung (2002), é uma força ambígua e provocadora que desempenha um papel fundamental na psicologia

individual e coletiva. Representando a transgressão e a transformação, o trickster desafia normas e expectativas, revelando as complexidades da psique humana e promovendo o crescimento pessoal. E ao integrar as lições e os desafios impostos por esse anti-herói, os indivíduos podem alcançar uma compreensão mais profunda de si mesmos e da vida, permitindo uma jornada de individuação mais rica e autêntica.

O anti-herói na literatura brasileira é uma figura que desafia as convenções tradicionais de heroísmo e virtude, apresentando um retrato mais nuançado e muitas vezes crítico da condição humana. Ao contrário do herói clássico, que é tipicamente corajoso, moralmente íntegro e destinado a grandes feitos, o anti-herói é caracterizado por suas falhas, ambiguidade moral e complexidade psicológica. Essa figura tem desempenhado um papel crucial na literatura brasileira, refletindo as tensões sociais e políticas do país e oferecendo uma visão mais crua da experiência humana.

Um dos exemplos mais emblemáticos do anti-herói na literatura brasileira é Macunaíma, o protagonista da obra homônima de Mário de Andrade. Publicado em 1928, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* é um romance modernista que subverte os padrões narrativos tradicionais, apresentando um anti-herói que é preguiçoso, oportunista e egocêntrico. Macunaíma é um herói sem caráter definido, cuja jornada não segue um arco de redenção ou crescimento pessoal típico. Em vez disso, ele encarna a ambiguidade e a complexidade do brasileiro moderno, refletindo a diversidade e a confusão cultural da época. A obra critica as expectativas colonialistas e idealizadas sobre o Brasil, oferecendo uma visão mais irônica e desconstruída da identidade nacional.

Outro exemplo notável está em *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha. Embora não apresente um anti-herói no sentido convencional, a obra examina figuras que podem ser interpretadas sob essa ótica. O livro, que mescla crônica, ensaio e narrativa histórica, descreve a guerra de Canudos e seus líderes com uma perspectiva crítica e muitas vezes ambígua. A figura de Antônio Conselheiro, um líder messiânico da comunidade sertaneja, é retratada com complexidade, não como um herói tradicional, mas como um homem cuja ambição e crenças levam a um conflito trágico. A visão crítica de Cunha reflete as tensões sociais e políticas, apresentando um retrato mais matizado e multifacetado da realidade brasileira.

Na literatura contemporânea, o anti-herói continua a ser uma figura proeminente. A obra de João Ubaldo Ribeiro, especialmente *Viva o Povo Brasileiro* (1984), oferece uma visão crítica e irônica da história e da sociedade brasileira através

de personagens que não se encaixam nos moldes tradicionais de heroísmo. Os protagonistas de Ribeiro são frequentemente complexos, falhos e imersos em dilemas morais que refletem as ambiguidades e contradições da vida brasileira.

Além disso, a literatura urbana e pós-moderna brasileira também apresenta anti-heróis em seus relatos mais recentes. Em *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, por exemplo, os personagens são apresentados em suas lutas diárias dentro das favelas cariocas, longe do ideal heroico. Eles enfrentam desafios extremos e, muitas vezes, suas ações são motivadas por sobrevivência e desespero, em vez de nobres objetivos ou virtudes. A narrativa de Lins não glorifica a violência ou o crime, mas oferece uma visão crua e realista das condições que moldam esses anti-heróis.

Ademais, em *Ópera do Malandro* (1978), de Chico Buarque, texto analisado nesta produção, acontece o mesmo. Max, um dos personagens da peça, assume o papel de um homem sem moral, sem virtude, contrapondo-se ao modelo de herói. Neste sentido, a figura dele representa um *trickster*, um indivíduo sem caráter e ardiloso, com ações ambíguas.

Em geral, o *trickster* é o herói embusteiro, ardiloso, cômico, pregador de peças, protagonista de façanhas que se situam, dependendo da narrativa, num passado mítico ou no tempo presente. A trajetória deste personagem é pautada na sucessão de boas e más ações, ora atuando em benefício dos homens, ora prejudicando-os, despertando-lhes, por consequência, sentimentos de admiração e respeito, por um lado, e de indignação e temor, por outro (Queiroz, 1991, p. 94).

O anti-herói na literatura brasileira é, portanto, uma figura que desafia a idealização convencional e reflete a complexidade e os paradoxos da experiência humana. Através de personagens falhos, ambíguos e muitas vezes críticos, a literatura brasileira explora temas de identidade, moralidade e sociedade, oferecendo um espelho para a condição nacional e pessoal. Esses anti-heróis não apenas subvertem as expectativas tradicionais, mas também proporcionam uma compreensão mais profunda e multifacetada da realidade brasileira.

3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO BRASILEIRO MODERNO

O teatro brasileiro é um campo rico e diversificado, refletindo a complexidade cultural, social e histórica do país. Desde suas origens coloniais até as inovações contemporâneas, o teatro no Brasil tem desempenhado um papel crucial na formação da identidade nacional e na exploração de questões sociais e políticas. Nesse sentido, “o teatro ainda é uma arte literária” (Faria, 2012, p. 16), pois cumpre o seu papel político, seja tecendo críticas à sociedade, seja entretenendo o público.

Outrossim, Rosenfeld (2002, p. 35) afirma que “o teatro, como representação real, naturalmente depende em escala ainda maior de um público presente e nesse fato reside uma das suas maiores vantagens e forças”. Não obstante a isso, Mendonça (1926, p. 60 *apud* Faria, 2012, p. 17) compreende que há três aspectos fundamentais para o estudo do teatro brasileiro:

[o] de criação (aspecto literário), [o] de representação (aspecto cênico) [e o] de repercussão (aspecto social). A primeira função é exercida pelos autores. A segunda pelos artistas, pelas empresas e pelos profissionais do teatro em geral. A terceira, finalmente, pelo público e pela crítica.

