

Segunda parte

Capítulo III – A malandragem na música popular brasileira

Ruben George Oliven

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

OLIVEN, RG. A malandragem na música popular brasileira. In: *Violência e cultura no Brasil* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social, 2010, pp. 21-63. ISBN 978-85-7982-006-9. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this chapter, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste capítulo, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de este capítulo, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

SEGUNDA PARTE

Capítulo III

A MALANDRAGEM NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA*

Ensinam algumas obras de economia política que, numa sociedade na qual o modo de produção capitalista é hegemônico, é a oposição entre os dois principais agentes da produção — o capital e o trabalho — que se sobrepõe a todas as demais. Em outras palavras, existiriam duas classes antagônicas: a burguesia que detém os meios de produção, e o proletariado, que tem apenas sua força de trabalho para vender. É a isto que se refere, em parte, o direito à liberdade da ideologia burguesa: liberdade de vender sua capacidade de trabalho e liberdade de alguém comprá-la, podendo, por conseguinte, acumular capital. Bastante diferente, portanto, do feudalismo.

Mas no Brasil não houve feudalismo e, portanto, nossa burguesia não é igual à européia: não teve que lutar contra a aristocracia feudal, nem que fazer sua revolução (apesar do que pensavam alguns autores em relação à pretensa conotação burguesa da revolução de 1930).

Na verdade, como mostrou Schwarz, a ideologia liberal oriunda da Europa sofria uma curiosa transfiguração no Brasil do século passado antes da abolição da escravatura. Aqui, as ideias estariam “fora do lugar” já que a noção burguesa de direitos convivia e era ofuscada pela prática do favor que “é a nossa mediação quase universal”.¹

Isto era compreensível numa sociedade em que a mão-de-obra era escrava, os latifundiários estavam vinculados (no nível da circulação das mercadorias que eram exportadas) com o capitalismo mundial, e os homens livres, apesar de se perceberem como iguais, dependiam do favor como mecanismo de sobrevivência.

* Este texto é dedicado a: Klaus e Seldi, que me iniciaram nesta e noutras transas; Cafeco, o último malandro da Urca, e Águas, sua musa.

¹ Schwarz, Roberto. As ideias fora do lugar, in: —. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 16.

Embora a instituição do favor e do clientelismo continue existindo até nossos dias, tudo isto ocorreu antes que houvesse uma efetiva industrialização no Brasil, que só se iniciou no fim do século passado e que se desenvolveu mais substancialmente depois da crise mundial do capitalismo a partir de 1929. No fim do século passado e primeiras décadas deste, a mão-de-obra desta incipiente industrialização era, em boa parte, de origem européia, com uma militante liderança anarquista. Isto não chegava a se constituir numa ameaça “política” já que o proletariado era numericamente pequeno e a questão social podia ainda ser tratada como um caso de polícia.

É na década de trinta, quando a industrialização se intensifica, que a questão social deixa de ser um caso de polícia e passa a ser uma questão de Estado, que, saindo de uma crise política, utiliza a massa que migra do campo para a cidade como uma força legitimadora. Entra em cena o personagem povo e o populismo.

Traçando novamente um paralelo entre o que tinha ocorrido na Europa e o que vinha ocorrendo no Brasil, é bom lembrar que no Velho Mundo o proletariado passou por longas lutas e foi aos poucos arrancando concessões que encurtaram sua jornada de trabalho, elevaram seus salários, melhoraram suas condições de vida e garantiram maiores direitos políticos. A greve e o sindicato foram dois instrumentos-chave nestes processos.

Já no Brasil, o processo se deu de modo muito diferente. A legislação trabalhista criada por Vargas, na medida em que se antecipou às reivindicações dos trabalhadores e lhes concedeu vantagens e direitos pelos quais a classe operária como um todo ainda não tinha lutado, criou uma estrutura sindical atrelada ao Ministério do Trabalho, que funcionou como um poderoso e eficiente mecanismo de controle, impossibilitando a organização a nível horizontal entre trabalhadores. Isto, em última análise, reedita, no contexto urbano-industrial, o padrão do paternalismo e do clientelismo no qual mais vale procurar favores do *patrão* do que se unir e se organizar com seus iguais. É fácil perceber como o favor continua existindo.

Embora tenha sido a partir desta época que se desenvolve um governo mais centralizado que procura dar a impressão de estar apoiado numa burocracia racional, o aparelho estatal é utilizado de

modo essencialmente clientelístico, assegurando poder político em troca de cargos burocráticos e favores.

A lógica da continuidade do clientelismo nas áreas urbano-industriais do Brasil reside no fato de que aqui não se desenvolve uma separação radical entre interesses agrários e industriais e que também, apesar de seu dinamismo, o capitalismo brasileiro não é capaz de incorporar ao sistema produtivo toda população urbana em idade de trabalho.

Neste processo de aclimação do favor ao contexto urbano-industrial, o jeitinho, o galho-quebrado, o pistolão, a panelinha e a malandragem são instituições fundamentais. Todas estas práticas implicam, de diferentes formas, a burla da perspectiva universalista contida na ideologia burguesa. Elas significam que a lei é feita para os inimigos e o trabalho para o otário.

É justamente como rejeição do trabalho e como estratégia de sobrevivência que a malandragem precisa ser compreendida. Neste sentido, cabe lembrar o quanto o trabalho manual no Brasil tem sido historicamente considerado uma atividade não-dignificadora, algo reservado somente para os escravos. Daí a expressão “trabalho para negro” ou mourejar (de mouro) aplicada ao trabalho físico que exige esforço². É lógico que o “horror ao batente” não desapareceu com o fim da escravidão e continuou existindo no começo deste século, já que as condições do homem que trabalhava continuavam sendo extremamente opressivas.

Como se sabe, o fim da escravidão no Brasil não significou o surgimento de uma sociedade mais aberta, mas a continuidade do padrão de dominação oligárquica. Mesmo com a intensificação da industrialização, o trabalho assalariado não se tornou uma forma de qualificação, pois a ordem social continua sendo fortemente excludente. Assim, a malandragem, ao recusar o trabalho assalariado, se configura numa alternativa — transformada em estratégia de sobrevivência — numa sociedade que marginaliza o trabalhador, não

² A respeito das raízes históricas da repulsa ao trabalho manual do Brasil ver Buarque de Hollanda, Sérgio. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1936 e Moog, Vianna. *Bandeirantes e Pioneiros*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.

lhe assegurando condições de viver decentemente do fruto de seu labor.

Por isto é importante registrar que o tema da malandragem se desenvolve mais intensamente na música popular brasileira nas décadas de 1920, 30 e 40. Ao voltar da Europa em 1933, Oswald de Andrade teve fina perspicácia ao afirmar que, no Brasil, o contrário do burguês não era o proletário, mas o boêmio. Ironia à parte, ele captou um aspecto essencial da ideologia da cultura brasileira por ocasião do desenvolvimento da industrialização. Assim como no século passado não havia lugar para o exercício de direitos, operando-se, portanto, principalmente com a categoria do favor, no começo do século atual não havia ainda espaço — salvo entre os militantes anarquistas — para a ideia do conflito entre capital e trabalho, sequer a nível das representações simbólicas.