O teatro no Brasil começou a se desenvolver com a chegada dos portugueses no século XV, mas suas raízes profundas e autênticas emergiram no período colonial, com influências das tradições indígenas e africanas, além da herança europeia. No início, o teatro era majoritariamente religioso e voltado para a evangelização. No entanto, com o tempo começou a incorporar elementos locais e a refletir a diversidade cultural do país.

No século XIX, o teatro brasileiro passou por um processo de nacionalização com a emergência de peças que abordavam temas locais e brasileiros. Personalidades como Martins Pena e José de Alencar contribuíram para a formação de uma dramaturgia que refletia o contexto social e político do Brasil. As comédias de Martins Pena, por exemplo, abordavam aspectos da vida urbana e social, muitas vezes com um tom crítico e irônico.

A partir da primeira metade do século XX, uma série de tentativas de renovação marcou profundamente o teatro brasileiro. Passada a Semana de Arte Moderna de 1922, da qual o teatro esteve ausente, as inovações dignas de menção só aparecem em meados da década de 1940, especialmente a partir da escrita e da representação

da peça *Vestido de noiva* (1943), de autoria de Nelson Rodrigues, levada ao palco pelo Grupo carioca Os Comediantes.

Mas de forma geral, o teatro brasileiro, especialmente fora do Rio de Janeiro, produzia os seus espetáculos de forma relativamente amadora e simples, já que não havia tantos recursos disponíveis para se investir nas peças. Naquele contexto, apenas os espetáculos com real potencial tinham algum investimento, mas a grande maioria dos cenários eram feitos reaproveitando os antigos, usados em outras peças.

Os cenários, a não ser quando se tratava de uma peça julgada de muito boa qualidade literária ou muito promissora em termos de bilheteria, confeccionavam-se a partir de elementos pertencentes ao acervo da companhia, resquícios de encenações anteriores. O cenotécnico, cuja missão era exatamente idealizá-los e realizá-los, colocava-se num plano artístico entre o do cenógrafo atual e o de chefe dos maquinistas, ligando-se à empresa por vínculos contratuais permanentes, na qualidade de empregado da companhia. Quanto às roupas usadas em cena, se eram modernas, como acontecia na quase totalidade das peças, constituindo exceção as chamadas "de época", cabia aos atores fornecê-las, de modo que estes igualmente iam formando, ao longo dos anos, o seu pequeno cabedal artístico (Prado, 1988, p. 17).

Ainda segundo Prado (1988), os espetáculos originavam-se especialmente no Rio de Janeiro, pois era o grande centro cultural do país, onde as peças costumavam ficar mais tempo em cartaz e havia mais investimento, seja na produção, seja na obra literária. Outrossim, o teatro parecia estar preocupado apenas com o entretenimento do público, com o divertimento da plateia, mas logo passou a ter, também, um caráter mais combativo, colocando a arte em uma posição de combate às opressões.

Os espetáculos originavam-se sempre no Rio de Janeiro, foco de irradiação de toda a atividade teatral brasileira. Lá as representações eram mais cuidadas, lá as peças demoravam mais tempo em cartaz. Organizado o repertório, entretanto, ou esgotada a curiosidade do público carioca pelo elenco, partia este normalmente em excursão, disposto a explorar em outras praças o seu patrimônio dramático, constituído por uns tantos cenários e por cinco ou seis comédias semimemorizadas. À medida que a companhia se afastava do Rio, as peças, em geral já cortadas, quando estrangeiras, para caber nas duas horas habituais de espetáculo, tendiam a se esfacelar (Prado, 1988, p. 19).

Somente em 1948, o teatro brasileiro assumiu um caráter renovado, o que ficou conhecido como "[...] novo profissionalismo" (Prado, 1988, p. 43), graças à criação do

Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Naquele momento, o Rio permaneceu sendo o foco dos espetáculos, tendo em vista a sua tradição modernista, sendo a “[...] única cidade que, pela proximidade física e política, tinha a possibilidade de pleitear e eventualmente receber subvenções governamentais” (Prado, 1988, p. 43).

O TBC foi um importante pilar na modernização do teatro brasileiro, apresentando nomes como Décio de Almeida Prado, que era “[...] diretor do segundo grupo de amadores, o Grupo Universitário de Teatro (GUT), surgido em 1943 na Faculdade de Filosofia da USP” (Licia, 2007, p. 20). Ainda segundo Licia, considera-se que o grupo “Os Comediantes, em sua temporada na cidade, muito influenciou os jovens atores paulistas” (p. 20), sendo um forte expoente da arte nacional.

Décio foi o grande responsável pela mudança da crítica de teatro em São Paulo. Alfredo Mesquita deu a idéia de fundarem a revista *Clima*, na Faculdade de Filosofia. Participaram da empreitada Antônio Cândido, Lourival Gomes Machado, Paulo Emílio Salles Gomes, Ruy Coelho e outros. Coube a Décio o setor de teatro (Licia, 2007, p. 21).

Outro grupo igualmente relevante para essa modalidade de arte nacional foi o Teatro de Arena, fundado por José Renato Pécora em 1950, com “características bastante particulares, inteiramente originais para a época, e que iria marcar toda uma fase repleta de acontecimentos de ordem artística, cultural e política” (Almeida, 2011, p. 1). Ademais, esse teatro foi produzido por autores, diretores e artistas que foram presos e torturados nos anos de 1960, no período da ditadura militar, pois eram vistos pelo sistema opressor como marginais que fugiam à norma imposta pelos repressores.

Cabe destacar a trajetória do ensaísta, diretor e dramaturgo Augusto Boal (1931-2009), na condução do Teatro de Arena de São Paulo, sendo, também, o criador do Teatro do Oprimido (1986), que nasceu a partir de inúmeros estudos do seu idealizador, com o intuito de “[...] desenvolver um senso estético próprio nos integrantes dos grupos comunitários” (Boal, 2009, p. 11) e de construir um teatro de caráter nacional e popular. É graças a Boal que surge o Teatro Legislativo e a Estética do Oprimido, que propunha uma ruptura com os padrões de arte impostos e a busca por uma identidade que fizesse sentido para cada integrante e com a qual pudessem se expressar.

Durante a ditadura militar (1964-1985), o teatro brasileiro tornou-se um espaço de resistência e crítica. A peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, por exemplo, estreou

em 1968, usando a sátira e a crítica social para desafiar o regime autoritário, satirizando a indústria cultural, especialmente a música popular e a televisão. Dessa forma, o teatro de resistência, onde Buarque se situa, foi crucial na formação de uma consciência crítica e na mobilização da opinião pública.

A partir dos anos de 1980, o teatro brasileiro continuou a evoluir e se diversificar. O surgimento de novas gerações de dramaturgos e diretores trouxe à cena questões de identidade, gênero e raça, refletindo a pluralidade da sociedade brasileira. Grupos como o Teatro Oficina (que atua desde 1958), liderado por José Celso Martinez Corrêa, introduziram novas formas de encenação e exploração estética, enquanto coletivos e companhias independentes contribuíram para um panorama teatral mais inclusivo e experimental.

Recentemente, o teatro nacional tem explorado as possibilidades oferecidas pela tecnologia, incorporando recursos multimídia e interatividade para criar experiências mais imersivas e inovadoras. As fronteiras entre teatro e outras formas de arte, como o cinema e a performance, têm se tornado cada vez mais fluídas, oferecendo novas formas de engajamento com o público.

O teatro brasileiro é, portanto, um exemplo vibrante da diversidade e da dinâmica cultural do país. Desde suas origens coloniais até as práticas contemporâneas, o teatro tem sido um meio poderoso para explorar e expressar a complexidade da experiência humana e social no Brasil. Com uma rica tradição de inovação e resistência, o teatro continua a ser um campo vital e provocador, desafiando o público a refletir sobre questões importantes e a celebrar a riqueza cultural do país.

4 A ÓPERA DO MALANDRO

A peça teatral *Ópera do Malandro*, inspirada na *Ópera dos Mendigos* (1728), de John Gay, e na *Ópera dos Três Vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill, escrita por Chico Buarque e lançada em 1978, é um marco na história do teatro brasileiro e da música popular. Com uma estrutura que mistura elementos da ópera e da comédia musical, a obra é um retrato vibrante e crítico da sociedade carioca dos anos de 1930, durante a era do samba e do jogo de cintura do malandro.

Ambientada no Rio de Janeiro de um período de glamour e decadência, a peça retrata o submundo carioca, com seus personagens carismáticos e trágicos, encarnando a dualidade entre a malandragem e a moralidade. O enredo dessa obra gira em torno de um anti-herói, o malandro Max, personagem que depende da ilegalidade, mas que também representa a astúcia e o charme típicos dos sambistas da época.

Chico Buarque, com a sua habilidade única, constrói um drama que é, ao mesmo tempo, uma sátira social. A peça é um jogo de espelhos onde o público é confrontado com a ambiguidade da moralidade e o jogo entre aparência e realidade. Através de diálogos afiados e de músicas marcantes, Buarque expõe a hipocrisia das elites e a resiliência dos marginalizados, fazendo uma crítica mordaz à sociedade.

A trilha sonora da peça é um dos seus pontos altos, combinando samba, choro e outras influências da música brasileira, criando um ambiente sonoro que é tão essencial para a experiência quanto a própria trama. Canções como *O Malandro*, *Homenagem ao Malandro* e *Viver do amor* tornam-se hinos que amplificam o impacto emocional da peça, oferecendo uma visão poética e ao mesmo tempo crítica da realidade social.

Com base no texto, a *Ópera do Malandro* é visualmente marcada por uma estética que remete aos cabarés e aos teatros dos anos de 1930, com cenários e figurinos que capturam a atmosfera da época, enriquecendo a experiência teatral com uma profundidade histórica e cultural. Além da influência do cinema clássico, sobretudo de gêneros como o musical, Chico aposta na justaposição de gêneros, o que faz com que sua peça constitua uma reflexão ainda mais profunda sobre a indústria cultural, que é explorada de maneira mais explícita, porém, menos habilidosa, em *Roda Viva*. A peça explora temas universais como amor, traição e

sobrevivência, mas sempre filtrados pelo prisma da cultura carioca e da tradição do samba.

A *Ópera do Malandro* é mais do que uma peça; é uma celebração da cultura brasileira, uma reflexão crítica e uma obra-prima musical. Chico Buarque não só cria um espetáculo visual e auditivo, mas também provoca uma análise profunda da moralidade e da sociedade, fazendo de seu texto uma peça fundamental na literatura e na cena cultural brasileira.

4.1 O MALANDRO DE CHICO: UMA ANÁLISE DO PERSONAGEM MAX

Max, o personagem central da peça *Ópera do Malandro*, emerge como uma figura multifacetada que subverte as convenções tradicionais do herói dramático. Lançada em 1978, em um contexto de repressão política e de crise social no Brasil, a obra oferece uma visão crítica da sociedade através da figura de Max, um anti-herói que representa a complexidade da condição humana em um cenário opressivo.

Representando, sobretudo, o malandro carioca, astuto e sedutor, Max Overseas é o dono de um cabaré chamado Oberon, e é um sujeito capaz de caminhar entre a marginalidade e as convenções sociais. Ele se sustenta através de pequenos golpes e de negociações, que são colocados sob o tapete com a ajuda de um policial corrupto. Além disso, esse protagonista cínico utiliza de sua inteligência para se aproveitar de um sistema já corrompido desde a sua gênese, mantendo uma certa simpatia popular por ser capaz de manipular o poder sem que esteja totalmente sujeito a ele.