De acordo com Gilberto Vasconcellos, o fascínio pela malandragem na nossa música popular surge numa fase em que o conflito entre capital e trabalho ainda não recobria todo o espaço social no Brasil, havendo, portanto, uma brecha a ser ocupada pela metáfora da malandragem. Para o referido autor,

enquanto a maioria da população é obrigada a ingressar na produção e viver de um trabalho mais ou menos regular, submetendo-se às exigências da labuta em conformidade com o código ideológico dominante, o malandro — sublinha nosso cancionista popular — parece ter um destino social mais brando, dando aqui e ali um jeitinho no aperto, através da sua irresistível picardia e da sua visagem sedutora. Embora seja a cama uma “folha de jornal”; o cortinado, um “vasto céu de anil”; o despertador, um “guarda civil”, ele sempre arruma uma saída para a penúria, como sugerem Noel e Kid Pepe em *O Orvalho vem caindo*³.

Em um artigo clássico sobre o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, Antônio Cândido caracterizou a dialética da malandragem como uma dialética de ordem e desordem. Os personagens do livro de Manuel Antônio de Almeida pertencem a um setor intermediário e anômico da sociedade brasileira do começo do século passado: o dos

³ Vasconcellos, Gilberto. Yes, nós temos malandro, in: *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro, Graal, 1977, p. 104.

homens livres que não sendo escravos nem senhores não podem prescindir da ordem nem viver dentro dela.

Ordem dificilmente imposta e mantida, cercada de todos os lados por uma desordem, vivaz, que antepunha vinte mancebias a cada casamento e mil uniões fortuitas a cada mancebia. Sociedade na qual uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam ao Deus dará, colhendo as sobras do parasitismo, dos expedientes, das munificências da sorte ou do roubo miúdo. Suprimindo o escravo, Manuel Antônio suprimiu quase totalmente o trabalho; suprimindo as classes dirigentes, suprimiu os controles do mando. Ficou o ar de jogo dessa organização bruxuleante fissurada pela anomia, que se traduz na dança dos personagens entre lícito e ilícito, sem que possamos afinal dizer o que é um e o que é o outro, porque todos acabam circulando de um para outro com uma naturalidade que lembra o modo de formação das famílias, dos prestígios, das fortunas, das reputações, no Brasil urbano da primeira metade do século 19⁴.

Segundo Antônio Cândido, a estrutura de *Memórias de um Sargento de Milícias* evidencia uma tensão de duas linhas. Certos aspectos do livro puxam para a experiência de um segmento social numa sociedade concreta e historicamente delimitada. Contudo, o cunho popular da obra introduz elementos arquetípicos, puxando para o lado folclórico e irreal, sem preocupações com a situação histórica particular.

De acordo com a primeira linha, o malandro é tipificado no romance de Manuel Antônio de Almeida como sendo de origem pequeno-burguesa — gente livre e modesta — que vive no que atualmente seriam as áreas centrais do Rio de Janeiro, sem quase nunca trocá-las pelo subúrbio ou pelos arredores rurais da cidade.

Na perspectiva da segunda linha, as *Memórias* “exprimem a vasta acomodação geral que dissolve os extremos, tira o significado da lei e da ordem, manifesta a penetração recíproca dos grupos, das ideias, das atitudes mais díspares, criando uma espécie de terra-de-ninguém

⁴ Cândido, Antônio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (8): 32, 1970. A respeito deste artigo, ver Schwarz, Roberto. Pressupostos, salvo engano, da “Dialética da Malandragem”. *Ensaios de Opinião* (13), 1979.

moral, onde a transgressão é apenas um matiz na gama que vem da norma e vai ao crime”⁵.

Neste plano arquetípico, o livro aponta para um modo de ser brasileiro caracterizado pela percepção de um mundo sem culpabilidade que corresponde a uma visão muito tolerante e quase amena da vida. Assim, o malandro faz coisas que poderiam ser consideradas como reprováveis, mas faz também outras dignas de louvor, que as compensam. Como de tudo se depreende um ar de facilidade, uma visão folgada dos costumes, a repressão moral só pode existir fora das consciências individuais, constituindo-se em “questão de polícia”.

Segundo Da Matta existem duas interpretações simultâneas, consideradas igualmente válidas, da realidade brasileira: de um lado, o mundo como algo manipulável, o “jeitinho”, o “galho quebrado”, a malandragem. De outro, o mundo do “caxias”, mundo este percebido como algo “racional”. Assinalando a simpatia com que o malandro é encarado no Brasil, este autor aponta que a ele é atribuída

uma capacidade sutil, audaciosa e, acima de tudo, inteligente de manipular todas as leis, regulamentos, fórmulas, portarias, regras e códigos em seu próprio benefício. Não é, pois, por mero acaso que a figura do malandro seja tão admirada e idealizada no Brasil. Estando a um passo da marginalidade e a outro da estrutura, o malandro é o paradigma do tipo brasileiro do homem que é capaz de ‘vencer sem fazer força’. É o tipo que permanece na ‘sombra e na água fresca’, enquanto seus patrícios correm para cumprir e aplacar seus superiores diante de um novo decreto⁶.

Assinalando o aspecto urbano da malandragem, Berlink argumenta que

O descomprometimento com a vida do trabalho está implícito na ética da malandragem e o comprometimento com uma vida folgada, só podem ser produzidos pelas horas de ócio e pela especialização da vida urbana. No meio rural não há malandros. Lá, a esperteza e as

⁵ Cândido, *op. cit.*, p. 86-7.

⁶ Da Matta, Roberto. O carnaval como um rito de passagem, in: —. *Ensaios de antropologia estrutural*. Petrópolis, Vozes, 1973, p. 154. Ver também do mesmo autor *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro, Zahar 1979.

ações folgazãs são atribuídas a animais como a raposa, o jabuti e o macaco. Lá o homem vive como passarinho. Acorda com o sol e dorme no momento em que o sol se põe. No meio rural não há cabarés; não existe a Lapa, o Cassino da Urca, o rádio, as gravadoras e os golpes de sorte e o jogo que garantem os recursos necessários à vida boêmia do malandro⁷.

A malandragem, na época de seu apogeu na música popular brasileira (a década de trinta), se constitui simultaneamente em estratégia de sobrevivência e concepção de mundo através das quais alguns segmentos das classes subalternas se recusam a aceitar a disciplina e a monotonia associadas ao universo do trabalho assalariado. Isto fica claro no samba *O que será de mim?*, de 1931, composto por Ismael Silva, um autêntico cultor da malandragem:

Se eu precisar algum dia
De ir pro batente
Não sei o que será
Pois vivo na malandragem
E vida melhor não há
.....
Oi, não há vida melhor
Que vida melhor não há
Deixa falar quem quiser
Deixa quem quiser falar
O trabalho não é bom
Ninguém pode duvidar
Oi, trabalhar só obrigado
Por gosto ninguém vai lá.

O horror ao trabalho, que é encarado como fonte de sofrimento (“Se eu precisar algum dia/ De ir pro batente/ Não sei o que será”), e a

⁷ Berlinck, Manuel Tosta. Sossega leão: algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular. *Contexto* (1): 108, 1976.

exaltação da malandragem enquanto estilo de vida (“vida melhor não há”) ficam explícitas nesta composição e comparecem também no samba *Nem é bom falar*, de 1931, do mesmo Ismael Silva em parceria com Nílton Bastos, Francisco Alves e Noel Rosa, no qual os compositores alarmados temem que “Nem é bom falar/ Se a orgia acabar”, garantindo entretanto que “esta vida/ Não há quem me faça deixar”.