Ao longo da peça, Overseas se envolve em diversas tramas que incluem, entre outras coisas, a exploração de mulheres e jogos de poder entre a polícia e os criminosos, sendo um agente ativo nesse processo de corrupção, mas, ainda assim, alguém distante de ser puramente malévolo. Outrossim, ele também encarna uma certa filosofia de vida de sobrevivência em uma sociedade desigual. Max é um personagem carismático, astuto e sedutor, sempre navegando entre a moralidade questionável e a esperança necessária para sobreviver diante daquele contexto social.

O arco desse anti-herói revela os seus esforços constantes para se equilibrar entre o crime e o poder, sem nunca pertencer totalmente a nenhum dos dois lados.

Ele é, sem sombra de dúvidas, o intermediário perfeito entre o mundo marginal e as elites sociais, oferecendo um olhar crítico sobre a sociedade brasileira.

É de suma importância dizer que Max não é um personagem ingênuo que foi forçado a sobreviver no mundo do crime. Ainda que as imoralidades e as dificuldades da vida proponham um olhar mais atento ao mundo marginal, o malandro também aceita, ainda que indiretamente, essa carga de criminoso, tendo em vista que, de uma forma ou de outra, ele escolhe viver na ilegalidade para manter os luxos de uma vida minimamente burguesa.

Com canções marcantes, Chico Buarque de Holanda tece uma crítica social ácida, evidenciando o jogo de interesses que sustenta as estruturas de poder e a desigualdade no Brasil. A peça revela como, em um sistema injusto, tanto os criminosos quanto as autoridades são movidos por oportunismo e pela luta pela sobrevivência a qualquer preço, questionando a moralidade daqueles que vivem dentro e fora da legalidade.

Max é o malandro arquetípico da obra, um tipo que se destaca pela esperteza e pelo jogo de cintura, características que são essenciais para a sua sobrevivência em um mundo que parece estar sempre contra ele. Em vez de seguir o caminho convencional de um herói que luta por causas nobres ou que busca redenção, Max se destaca por sua capacidade de transitar entre os limites da moralidade e da legalidade. Ele é um personagem que desafia as normas sociais e as expectativas, utilizando a sua astúcia para manipular e explorar as contradições do sistema em que está inserido.

É importante dizer que o anti-herói analisado neste texto não é o único personagem da peça que apresenta características próprias de um malandro. Duran e o policial também fazem parte de esquemas de corrupção que enriquecem a eles próprios através da exploração, seja de outras pessoas, como as prostitutas, seja das brechas presentes nas leis. Ambos os personagens expressam as suas ambições por meio de ações vis e muito mais acentuadas do que as de Max, por exemplo.

Ainda nessa perspectiva, é fundamental dizer que o malandro Max representa, mais do que qualquer outro personagem, o famoso 'jeitinho brasileiro'. Assim, de acordo com Matta (1997), pode-se dizer que os bandidos e os malandros dessa obra acabam possibilitando a realização de um percurso profundamente criativo e que explora a inversão dos valores defendidos pela estrutura social.

Em vez de entrar mais e mais na ordem social e ser totalmente submetido a ela e suas regras, o que aqui se representa é a possibilidade concreta de sair do mundo ou melhor, de deixar "este mundo". Primeiro, pela individualização, depois pela possibilidade de reentrar no mundo social como uma personagem perigosamente complementar ao próprio sistema. Seja como um bandido, seja como um renunciador, acaba por fundar uma outra sociedade, uma outra possibilidade (Matta, 1997, p. 334).

A construção desse trickster reflete uma crítica mordaz às estruturas de poder e às convenções da sociedade brasileira na Era Vargas, podendo ser lida, também, como uma alegoria da época da escrita, ou seja, a Ditadura Militar, nos anos de 1970, quando o AI-5 estava em vigor, mas no final de sua vigência.

Em vez de ser um modelo de virtude ou de heroísmo tradicional, Max encarna a ambiguidade moral e a subversão. Sua personalidade é marcada por uma mistura de charme, cinismo e oportunismo, o que lhe permite navegar pelas complexas redes sociais e políticas da época com uma habilidade notável. Ademais, através desse personagem, Chico Buarque expõe a fragilidade das normas sociais e a hipocrisia das instituições que pretendem manter a ordem, mas que, na verdade, praticam ações criminosas.

Na cena 2, por exemplo, Max explica à amada o porquê de o seu casamento ser realizado naquele espaço escuro e sem luxo, ludibriando a moça para que acredite em sua falsa boa intenção e para que o pai dela não possa estar presente, o que prejudicaria o casório, tendo em vista que o pai da moça conhece bem o anti-herói e sabe quais são as suas reais intenções.

Por mim, a cerimônia era no Copacabana Palace. Eu já tinha até tratado a equipe de garçons. E ainda tava arriscado a aparecer de surpresa a orquestra típica do Xavier Cugat. [Além disso, o seu] papai também era capaz de dar uma incerta e escangalhar a rumba. Então, Teresinha, o lugar mais discreto que eu encontrei foi mesmo o escritório. O diabo é que ele tá todo entulhado. Essas encomendas chegaram anteontem e não deu tempo de fazer as entregas (Buarque, 1978, p. 49).

A peça também explora a questão da identidade através de Max. Em um ambiente de repressão e controle, onde as liberdades são limitadas, ele se reinventa constantemente, adaptando-se às circunstâncias e sobrevivendo através da dissimulação. Sua identidade é fluida e multifacetada, refletindo a necessidade de adaptação em um mundo que está em constante mudança e onde a conformidade

pode ser perigosa. Essa fluidez de identidade também sugere uma crítica ao conceito de uma identidade fixa e autêntica, revelando a forma como o contexto social e político molda e limita a percepção individual.

Nessa perspectiva, Max assume um papel de bom-moço diante daqueles que ele enxerga como uma possibilidade de adquirir algo, e nessa performance, acaba conquistando pessoas interessantíssimas para aquilo que ele pretende enquanto malandro. Não obstante a isso, o anti-herói de Buarque se desfaz dessa performance quando não deseja algo em especial do outro, assumindo o que se pode entender como sendo a sua real face, sem nenhum respeito aos moldes sociais impostos naquele sistema opressor.