Uma constante das composições deste período é que “a vadiagem aparece ao compositor como a única alternativa possível de sobrevivência numa sociedade cuja estrutura social converte o homem que trabalha num marginal econômico, empobrecendo-o dia a dia”⁸. Isto comparece, por exemplo, no samba *Caixa Econômica* de Orestes Barbosa e Antônio Nássara gravado em 1933:

Você quer comprar o seu sossego
Me vendo morrer num emprego
Pra depois então gozar
Esta vida é muito cômica
Eu não sou Caixa Econômica
Que tem juro a ganhar
E você quer comprar o quê, hein?

Você diz que eu sou moleque
Porque não vou trabalhar
Eu não sou livro de cheque
Pra você ir descontar
Se você vive tranquila
Sempre fazendo chiquê
Sempre na primeira fila
Me fazendo de guichê

⁸ Vasconcellos, *op. cit.*, p. 107.

E você quer comprar o quê, hein?

Meu avô morreu na luta

E meu pai, pobre coitado

Fatigou-se na labuta

Por isso eu nasci cansado

E pra falar com justiça

Eu declaro aos empregados

Ter em mim esta preguiça

Herança de antepassados.

O trabalho nesta composição é encarado como inútil para as classes subalternas (“Meu avô morreu na luta/ E meu pai, pobre coitado/ Fatigou-se na labuta”) e, portanto, a preguiça transforma-se num traço hereditário que já se manifesta por ocasião do nascimento (“Por isso eu nasci cansado/ E pra falar com justiça/ Eu declaro aos empregados/ Ter em mim esta preguiça/ Herança de antepassados”).

Neste samba a mulher comparece, por um lado, simbolizando o mundo da ordem e da estabilidade (“Você quer comprar o seu sossego/ Me vendo morrer num emprego”) e, por outro, como predadora (“Eu não sou livro de cheque/ Pra você ir descontar”) e consumista (“Sempre fazendo chiquê”), tema que será retomado na análise da letra de outras composições.

A falta de “vocação para o trabalho” também está presente em *Felicidade*, samba que René Bittencourt lançou em 1932 e no qual proclama: “O meu destino foi traçado no baralho/ Não fui feito pro trabalho/ Eu nasci pra batucar”.

Como se percebe a malandragem se constitui num “destino”. Mas enquanto, na versão weberiana⁹, a predestinação calvinista do homem daria origem a uma ética do trabalho, através da qual se enalteceria a obra de Deus e buscar-se-iam indícios de salvação, no Brasil a

⁹ Ver Weber, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo, Pioneira, 1967.

situação é diferente, já que Deus é brasileiro, não existindo pecado do lado de baixo do Equador e a “salvação” tropical não se dá pelo trabalho, mas através da ética da malandragem.

Na verdade, além do “horror ao batente”, há uma série de temas que são recorrentes em músicas de malandragem. Para início de conversa, existe a crônica escassez de dinheiro. Malandro está sempre em estado de “prontidão” já que o miserê é grande. Neste sentido basta recordar composições conhecidas de Noel, nas quais a falta de dinheiro é uma constante, como *Com que Roupa?*, *O Orvalho Vem Caindo* e *Fita Amarela*. A letra desta última música deixa isto bem claro: “Não tenho herdeiros/ Nem possuo um só vintém/ Eu vivi devendo a todos/ Mas não paguei a ninguém”.

Outro tema é a valentia. Malandro, que se preza, está sempre com a navalha no bolso e não foge de briga¹⁰. Mesmo no caso de Madame Satã, malandro é cabra macho e sabe impor respeito na base da força. Em *Chang Lang*, Moreira da Silva e Ribeiro Cunha conseguiram numa só composição reunir os temas da prontidão e da valentia.

Eu fui ao restaurante chinês

E peguei o gordurame sem ter o arame

E disse ao china: pra semana pagarei

O Chang Lang se queimou comigo sem ter razão

É na burindana disse: aqui não é pensão

Se você quer comer de graça, você tem que trabalhar

Ou deixa em depósito seu chapéu de palha

Vá-se embora, por favor, mas eu não sou seu pai

Na alta roda de malandros

Sempre fui considerado um batuqueiro respeitado

Me queimei com a ignorância do chinês

¹⁰ É interessante lembrar que o tema da valentia também está presente no tango através da figura do “guapo”.

E disse: Chang, se aguenta, vá por mim que eu pagarei
Se eu me agarro com você
Derrubo todas as prateleiras
Tamismane quer dizer: quedê o dinheiro?
O velho Tempedrani
Eu estou na durindana
Eu pago a conta pra semana
Aguenta aí

Difícilmente o malandro perde o controle
Eu disse: está bem, vou pagar
Meti a mão lá na aduana
Mas em vez de grana puxei da minha navalha
Tomei o meu chapéu de palha pra poder me desviar
Mas Chang, o que é que há?
Está desconfiado de seu camarada?
Se eu me agarro com você
Derrubo todas as prateleiras
Tamismane quer dizer: quedê o dinheiro?
O velho Tempedrani
Eu estou na durindana
Eu pago a conta pra semana
Aguenta aí.

Além da “prontidão” e da valentia, esta composição reúne outros temas. Um deles é a esperteza, atributo que se constitui na capacidade de se desvencilhar de situações difíceis através da “lábria” e do “jogo de cintura”, o que transparece em versos como “Chang, se aguenta, vá por mim que eu pagarei”, “Eu pago a conta pra semana/ Aguenta

aí”, “Mas Chang, o que é que há?/ Está desconfiado de seu camarada?”.

Outro tema que aparece com clareza é o que poderia se chamar de “categoria”. Como diz um samba bem mais recente, “malandro que é malandro tem que ter categoria”. Em *Chang Lang*, o narrador proclama o alto conceito que goza entre seus pares (“Na alta roda de malandros/ Sempre fui considerado um batuqueiro respeitado”) e, diante da negativa do dono do restaurante em lhe fiar a refeição, resolve partir para a ação direta, mas na base da surpresa, já que sabe que uma das regras de conduta é que “difícilmente o malandro perde o controle”. A solução é apelar para o “jogo de cintura”: “Eu disse: está bem, vou pagar/ Meti a mão lá na aduana/ Mas em vez de grana puxei da minha navalha/ Tomei o meu chapéu de palha pra poder me desviar”. Por via das dúvidas, o narrador continua até o final prometendo pagar a conta pra semana. É isto aí: bronca é arma de otário, já que malandro tem que ter categoria, valentia, lábria e jogo de cintura pra poder se safar cotidianamente da “prontidão”.

O “golpe” é outro tema constante nas músicas de malandragem. Como, para que possa haver malandro, é preciso que também haja a figura do otário, é a este que geralmente cabe “pagar o pato”. O tema do golpe é bem retratado, em *Aviso aos Fazendeiros*, de Lourival Ramos, Ribeiro Cunha e Moreira da Silva:

Estava na Central
Quando chegou o noturno do interior
Cheio de passageiros
Onde vinha um gajo de chapéu de aba larga
Cano de bota no estilo de fazendeiro
Mais do que depressa fui me aproximando
Acendi um cigarro e comecei a palestrar
Ele perguntou se eu podia dar um jeito
De arranjar um bom hotel para ele descansar
E foi logo dizendo que tinha um milhão

E queria ir à tal Caixa Econômica guardar
Meto-lhe a conversa tomo-lhe a granalina
Entro no Campo Santana e mando o Jeca me esperar
Saio no portão do fundo apanho um carro e vou em frente
Desguio com o milhão sabendo que ele era rico
Pois ele deve de saber perfeitamente
Que o palhaço com dinheiro
Pode incendiar um circo
(Eu sou malandro e vivo disso é sirico tico).