Além disso, a interação de Max com os outros personagens da peça revela as tensões e os conflitos subjacentes na sociedade representada por Buarque. Suas relações são marcadas por uma mistura de exploração, manipulação e ambiguidade, refletindo a complexidade das relações humanas em um ambiente de desigualdade e injustiça. Através dessas interações, Max não apenas destaca as falhas e contradições da sociedade, mas também revela a natureza corruptível e vulnerável das pessoas que habitam esse universo.

Geni, uma das figuras mais próximas a Max, mantém uma relação de submissão ao anti-herói, revendendo produtos adquiridos através dos desvios praticados pelo malandro, sendo importante para o repasse e para a venda dos objetos e dos perfumes sequestrados por ele. Além disso, Max usa de seu discurso para elogiar e ao mesmo tempo deixar clara a relevância desse personagem para o seu próprio sucesso. “Teresinha, esta aqui é a Geni. No dia em que a Geni for encontrada num quarto de pensão, nua, em decúbito ventral, um punhal nas costas, o crânio esfacelado, nesse dia a nossa sociedade vai despertar menos reluzente e menos perfumada” (Buarque, 1978, p. 61).

O anti-herói de *Ópera do Malandro* é um personagem que encarna a crítica social e política de Chico Buarque ao sistema opressor, mas repleto de brechas que permitem que a corrupção ocorra sem que os corruptos sejam devidamente punidos, especialmente porque aqueles que deviam resguardar as Leis são os reais criminosos. Assim, a sua figura subversiva e ambígua desafia as normas e expõe as contradições de uma sociedade marcada pela repressão e pela injustiça, como dito anteriormente.

Ao explorar a complexidade de Max, Buarque oferece uma reflexão profunda sobre a identidade, o poder e a moralidade, apresentando um retrato incisivo e perturbador da realidade brasileira, onde o seu protagonista não respeita a instituição do casamento, corrobora com a corrupção praticada pela polícia, comete inúmeros desvios e usa de lábia e de seu charme para manipular as pessoas ao seu redor.

O personagem central da peça de Chico Buarque é uma figura notável do anti-herói moderno, desafiando as convenções do herói tradicional e refletindo as complexidades e as contradições da sociedade brasileira da década de 30, sendo uma obra naturalmente ambígua, pois retrata a Era Vargas e a Ditadura Militar dos anos 70, momento no qual foi escrita. Ao contrário dos heróis clássicos, que frequentemente buscam a redenção ou lutam por causas altruístas, Max opera em um espaço moralmente ambíguo, onde seus valores e ações são guiados mais pela sobrevivência e pelo pragmatismo do que por princípios nobres.

O trickster, sob a perspectiva de Conradie (2022, p. 4), “representa um retrato de um arquétipo que lembra a sombra; um elemento indiscutível da psique individual”. Inclusive, esta visão sobre esse personagem baseia-se nas análises de Jung, tendo em vista que o anti-herói é uma criatura que vive na psique de todos os indivíduos, que, em algum momento, colocaram-se ou serão colocados em situações de egoísmo, de busca por necessidades primárias e indispensáveis para a perpetuação da sua própria vida.

No sistema capitalista, por exemplo, inúmeros homens assumem grandes corporações e fazem inúmeras doações, mas ‘esquecem’ que a base de sua riqueza está na exploração e, também, na usurpação, seja, no caso do Brasil, da terra na época da colonização, seja na escravização de pessoas sequestradas de África. Assim, Max, o protagonista de Buarque, aquele que assume o papel de um anti-herói e faz manobras que alimentam a sua satisfação pessoal, apenas coloca em xeque a realidade daquela sociedade, que se esconde na penumbra para praticar corrupção, manipulação, roubos, sexo com garotas de programa, e que nega, apesar de ser algo sabido por todos, que as regras estão sendo descumpridas por todos.

O malandro se distingue por sua habilidade de transitar entre os limites da moralidade e da ilegalidade com uma destreza admirável. Em vez de representar um ideal de virtude ou um modelo de comportamento ético, Max encarna a esperteza e o oportunismo, características que lhe permitem manipular as situações a seu favor e sobreviver em um mundo onde as regras são muitas vezes corrompidas ou ignoradas.

Sua relação com o crime e com a ilegalidade não é um mero reflexo de sua natureza moralmente duvidosa, mas sim uma adaptação a um sistema que parece operar fora dos padrões convencionais de justiça e equidade, como é visível em um diálogo de Chaves, um policial corrupto, com Max.

É, eu sei que o momento é impróprio. Mas é que justamente hoje o meu outro sócio telefonou e me deu um aperto. Se tu não me paga, eu não posso pagar a ele. Também não posso chegar pra ele e dizer que tô duro porque o meu sócio contrabandista joga tudo no cassino e não me paga o combinado. Não fica bem prum chefe de polícia, entende? Esse meu outro sócio é um homem muito sério. Cobra juros de vinte por cento ao mês (Buarque, 1978, p. 65).

Max é o tipo de anti-herói que desafia as expectativas do público. Ele não busca uma redenção grandiosa nem tenta se enquadrar em uma narrativa de triunfo moral. Pelo contrário, ele é movido por uma lógica pragmática e interessada nele próprio, onde o objetivo primordial é a sobrevivência e a vantagem pessoal. Sua inteligência e astúcia são suas principais armas, e ele as utiliza para navegar por um mundo cheio de traições, injustiças e manipulações. E em vez de confrontar diretamente o sistema, Max se adapta e explora as suas falhas, o que o torna uma figura paradoxalmente sedutora e ambígua.

A trajetória desse anti-herói ilustra uma crítica ao idealismo do herói tradicional. Ele é um reflexo das tensões sociais e políticas do Brasil da época e de hoje, onde as promessas de progresso e justiça muitas vezes se chocam com a realidade de um sistema opressivo e desigual. Max não é um herói que luta contra as forças do mal de maneira direta; ele é um sobrevivente que utiliza o sistema a seu favor, revelando a hipocrisia e a corrupção que permeiam as estruturas de poder, como visto no diálogo citado anteriormente.

Com esse trickster, Chico Buarque explora a moralidade em um ambiente que desafia as normas tradicionais. A ambiguidade de Max reflete a própria instabilidade da sociedade em que ele está inserido, oferecendo uma visão crítica e muitas vezes cínica do comportamento humano e das instituições sociais. Ao subverter as expectativas do anti-herói, Buarque não apenas enriquece o caráter de Max, mas também provoca uma reflexão mais profunda sobre o que significa ser um herói em um mundo onde as linhas entre o certo e o errado são frequentemente borradas.

Em resumo, Max, como anti-herói, é uma figura que encarna a complexidade e a contradição de seu tempo. Através de sua astúcia e de sua ambiguidade moral, ele oferece uma crítica mordaz às instituições e às normas sociais, desafiando as expectativas do herói grego e revelando a verdadeira natureza de uma sociedade marcada pela desigualdade e pela injustiça. Nesse sentido, Chico Buarque proporciona uma reflexão profunda sobre a identidade, a moralidade e o poder, tornando o seu protagonista em uma figura icônica da dramaturgia brasileira.

Outrossim, Max pode ser analisado sob a ótica do arquétipo do trickster, conforme descrito por Carl Jung (2008). O trickster, na teoria junguiana, é uma figura que desafia normas, quebra regras e transita por entre a ordem e o caos, revelando e desafiando as estruturas estabelecidas da sociedade. Max exemplifica este arquétipo de maneira fascinante, oferecendo uma reflexão sobre os limites e as contradições das convenções sociais e das normas morais.

O trickster é comumente caracterizado por sua capacidade de enganar e de subverter a ordem estabelecida, e Max é um modelo perfeito dessa figura. Ele se apresenta como um malandro astuto e irreverente, cuja principal habilidade é a sua capacidade de manipular e contornar regras e sistemas. Em vez de seguir um caminho convencional, ele usa o seu charme e a sua esperteza para transitar por um mundo repleto de injustiças e de desigualdades, muitas vezes explorando e expondo a sociedade em que vive. Assim, a sua existência gira em torno da quebra das expectativas e da utilização de estratégias não ortodoxas para alcançar os seus objetivos.

O arquétipo do trickster também é conhecido por sua ausência de moral e pelo seu comportamento antiético, características que estão profundamente enraizadas na personalidade de Max. Ele não é definido por uma moralidade clara ou por um comportamento virtuoso. Pelo contrário, as suas ações são movidas por interesses pessoais e oportunismo, revelando a flexibilidade e a ambiguidade que são típicas de um anti-herói. E ao invés de lutar diretamente contra o sistema, Max contorna as suas fraquezas, oferecendo uma crítica implícita às normas e às estruturas sociais que ele próprio explora.

Além disso, o trickster muitas vezes atua como um catalisador para a transformação e a revelação de verdades ocultas. Max, com a sua capacidade de questionar e de subverter, revela as fissuras e os absurdos das normas sociais e políticas da época, como já dito. A sua presença e as suas ações desafiam o *status*

quo, forçando a sociedade a confrontar as suas próprias falhas e contradições. Ademais, através de suas artimanhas e de suas manipulações, Max expõe a fragilidade e a corrupção das instituições, proporcionando uma visão crítica e muitas vezes cínica do mundo ao seu redor.

Ainda na conversa de Max com Chaves, este deixa bastante clara a real intenção de seu companheiro de contrabando e de corrupção, demonstrando a sua desconfiança sobre o relacionamento que o primeiro mantinha com Teresinha, mulher inicialmente idônea, mas que logo é corrompida pelas ambições de seu marido e que acaba legalizando a firma do companheiro, oficializando a sua malandragem. Outrossim, essa personagem é filha de Fernandes de Duran, homem aparentemente rico e respeitado na cidade, apesar de ser dono de uma rede de prostituição bastante frequentada. “Não diga. Tu quer dizer que a rapariga, além dos chamados dotes físicos, tá sentada num baú? Ah, malandro, eu sabia que tinha carne embaixo desse angu... Então posso contar contigo. Já vou dizer ao Duran que pra semana a gente acerta” (Buarque, 1978, p. 67).

Ainda nessa perspectiva, a canção *Homenagem ao Malandro*, interpretada, na peça, por João Alegre, confirma esse caráter de legalidade ao comércio do malandro, apontando essa oficialização do crime e, agora, a chance de Max andar com terno de quem trabalha e de ter acesso ao capital, nunca se dando mal e passando a ser benquisto por algumas pessoas que compunham a sociedade.

Agora já não é normal
O que dá de malandro
Regular, profissional
Malandro com aparato
De malandro oficial
Malandro candidato
Malandro com retrato
Na coluna social
Malandro com contrato
Com gravata e capital
Que nunca se dá mal (Buarque, 1978, p. 103).

É preciso dizer, ainda, que a relação de Max com os outros personagens também é característica do malandro. Ele frequentemente usa a sua astúcia para enganar e manipular. Os seus relacionamentos são complexos e muitas vezes carregados de ambiguidade moral, como já exposto, o que contribui para a construção de sua figura como um agente de transformação e de caos. Além disso, em suas

interações, Max desestabiliza as expectativas e desafia as normas, expondo a natureza relativa e mutável da moralidade presente na sociedade quando esta está sob a luz do sol e de seu comportamento.

Essa natureza de enganador está presente em toda a trama de Buarque, mas é ainda mais expressiva no momento do casamento de Max com a herdeira dos Duran. A moça, profundamente alienada em meio a tanta malandragem, somente descobre o nome de seu amante no ato do casório, quando o 'juiz' lê o nome de seu futuro marido, agora conhecido como Sebastião Pinto, nome de menor privilégio e elegância: "contrato de matrimônio em regime de união de bens entre Teresinha de Jesus Fernandes de Duran, brasileira, maior, solteira, e Sebastião Pinto..." (Buarque, 1978, p. 71).