Como se pode depreender do título, o otário, no caso, é o fazendeiro, representante de uma categoria social que estava sendo atingida pelas mudanças na economia acarretadas pela industrialização. Ele é retratado como o Jeca que não sabe se comportar diante da sofisticação da vida urbana e acaba, portanto, sendo presa fácil do malandro que justifica sua ação como um modo de sair do miserê graças ao golpe dado a uma pessoa a quem não falta dinheiro (“Desguio com o milhão sabendo que ele era rico”).

O jogo e a sorte fornecem outro tema constante da malandragem, já que ambos se constituem em estratégias de sobrevivência que podem permitir a recusa do trabalho. Em *Que Barbada* de Walfrido Silva, Moreira da Silva e Jucata fica explícita a ligação entre a tentativa de sair da pobreza e o jogo:

Ó seu moço não empurre isto na vez
Já cansei de esperar
Quero comprar a pule três
Hoje tenho uma legitima barbada
Com certeza é a égua turquesa
Vou pra cabeça acertar com que placê
A grana vai ser boa
Vou sair do miserê

Mas se por acaso não acertar
Nem trocados para o bonde eu terei para voltar
Há muito tempo eu não acerto uma
Porque me dão informações erradas
E a grana toda que eu acumulei
Foi empatando nas acumuladas
Levei um banho domingo passado
Perdi tudo que eu tinha num cavalo bem cotado
Pulou na frente e atacou por fora
O maluco desgarrou e está correndo até agora.

O tema da aposta serve também para satirizar as tradicionais ligações entre a polícia e o jogo. Na verdade, este outro tema recorrente da música de malandragem — a crítica à corrupção e aos desmandos do poder — já comparece nos primeiros versos do célebre samba de Donga e Mauro de Almeida, *Pelo Telefone*, gravado em 1917, no qual se parodia o fato de que no Largo da Carioca no Rio de Janeiro jogava-se roleta em plena rua, sem que a polícia tomasse qualquer providência:

O chefe da polícia
Pelo telefone
Mandou me avisar
Que com alegria
Não se questione
Para se brincar.

Consta que¹¹ estes primeiros versos também eram cantados assim:

¹¹ Ver Sodré, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro, Codecri, 1979, p. 54. É oportuno recordar que o Major Vidigal das *Memórias de um Sargento de milícias*, criado a partir de um personagem real, retrata bem o arbítrio e os desmandos da polícia carioca já no começo do século passado.

Que na Carioca
Tem uma roleta
Pra se jogar.

As conhecidas ligações entre a polícia e o jogo do bicho são também satirizadas em *Deu Bode... Pra Polícia* de Silvino Netto:

“Seu” comissário me perdoe o rebolado
Mas eu desejo uma melhor explicação
Soube notícia que os jornais têm publicado
Onde alguém levou a parte do “Leão”.
Pelo que eu vejo essa boca é muito boa...
E o tutu vai muito acima de um bilhão!
E eu lhe faço uma pergunta à-toa...
Qual foi o “tal” que afinal meteu a mão?
Joguei no touro, no macaco e no cavalo...
No elefante, no peru e no pavão!
De todo o jeito eu cerquei o galo...
E o resultado arreventou na minha mão!
Quebrei a cara e perdi o balançado
Quando os jornais me deram conta da notícia
Que eu só perdi porque fui tapeado...
Pois nesse dia deu o bode...
Pra polícia! (O bom cabrito não berra be e e e).

O árbitro e os maus tratos com que a polícia tem tradicionalmente lidado com as classes populares aparecem em *Olha o Padilha* de Ferreira Gomes, Bruno Gomes e Moreira da Silva:

Pra se topar uma encrenca
Basta andar distraído
Que ela um dia aparece
Não adianta fazer prece
Eu vim anteontem lá da gafeira
Com a minha nega Cecília
Quando gritaram: olha o Padilha!
Antes que eu me desviasse
Um tira forte aborrecido me abotoou
E disse: tu és o Nonô, heim
Mas eu me chamo Francisco
Trabalho como um mouro, eu sou estivador
Posso provar ao senhor
Nisso um moço de óculos ray-ban
Me deu um pescoção
Bati com a cara no chão
E foi dizendo: Eu só queria saber
Quem disse que és trabalhador
Tu és salafra e achacador
Essa macaca a teu lado é uma mina
Mais forte que o Banco do Brasil
Eu manjo ao longe jiu-jitsu
E jogou uma melancia pela minha calça adentro
Que engasgou no funil
Eu bambee e ele sorriu
Apanhou uma tesoura
E o resultado desta operação

E que a calça virou calção
Na chefatura um barbeiro sorridente
Estava a minha espera.
Ele ordenou: raspa o cabelo desta fera
Não está direito, seu Padilha
Me deixar com o coco raspado
Eu já apanhei um resfriado
Isso não é brincadeira
Pois o meu apelido era Chico Cabeleira
Não volto mais à gafeira.

Mas é *Acertei no Milhar*, samba composto por Wilson Batista¹² e Geraldo Pereira, que se constitui no ideal da salvação pela sorte grande:

- Etelvina, minha filha!
- Que há, Jorginho?
Acertei no milhar
Ganhei 500 contos
Não vou mais trabalhar
E me dê toda roupa velha aos pobres
E a mobília podemos quebrar
Isto é pra já
Passe pra cá

Etelvina

¹² Vale também ressaltar que Wilson Batista compôs, em parceria com Haroldo Lobo, o célebre samba *Emília*, que caracteriza junto com *Ai que saudades da Amélia* de Ataulfo Alves e Mário Lago, o que Berlinck, em sua tipologia das imagens femininas presentes no samba, chamou apropriadamente de “mulher doméstica”, ou como diz o próprio samba *Emília*: “uma mulher que saiba lavar e cozinhar” (ver Berlinck, *op. cit.*).

Vai ter outra lua-de-mel
Você vai ser madame
Vai morar num grande hotel
Eu vou comprar um nome não sei onde
De marquês, Dom Jorge Veiga, de Visconde
Um professor de francês, mon amour
Eu vou trocar seu nome
Pra madame Pompadour

Até que enfim agora eu sou feliz
Vou percorrer Europa toda até Paris

E os nossos filhos, heim?
- Oh, que inferno!
Eu vou pô-los num colégio interno
Me telefone pro Mané do armazém
Porque não quero ficar
Devendo nada a ninguém
Eu vou comprar um avião azul
Pra percorrer a América do Sul

Aí de repente, mas de repente
Etelvina me chamou
Está na hora do batente
Etelvina me acordou
Foi um sonho, minha gente.

Segundo Vasconcellos, a antítese otário/malandro, que se estende à contraposição entre a entrada do indivíduo na produção e a vadiagem, atinge seu ápice em *Acertei no Milhar*:

O pano de fundo aqui ainda é, como não poderia deixar de ser, a prontidão: a possibilidade todavia de sair dela, ou de ludibriá-la, ocorre agora no plano onírico, no plano do imaginário. Logo no início da música irrompe o vocativo, bem-vindo e saltitante, comunicando a súbita guinada na vida do aspirante a vadio: ‘Etelvina! Acertei no milho/ ganhei quinhentos contos/ não vou mais trabalhar’. E a felicidade finalmente bate à porta com tudo: viagens pela Europa e América do Sul, os filhos no colégio interno, a conta do armazém liquidada, sombra e água fresca: no entanto, a *trip* na periferia, mais do que em qualquer outro lugar, tem um efeito passageiro:

‘Mas de repente/ Etelvina me chamou/ está na hora do batente/ foi um sonho minha gente!’ No samba de Geraldo Pereira, a saída via malandragem, não obstante a tirada irônica, entra em pânico a nível concreto: mas ainda não seria esse o momento do seu enterro definitivo na música popular. Nele se repete, apesar de tudo, o horror ao batente, a atitude malandra por excelência¹³.