Inicialmente, a moça se surpreende com a nova informação e parece se recusar a casar com Pinto, mas ele insiste e o juiz segue com o casamento, unindo os bens de Max com os da família Duran. Ainda nesse contexto, a esposa do anti-herói tem um diálogo bastante claro com Vitória, demonstrando mais uma das críticas de Buarque à sociedade que tece inúmeros comentários repletos de preconceito aos pobres e que tem síndrome de aristocrata, mas que faz vista grossa ao modo como a fortuna das pessoas foi adquirida.

Não, não. É Bertolt Brecht. Ele também não é ladrão? Me disseram que esse Brecht rouba tudo dos outros e faz coisas maravilhosas. Então, ninguém quer saber de onde vem a riqueza das pessoas. Importa é o que as pessoas vão fazer com essa riqueza. Max, por exemplo, não vai guardar dinheiro no colchão nem vai emprestar a jurus de agiota [...]. O que Max vai fazer é dar uma bruta recepção no nosso futuro bangalô na serra. Você tá convidada, mãe (Buarque, 1978, p. 81).

Nessa mesma conversa, a mãe de Teresinha descobre que Chaves, policial que deve milhares de favores ao seu marido é, na verdade, padrinho de casamento da sua filha com Max, e assume o desejo de torná-la uma mulher viúva, sendo esta a única saída para que Duran a perdoe por ter se casado com um homem desprovido daquilo que ele entende como moral e caráter. Nesse contexto, é possível dizer que Duran também mantém negócios obscuros e assegurados pela corrupção de personalidades que deviam, na verdade, combater esses crimes, indo ao encontro do que foi criticado por Teresinha.

Nos momentos finais da peça, Duran dialoga com suas funcionárias do cabaré, cobrando a sua residência e expondo aquelas senhoras a uma situação ainda mais humilhante, aproveitando-se da ausência de letramento delas para fazê-las assinar um contrato, há tempos, com uma cláusula que dá ainda mais poder para ele. Essa ação representa, mais uma vez, o arquétipo do trickster, agora representado por Duran, que inúmeras vezes foi compreendido, pela sociedade, como um senhor de boa índole e de caráter inviolável, mas que manipula e usa de suas habilidades para tirar proveito das pessoas, mesmo que elas sejam menos favorecidas, objetificando todos que se colocam em seu caminho, usando-os conforme o seu desejo e as suas necessidades pessoais, conseguindo atrair as pessoas para os seus negócios sujos, contanto que o convenha naquele momento.

Assim, Max, uma versão brasileira do trickster, é uma figura que transcende as normas e as convenções estabelecidas, utilizando sua habilidade de enganar e subverter para revelar as contradições e injustiças de sua sociedade. Ademais, sua atuação como um anti-herói astuto e irreverente personifica, pelo menos em parte, o arquétipo do trickster definido por Jung, oferecendo uma crítica incisiva às estruturas sociais e políticas e desafiando o público a confrontar as complexidades e as ambiguidades da condição humana. Sendo assim, é por meio de Max que Chico Buarque explora as tensões entre a ordem e o caos, entre a moralidade e a ambiguidade, proporcionando uma reflexão profunda sobre a natureza da sociedade e a identidade individual.

CONCLUSÃO

Durante o percurso no Curso de Letras, cada vez mais me atraiu a variedade e riqueza da arte, da literatura e da música brasileiras. O diálogo entre essas expressões artísticas me proporcionou uma compreensão mais profunda da identidade cultural do Brasil e, em particular, do teatro moderno, que se destaca por sua proposta de reflexão crítica acerca das complexidades sociais deste país.

A escolha do tema, por exemplo, deu-se a partir de uma série de reflexões sobre como a figura do malandro, muitas vezes considerada marginal, revela não apenas a esperteza e o jogo de cintura típicos da cultura brasileira, mas também uma crítica social profunda. Max, como protagonista, encarna as contradições de um Brasil que oscila entre a esperança e a desilusão, um personagem que, no mesmo momento em que provoca risos, leva o público a uma reflexão crítica sobre a realidade que o cerca.

Além disso, o curso de Letras proporcionou encontros com diversas obras que dialogam com a tradição do teatro brasileiro, possibilitando uma apreciação crítica de contextos históricos e sociais que moldaram a literatura e o teatro contemporâneos. Essa jornada provocou a percepção de como o malandro e o anti-herói não são apenas figuras caricatas, mas que representam as nuances da experiência humana em um país repleto de diversidades, de desafios sociais e culturais, de contradições históricas e de um rico patrimônio, onde a figura do malandro acaba sendo um espelho que reflete as nuances da experiência humana.

Por meio da análise de *Ópera do Malandro*, mais especificamente do protagonista Max, foi possível perceber a construção de um anti-herói astuto e de caráter corrompido, seja pelas necessidades que surgem em um mundo capitalista, seja pelas escolhas que ele próprio faz como protagonista do drama. Nesse sentido, ficou evidente que Max, em alguns de seus traços, é um trickster brasileiro, que usa de sua malandragem e de sua sedução para manipular as pessoas e para alimentar o seu ego, sendo uma representação profundamente apegada aos sambistas cariocas e aos malandros do Rio de Janeiro.

Com o samba na ponta dos pés e a sedução na ponta da língua, Max revela-se uma personificação do 'jeitinho brasileiro', uma expressão cultural que mistura malandragem com luta pela sobrevivência em um contexto de opressão, desigualdade e corrupção das instituições. Inicialmente, ele era visto como alguém que apenas

burlava as regras, mas, ao final deste trabalho, ficou claro que a sua malandragem é uma resposta a um sistema muito maior. O que à primeira vista parecia ser uma figura estereotipada mostrou-se, na verdade, uma forma ficcional de crítica social que Chico Buarque construiu com êxito.