Vale lembrar que foi um dos compositores de *Acertei no Milhar* que se viu envolvido na célebre polêmica com Noel Rosa que, como se sabe, começou quando este resolveu ironizar Wilson Batista por ter composto, em 1933, o samba *Lenço no Pescoço* que dizia:

Meu chapéu do lado
Tamanco arrastando
Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando
Provoco e desafio
Eu tenho orgulho
Em ser tão vadio

Sei que eles falam
Deste meu proceder
Eu vejo quem trabalha
Andar no miserê
Eu sou vadio
Porque tive inclinação
Eu me lembro, era criança
Tirava samba-canção
Comigo não
Eu quero ver quem tem razão

E eles tocam
E você canta
E eu não dou.

Esse samba que é uma verdadeira exaltação à figura do malandro (“Eu tenho orgulho em ser vadio”) representa a rejeição explícita do trabalho que se dá por motivos conscientes (“Eu vejo quem trabalha andar no miserê”). Além da prontidão e da valentia, outra imagem que está presente é a tão decantada índole preguiçosa do brasileiro (“Eu sou vadio porque tive inclinação”) que também aparece no samba, analisado anteriormente, *Caixa Econômica* (“Por isso eu nasci cansado/ E pra falar com justiça/ Eu declaro aos empregados/ Ter em mim esta preguiça/ Herança de antepassados”). É como se houvesse um caráter nacional brasileiro que tivesse como um de seus arquétipos atávicos o personagem Macunaíma. O malandro constituir-se-ia, assim, no herói sem nenhum caráter, motivo de orgulho da “raça brasileira”, fundando uma nova lógica (“Eu quero ver quem tem razão”).

Noel era um boêmio por excelência, o que era característico de certos setores da classe média à qual pertencia. Entretanto, apesar de sua

¹³ Vasconcellos, *op. cit.*, p. 106-7.

simpatia e contatos com a malandragem, sua origem pequenoburguesa talvez tenha sido um dos motivos que o levou a considerar a imagem do malandro, contida em *Lenço no Pescoço*, com a de um elemento de baixa categoria, violento e perigoso. Assim, Noel resolveu ironizar Wilson Batista, compondo o samba *Rapaz Folgado* no qual diz ao jovem compositor que coloque sapato e gravata, criticando sua visão “selvagem” da malandragem:

Deixa de arrastar o teu tamanco
Pois tamanco nunca foi sandália
Tira do pescoço o lenço branco
Compra sapato e gravata
Joga fora essa navalha que te atrapalha
Com o chapéu do lado deste rata
Da polícia eu quero que escapes
Fazendo um samba-canção
Já te dei papel e lápis
Arranje um amor e um violão
Malandro é palavra derrotista
Que só serve pra tirar
Todo valor do sambista
Proponho ao povo civilizado
Não te chamar de malandro
E sim de rapaz folgado.

O malandro passa a ser visto como uma figura negativa (“Malandro é palavra derrotista”) e, em troca, é sugerido um termo mais ameno (“Proponho ao povo civilizado não te chamar de malandro e sim de rapaz folgado”). Não cabe aqui reconstituir todo desenvolvimento das músicas que compõem a polêmica entre Noel e Wilson Batista.¹⁴ Do

¹⁴ As músicas que compõem a polêmica entre Noel Rosa e Wilson Batista foram gravadas no disco *Polêmica* da gravadora Odeon (MODB-3.033).

ponto de vista deste trabalho, é mais importante analisar como os temas da malandragem, do trabalho, da mulher e do prazer comparam nas músicas desta época.

Pode-se perceber, por algumas das composições aqui referidas, não só que o trabalho aparece como uma instituição da qual se deve fugir, mas também que a temática afirma uma impossibilidade de compatibilizar o mundo do trabalho com o do prazer que fica concentrado num determinado tipo de personagem feminino. Na verdade, a figura feminina é essencial e, ao mesmo tempo, ambivalente, representando, por um lado, uma fonte potencial de prazer na condição de amante, mas significando também, na mesma condição, a mulher piranha que, ao abandonar o malandro, o transforma em otário. Num pólo oposto, a mulher representa menos o prazer e mais a instituição da família enquanto aparelho ideológico de Estado, funcionando como agente do princípio da realidade, ou seja, simbolizando a exigência de trazer dinheiro para casa e a monotonia do cotidiano (como no samba homônimo de Chico Buarque)¹⁵.

A imagem da mulher enquanto representante do pólo da ordem, lembrando a necessidade de o homem se inserir no processo produtivo, está presente em *Capricho de Rapaz Solteiro*, samba de 1933 de Noel, que afirma:

Nunca mais esta mulher
Me vê trabalhando
Quem vive sambando
Leva a vida
Para o lado que quer
De fome não se morre
Neste Rio de Janeiro
Ser malandro é um capricho
De rapaz solteiro.

¹⁵ Ver Berlinck, *op. cit.*

A letra deixa clara a aversão pelo trabalho, que é encarado como um fardo, e manifesta que o prazer (masculino) só seria possível fugindo do batente e optando pela malandragem. Esta, na verdade, é vista como um capricho que não é acessível a todos mas só a solteiros, já que a mulher fatalmente empurraria o homem para a monotonia do trabalho. Mas como a opção é feita a favor do pólo do prazer, a solução para o problema da sobrevivência é encarada em termos mágicos (“Quem vive sambando leva a vida para o lado que quer/ De fome não se morre neste Rio de Janeiro”). Em outras palavras, um capricho que não pode ser satisfeito por todos.

Em outros sambas de Noel evidencia-se com clareza uma concepção de que a mulher não deve trabalhar fora de casa. É interessante comparar duas de suas músicas em que isto se verifica claramente, embora em ambas o narrador esteja em situações econômicas diferentes.

A primeira é *Você vai se quiser*, samba composto por Noel para Lindaura, sua esposa que, cansada de ser sustentada pela sogra, decidiu trabalhar. A primeira estrofe da música mostra claramente um conflito:

Você vai se quiser
Pois a mulher
Não se deve obrigar
A trabalhar
Mas não vá dizer depois
Que você não tem vestido
E o jantar não dá pra dois.

Embora o narrador acredite que não se deva obrigar a mulher a trabalhar, seu trabalho é percebido como necessário para complementar o orçamento doméstico (“Mas não vá dizer depois/ Que você não tem vestido/ E o jantar não dá pra dois”).

A continuação da letra da música (que é de 1936, quando a legislação getulista já tinha estendido o direito de voto e outros à mulher brasileira) afirma uma posição nitidamente machista:

Todo cargo masculino
Seja grande ou pequenino
Hoje em dia é pra mulher...
E por causa dos palhaços
Ela esquece que tem braços:
Nem cozinhar ela quer!

Os direitos são iguais...
Mas até nos tribunais
A mulher faz o que quer...
Cada qual que cave o seu
Pois o homem já nasceu
Dando a costela à mulher!

A mensagem é bastante clara: à esposa é permitido trabalhar fora, caso seja necessário para complementar o orçamento doméstico, mas isto não deve liberá-la de funções tradicionais de dona-de-casa (“Nem cozinhar ela quer!”), nem lhe permite ocupar cargos de liderança tradicionalmente mantidos por homens, já que seria um ser inferior (“Pois o homem já nasceu/Dando a costela à mulher!”). Entra em cena a dupla jornada de trabalho feminino.

Mas o samba de Noel no qual as oposições trabalho/ prazer, mulher trabalhadora/ mulher doméstica compõem com maior clareza é em *Três Apitos*:

Quando o apito
Da fábrica de tecidos
Vem ferir os meus ouvidos
Eu me lembro de você
Mas você anda
Sem dúvida bem zangada

Ou está interessada
Em fingir que não me vê

Você que atende ao apito
De uma chaminé de barro
Por que não atende ao grito
Tão aflito
Da buzina do meu carro?

Você no inverno
Sem meias vai pro trabalho
Não faz fé com agasalho
Nem no frio você crê
Mas você é mesmo
Artigo que não se imita
Quando a fábrica apita
Faz reclame de você

Nos meus olhos você lê
Como sofro cruelmente
Com ciúmes do gerente
Impertinente
Que dá ordens a você

Sou do sereno
Poeta muito soturno
Vou virar guarda-noturno

E você sabe por quê
Mas você não sabe
Que enquanto você faz pano
Faço junto do piano
Esses versos pra você.

O enredo da música envolve duas personagens: uma operária da indústria têxtil (que é um dos ramos através dos quais se iniciou a industrialização no Brasil e que se desenvolveu absorvendo muita mão-de-obra feminina) e um homem, presumivelmente de posses (o que se pode deduzir do fato de ter automóvel que era, na década de trinta, uma mercadoria bem mais escassa que atualmente), e que faz versos e toca piano. O desejo do narrador é salvar a operária do “gerente impertinente que dá ordens a você” e presumivelmente tê-la para atender seus desejos (“Por que não atende ao grito/ Tão aflito/ Da buzina do meu carro?”).

Embora a música trate da condição operária, ela fetichiza todas as relações a ponto de transformar a mulher em mercadoria (“Mas você é mesmo *artigo* que não se imita”). Nada é dito sobre as relações dentro da fábrica e as condições de trabalho a que eram submetidas as operárias das indústrias têxteis de então. O conflito, do modo como é apresentado pela letra da música, não passa de uma medição de força entre dois homens poderosos, cada qual com sua arma (a buzina do carro e o apito da fábrica). É lógico que estes dois homens representam também dois tipos diferentes de agentes sociais no que diz respeito ao processo produtivo: um, como expressa seu cargo, gere o capital; o outro, presumivelmente, vive de rendas, e num gesto de Príncipe Encantado quer retirar a mulher do processo produtivo que seria, em última análise, o meio onde ela poderia adquirir os elementos para refletir sobre sua condição de operária e de mulher, muito mais do que se transformasse em amante ou esposa não-envolvida em trabalho extradoméstico.

É lógico que, apesar de sua perspicácia, nem todas as composições de Noel têm um cunho social: “Essa crítica social, se existiu nele, era moderada e quase limitada a uma paródia de si mesmo — a mistificação do sambista, do malandro e do boêmio, em oposição aos

seus grandes inimigos: o trabalho, os credores e a polícia. Mais importante talvez era a absoluta falta de cerimônia com que Noel tratava o seu próprio meio de expressão (...) ¹⁶.

Mas apesar de ser um compositor originário da classe média e, portanto, refletir suas contradições, Noel era sensível às transformações que estavam se operando no interior da sociedade brasileira e que prefiguravam a formação de uma sociedade urbano-industrial em que o trabalho assalariado, e principalmente fabril, se tornaria uma realidade cada vez mais flagrante. A partir daquela época fica cada vez mais difícil sobreviver da malandragem, que é mais um ideal que uma realidade facilmente acessível a quem quisesse. É o que se deduz de uma entrevista que o compositor concedeu ao jornal *O Globo*, em 31 de dezembro de 1932:

Antes a palavra samba tinha um único sinônimo: mulher. Agora já não é assim. Há também o dinheiro, a crise. O nosso pensamento se desvia também para esses gravíssimos temas. O problema da vida, seriamente agravado pelas nossas manias de complicar as coisas mais simples, teria de imprimir novos rumos para o samba. Agora o malandro se preocupa no seu samba, quase tanto com o dinheiro, como com a mulher. A mulher e o dinheiro, afinal, são as únicas coisas sérias desse mundo.

E numa clara percepção de que estava ocorrendo, por parte de outras classes sociais, uma apropriação do samba que surgira como manifestação das classes subalternas, as quais também estavam sendo atingidas pelas transformações em curso no resto da sociedade, o compositor conclui:

O samba está na cidade. Já esteve é verdade no morro, isso no tempo em que não havia aqui embaixo samba. Quando a bossa nasceu, a cidade derrotou o morro. O samba lá de cima perdeu o espírito, o seu sabor inédito. Em primeiro lugar, o malandro sofreu uma transformação espantosa. Antes era diferente; agora está mais ou menos banalizado. A civilização começa a subir o morro, levando as suas coisas boas e suas coisas péssimas ¹⁷.

É importante recordar que Noel viveu numa época de mudanças que ocorreram tanto a nível da economia e da política, quanto a nível da música popular. Trata-se do período que coincide com a formação da indústria cultural no Brasil. A indústria fonográfica iniciou, em 1902, com a gravação do lundu de Xisto Bahia, *Isto é Bom*, e afirma-se que em 1917 Donga se tornou o primeiro compositor a gravar uma música com a designação de samba, o famoso *Pelo Telefone*. Em 1923, foi fundada a primeira emissora de rádio, a Rádio Sociedade, e no ano seguinte, a Rádio Clube do Brasil.

A música popular, que até então tinha um acesso bastante restrito à massa da população, encontrará no rádio um veículo que lhe dará um público que vai tender a se expandir rapidamente, abarcando parcelas cada vez maiores de ouvintes. Analisando as transformações que se operam nessa época na cultura popular, Sant'Anna assinala que na década de trinta “a música popular, ou melhor, o samba, já não é uma atividade característica de ex-escravos ou de negros e mestiços em ascensão social. Começam a surgir os primeiros compositores brancos de importância (...)” ¹⁸. O que ocorreu com o samba é um fenômeno comum em relação à cultura popular brasileira: uma manifestação cultural que se origina nas classes dominadas e que é, no início, reprimida e frequentemente tratada como “caso de polícia” ¹⁹, é apropriada por outras classes sociais, e passa a ser aceita e veiculada como autêntico símbolo da cultura nacional, tema que será analisado mais detidamente no próximo capítulo.

Embora as primeiras emissoras de rádio funcionassem de modo muito precário e dependessem de contribuições de ouvintes para se manter, a partir da década de trinta, o rádio cresce através da publicidade de mercadorias e serviços e vai se tornar o meio de comunicação hegemônico até ser suplantado pela televisão que surge na década de cinquenta.

Não é pois casual que Getúlio Vargas tenha percebido a importância deste novo meio de comunicação de massa, tendo sido o primeiro político latino-americano a se valer dele como instrumento de

¹⁶ Castro, Ruy. Brasil rima com anil. *Isto É* (77): 36, 14 jun. 1978.

¹⁷ Apud *Música popular brasileira*. São Paulo, Abril (9): 9, 1976.

¹⁸ Sant'Anna, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis, Vozes, 1977, p. 186.