Ao longo deste trabalho, a hipótese de que Max era um anti-herói comum foi, de certa forma, superada. Ele é mais do que isso; é uma metáfora viva de uma nação que se reinventa, que resiste e que se alimenta da corrupção formalizada pelo próprio sistema. Assim, o malandro de Buarque transcende a marginalidade para se tornar uma representação de um Brasil que joga com as regras, mas que também as subverte quando necessário. De acordo com a análise, essa evolução só reforça o impacto cultural e literário da obra, demonstrando o brilho de Buarque ao capturar, por meio de elementos sutis e profundamente capazes de representar a brasilidade, a identidade do povo deste país e as suas malandragens.

Ademais, a obra reinventa e reapresenta, de modo criativo e ao mesmo tempo honesto, o malandro brasileiro e o contexto da escrita e da época representada, sendo o contexto da escrita a Ditadura Militar e a repressão ao teatro e à arte de forma geral. Outrossim, a peça de Buarque é uma importante ferramenta de memória, tornando-se um instrumento interessantíssimo de denúncia e de crítica, sendo capaz de produzir consciência naqueles que não viveram a época de chumbo e de revelar a corrupção que chegava a ser oficializada pelo Governo, que dava ao malandro a possibilidade de viver de seus desvios sem que as ações do Estado mirassem nele, pois este era igualmente corrompido.

Portanto, este estudo é, como dito anteriormente, apenas um ponto de partida para novas análises acerca da *Ópera do Malandro* e de Max, o personagem analisado aqui. Logo, novas perspectivas e abordagens podem e devem surgir a partir deste texto, revelando novos olhares sobre este trabalho e outras camadas igualmente significativas da peça, que acabam enriquecendo o entendimento desse drama e a sua relevância para a história do Brasil e do teatro brasileiro moderno.

Espera-se, assim, que este texto inspire estudiosos e pesquisadores a continuarem explorando as linhas da peça de Buarque e o que está para além delas, analisando as inúmeras possibilidades que o drama oferece para a história e para a representação do Brasil, sendo uma obra literária importantíssima, especialmente em momentos de tensão na democracia deste país de liberdade ainda jovem.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Teresa. Teatro de Arena. **Pandora Brasil**, São Paulo, n. 31, p. 1-12, jun., 2011. Disponível em: http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/teatro/teresa.pdf Acesso em: 11 jul. 2024.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009. Disponível em: <https://ria.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/2026/5/Livro%20completo.%20BOAL.%20%20A%20est%C3%A9tica%20do%20oprimido.%20256p.%20Acess%C3%ADvel.pdf> Acesso em: 15 set. 2024.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. 11. reimpr. São Paulo: Pensamento, 2007.

CARINA, Adriele; SILVA, Luís. O monomito na literatura contemporânea – Uma análise. **Grupo Educacional Unis**, Minas Gerais, n. 19, p. 1-19. Disponível em: <https://periodicos.unis.edu.br/index.php/textosparadiscussao/article/download/219/179/> Acesso em: 19 maio 2024.

CONRADIE, Pieter. Conceito teórico: definindo o trickster. **Odisseia**, Campo Grande, v. 7, n. 1, p. 1-13, 2022. Disponível em: [DALAGO_BOTOSO_Conceitos+teóricos+\(tradução\)PDFA.pdf](#). Acesso em: 15 set. 2023.

FARIA, João. **A história do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2012. Disponível em: <https://compress-pdf.emapnet.com/> Acesso em: 15 jan. 2024.

GUZZELLI FILHO, Eloar. **Canini e o anti-herói brasileiro: do Zé Candango ao Zé – realmente – Carioca**. São Paulo: Biblioteca Digital da USP, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-16092009-205951/pt-br.php> Acesso em: 11 ago. 2024.

JUNG, Carl. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2. ed., Petrópolis: Vozes, 2002.

JUNG, Carl. **O homem e seus símbolos**. 6. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LICIA, Nydia. **Teatro brasileiro de comédia**. São Paulo: Imprensaoficial, 2007.

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

MATOS, Sérgio. Heróis e anti-heróis de uma memória histórica: para a caracterização dos paradigmas de heroísmo nos manuais escolares. **CLIO**, Lisboa, v. 6, p. 39-77, 1987. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/40398/1/5-%20S%C3%A9rgio%20Campos%20Matos%20-%20Her%C3%B3is%20e%20anti->

her%C3%B3is%20de%20uma%20mem%C3%B3ria%20hist%C3%B3rica%20-%2040-78.pdf Acesso em: 15 jul. 2024.

PRADO, Décio. **História concisa do teatro brasileiro**. v. 1, São Paulo: edUSP, 1967. Disponível em: <https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2015/05/almeidaprado-historia-concisa-do-teatro-brasileiro-o-advento-do-romantismo-compressed.pdf> Acesso em: 15 jun. 2024.

PRADO, Décio. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5021688/mod_resource/content/2/TEATRO%20BRASILEIRO%20MODERNO%20-%20D%C3%89CIO%20DE%20ALMEIDA%20PRADO.pdf Acesso em: 17 jan. 2024.

QUEIROZ, Renato. O herói-trapaceiro: reflexões sobre a figura do trickster. **Sociol**, São Paulo: p. 93-107, 1991. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/287955074_O_herói-trapaceiro_Reflexoes_sobre_a_figura_do_trickster/fulltext/567a982408aebccc4dfd38ce/O-herói-trapaceiro-Reflexoes-sobre-a-figura-do-trickster.pdf Acesso em: 11 nov. 2023.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed., São Paulo: Perspectiva, 2002.

SILVA, Antônia; LEITE, Francisco. A construção da identidade do herói moderno em “As cores da bolinha da morte”, de Ignácio de Loyola Brandão. **Periódicos UFPA**, Belém, n. 35, p. 227-250, jan./jun., 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3574> Acesso em: 18 set. 2024.