¹⁹ Sodré, Muniz, *op. cit.*

propaganda, o que fica claro numa mensagem enviada ao Congresso no dia 1º de maio de 1937 na qual afirma que “à radiofonia está reservado o papel de interessar todos por tudo quanto se passa no Brasil” e que “no interior, torna-se necessário realizar uma obra de educação cívico-política, reforçando o conhecimento do regime democrático e seu funcionamento, dando a conhecer, em toda a extensão do país, qual a orientação dos seus dirigentes e o alcance das medidas administrativas em curso”²⁰.

O “regime democrático” a que se referia Getúlio cairia por terra seis meses mais tarde com a instauração do Estado Novo, cujo texto de proclamação significativamente foi transmitido na íntegra através do rádio pela voz do próprio presidente. A implantação da ditadura do Estado Novo obviamente teria importantes repercussões sobre a cultura²¹, principalmente com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 27 de outubro de 1939. Era natural que um dos alvos do DIP fosse o rádio, para o qual foi criada uma divisão que, de acordo com uma publicação oficial, tinha “a seu cargo, não apenas superintender todos os serviços de radiodifusão no país, como também orientar o rádio brasileiro em suas atividades culturais, sociais e políticas. A cooperação, a coordenação das atividades culturais do rádio, a unidade de espírito e de esforços que hoje reina nessa importante esfera da vida nacional, é obtida graças à orientação impressa nesse setor do DIP numa atmosfera de perfeita compreensão e espontânea colaboração de todas as emissoras”²².

Neste sentido é criada a *Hora do Brasil*, programa de uma hora de duração obrigatoriamente transmitido por todas as emissoras justamente entre as 19 e 20 horas quando a maioria da população está em casa. O programa tinha uma parte falada e outra musical que difundia música sinfônica, música popular e bandas de música.

²⁰ Apud Cabral, Sérgio. Getúlio e a música popular brasileira. *Ensaios de Opinião* (2-1): 39, 1975.

²¹ Ver Mota, Carlos Guilherme. *Cultura e política no Estado Novo (1937-1945). Encontros com a Civilização Brasileira* (7), 1979.

²² *Cultura Política*, ano II, 20, 1942. Apud Herd, Erika Franziska. A importância política do rádio. *Revista de Cultura Vozes*, 73 (8): 33-4, 1979.

O raio de ação do DIP torna-se abrangente ao ponto de adquirir “absoluto controle da música popular brasileira e de qualquer manifestação a ela relacionada”. Assim, “nos concursos de músicas carnavalescas, nos desfiles de carnaval, nas estações de rádio, nas gravadoras de discos, em tudo estava a mão do DIP”²³.

Noel Rosa faleceu em 1937, ano da criação do Estado Novo. Para Sant’Anna “assim como foi lícito aproximar Noel Rosa do Modernismo, é possível um paralelo entre Ari Barroso e o ufanismo ululante e oficial incrementado na década de 30 com a ditadura de Getúlio Vargas”²⁴. Neste sentido é significativo que *Aquarela do Brasil* tenha obtido o primeiro lugar num concurso de música popular promovido pelo DIP.

Mas além de promover na música popular uma imagem ufanista do Brasil, o governo estava empenhado em integrar o crescente proletariado à disciplina do trabalho fabril. A prévia criação do Ministério do Trabalho e da legislação trabalhista, bem como outras medidas, já indicavam esta orientação. Um dos alvos do DIP foi, portanto, reverter a tendência dos sambistas de exaltar a malandragem, incentivando os compositores a enaltecer o trabalho e a abandonar as referências elogiosas à malandragem.

Isto se refletiu, por exemplo, na obra de Wilson Batista. O mesmo compositor do célebre *Lenço no Pescoço*, autêntica exaltação do malandro que tanto irritou Noel, acaba compondo com Ataulfo Alves o samba *O Bonde de São Januário* lançado no carnaval de 1941:

Quem trabalha é que tem razão

Eu digo e não tenho medo de errar

O bonde São Januário

Leva mais um operário:

Sou eu que vou trabalhar

Antigamente eu não tinha juízo

²³ Cabral, *op. cit.*, p. 40.

²⁴ Sant’Anna, *op. cit.*, p. 198.

Mas resolvi garantir meu futuro
Vejam vocês:
Sou feliz, vivo muito bem
A boemia não dá camisa a ninguém
É, digo bem.

De acordo com algumas versões, a letra original afirmava que “o bonde São Januário leva mais um otário” e que por pressão do DIP a palavra “otário” foi substituída por “operário”, tendo o samba assim se transformado numa apologia do trabalho²⁵.

Ataulfo Alves, o parceiro de Wilson Batista em *O Bonde de São Januário*, também compôs *O Negócio é Casar* no qual afirma:

Não sou mais aquele
Que entrava em casa alta madrugada
Faça o que eu fiz
Porque a vida é do trabalhador
O Estado Novo veio para nos orientar
No Brasil não falta nada
Mas precisa trabalhar.

É claro que o tema da “regeneração” do malandro (geralmente por influência de uma mulher ou da família) é recorrente na música popular brasileira²⁶, mas, vindo de um vadio convicto como Wilson Batista, o caso parece mais de cooptação do artista pelo DIP²⁷.

²⁵ *Apud Música popular brasileira*. São Paulo, Abril (34): 2ª capa, 1978.

²⁶ Ver, como exemplos de falsas regenerações, os sambas *A Malandragem* de Bide e Francisco Alves, lançado no carnaval de 1928 e *A Volta do Boêmio* de Adelino Moreira.

²⁷ Uma publicação de 1941, altamente apologética do Estado Novo, afirma que “O qualificativo ‘malandro’ corrompeu-se com o tempo. Agora designa o indivíduo esperto, que não se deixa iludir, e, também, não se lamenta, salvo quando a cabrocha abandona o ‘barraco’... Não é mais, pois, o malandro, homem da desordem, que agride, que mata. A navalha e o revólver foram substituídos pelo pandeiro, pelo violão, pelo cavaquinho. É tangendo esses instrumentos que ele ‘desacata’. Aquele tipo clássico, de calças largas e

A mesma linha de exaltação do trabalho é encontrada no samba *Eu trabalhei* lançado no carnaval de 1941 por Roberto Roberti e Jorge Faraj:

Eu hoje tenho tudo que um homem quer
Tenho dinheiro, automóvel e mulher
Mas para chegar até o ponto em que cheguei
Eu trabalhei, trabalhei, trabalhei
E hoje sou feliz
E posso aconselhar
Quem faz o que eu já fiz
Só pode melhorar
E quem diz que o trabalho
Não dá camisa a ninguém
Não tem razão. Não tem. Não tem.

Mostrando como os vários sambas e marchas do Estado Novo que enalteciam o trabalho eram resultado de uma imposição, Sérgio Cabral²⁸ assinala que foi suficiente a queda de Vargas em 1945 para que, no carnaval de 1946, se voltasse ao padrão anterior exemplificado no samba *Trabalhar eu não* de Almeidinha:

Eu trabalho como um louco

inteiriças, de salto carrapeta, chapéu de banda, desapareceu. Civilizou-se. No lugar do lenço, a gravata. Não senta mais à beira do barranco para compor sambas. Vem para a Avenida. Vem fazê-los à mesa do Nice. Usa roupas de bom alfaiate. A transformação foi completa. E explicável. Facilmente explicável. Valorizou-se a música popular. Habilidades foram aproveitadas O povo canta. Os salões repetem. Dão sua arte, seu talento à poesia, à música popular, nomes de realce. O povo, que é sempre justo, aprecia, sente no interessante ‘argot’ das trovas musicadas, nos queixumes e nas alegrias dos cancioneros ‘do morro’ toda a policromia da própria vida que passa na simplicidade da verdade dita, que dia a dia nos depara. O homem das favelas, agora, vinga-se, zomba batendo chapéu de palha e tangendo o ‘pinho’, orando à lua, cuja luz entra pelos buracos do zinco, iluminando todo o ‘barraco’... A bondade dos que governam influi, reflete-se direta e profundamente na consciência popular” (Cruz, H. Dias da. *Os morros cariocas no novo regime*. Rio de Janeiro, Gráfica Olímpica, 1941, p. 15-6).

²⁸ Cabral, op. cit., p. 40.

Até fiz calo na mão
O meu patrão ficou rico
E eu pobre sem tostão
Foi por isso agora
Eu mudei de opinião
Trabalhar, eu não, eu não
Trabalhar, eu não, eu não.

Aqui, novamente, a rejeição do trabalho se dá por motivos conscientes (“Eu trabalho como um louco/ Até fiz calo na mão/ O meu patrão ficou rico/ E eu pobre sem tostão”). A música lembra *Lenço no Pescoço* de Wilson Batista (“Eu vejo quem trabalha andar no miserê”), já que a labuta é rejeitada por não constituir uma forma de qualificação numa sociedade que condena o trabalhador à miséria, não lhe assegurando condições de viver decentemente com os frutos de seu trabalho.

Neste sentido, é interessante analisar a letra do samba *Izaura*, de 1949, de Herivelto Martins e Roberto Roberti, ambos antigos “fregueses” dos cachês do DIP. Os tempos (Governo Dutra), obviamente, eram outros e não havia por que fazer o elogio ufanista do trabalho da época do Estado Novo. Mas, em vez de refletir a oposição básica entre capital e trabalho, o que se verifica é um deslocamento deste conflito e sua transformação num outro tipo de problemática, escamoteando-se, assim, a natureza da sociedade de classes:

Ai, ai, ai, Izaura
Hoje eu não posso ficar
Se eu cair nos seus braços
Não há despertador
Que me faça acordar
Eu vou trabalhar

O trabalho é um dever
Todos devem respeitar
Oh! Izaura, me desculpe
No domingo eu vou voltar
Seu carinho é muito bom
Ninguém pode contestar
Se você quiser eu fico
Mas vai me prejudicar
Eu vou trabalhar.

O que ocorre na letra desse samba é a transformação do conflito entre trabalho e capital em conflito entre trabalho e prazer. Esta operação não só ignora o conflito central da sociedade de classes, mas também concebe como impossibilidade conciliar a esfera do trabalho com a do prazer. Isto possivelmente tem a ver com a ideia de uma cultura tropical onde não prevaleceriam os princípios que operam em outras terras, concepção esta detectada por Oswald de Andrade quando afirmou que, aqui nos trópicos, o contrário do burguês é o boêmio e não o proletário.

Examinando-se a letra do samba, nota-se que ele é dominado por uma decisão firmemente produtivista (“Eu vou trabalhar”) que coloca neste momento o narrador no pólo da seriedade. Mas a composição é toda ela perpassada por uma visão do trabalho como algo alienante e externo ao homem (“O trabalho é um dever/ Todos devem respeitar”) e não como uma relação dos homens entre si e com a natureza.

Ao contrário, a letra da música relaciona-se com o mito bíblico da expulsão do paraíso que condena o homem ao trabalho ao obrigá-lo a ganhar o pão com o suor de seu rosto. Há uma oposição que se consubstancia na dicotomia natureza *versus* prazer, natureza sendo aqui simbolizada pelo trabalho que seria apenas a luta para dominar o meio ambiente e não também uma relação entre homens. Neste sentido é significativo que o prazer fique deslocado para o domingo, justamente o dia em que o homem, por não trabalhar, não atua sobre a natureza. Apenas então haveria lugar para o prazer. Em qualquer

outro dia, “ficar” (e portanto optar por usufruir do prazer) significa ser “prejudicado”, já que trabalho e prazer são vislumbrados como mutuamente exclusivos.

Mas o Brasil depois da Segunda Guerra já apresentava outra realidade. A crise internacional do capitalismo a partir de 1929 e a conflagração mundial significaram para o país um novo processo de substituição de importações. Assim, entre 1929 e 1937, a produção industrial cresceu em aproximadamente 50% e no final da guerra a manufatura já era responsável por cerca de 20% de nosso produto doméstico bruto.

Como consequência, o número de operários e assalariados aumentou acentuadamente. Junto, obviamente, veio a disciplina exigida pelo trabalho fabril. O legado da legislação trabalhista criada por Vargas foi mantido pela Constituição de 1946, o que significou a inviabilidade de uma verdadeira organização do operariado, já que os sindicatos continuavam atrelados ao Ministério do Trabalho e os novos partidos eram no máximo para trabalhadores, mas nunca dos trabalhadores. Assim, “o novo se mantinha preso ao passado. Nosso capitalismo continuava com um pé na Lapa, em escusos galpões de fundo de praia, enlevado pelas mamatas, e nostálgico da capatazia da fazenda”²⁹.

É natural que estas transformações se refletissem na música popular brasileira. Num processo de apropriação do que era inicialmente perseguido e proibido, a malandragem, originária das classes baixas e centradas na Lapa, acabou sendo incorporada por alguns boêmios da zona sul do Rio de Janeiro. É o que fica claro numa composição de 1953 de John Alf, um dos expoentes da bossa-nova, denominada *Rapaz de Bem*, título que lembra o samba *Rapaz Folgado* com que Noel espinafrou *Lenço no Pescoço*, de Wilson Batista, iniciando a célebre polêmica:

Você bem sabe, eu sou rapaz de bem

E minha onda é do vai e vem

²⁹ Vianna, Luis Werneck. O americanismo: da pirataria à modernização (e o que se pode seguir), in: Buarque de Hollanda, Chico. *Ópera do Malandro*. São Paulo, Cultura, 1979, p.12.

Pois com as pessoas que eu bem tratar

Eu qualquer dia posso me arrumar

Vê se mora

No meu preparo intelectual

E o trabalho a pior moral

Não sendo a minha apresentação

O meu dinheiro só de arrumação

Eu tenho casa, tenho comida

Não passo fome, graças a Deus

E no esporte eu sou de morte

Tendo isso tudo eu não preciso de mais nada

É claro

Se a luz do sol vem me trazer calor

A luz da lua vem trazer amor

Tudo de graça a natureza dá

Pra que que eu quero trabalhar?

O contexto, obviamente, não era mais a Lapa. Mas, além do estilo de vida próprio da zona sul (a zona “bem”) do Rio de Janeiro, o que a letra reafirma é a rejeição do trabalho (“É o trabalho a pior moral”), mas desta vez menos pela dificuldade de integrar ao mundo da atividade assalariada e sua disciplina e mais por falta de necessidade (“Eu tenho casa, tenho comida/ Não passo fome, graças a Deus”). Em vez de ser bom de navalha, o “Rapaz de Bem” é mais sofisticado e esgrima as armas do esporte (“E no esporte eu sou de morte”). E, se “Tudo de graça a natureza dá/ Pra que que eu quero trabalhar?” Os últimos versos lembram, aliás, muito os versos do samba *Capricho de Rapaz Solteiro* de Noel, no qual afirma que “De fome não se morre/ Neste Rio de Janeiro”.

Situação semelhante se percebe na composição *Mocinho Bonito* de Billy Blanco, lançado em 1956:

Mocinho bonito

Perfeito improviso
Do falso grã-fino
No corpo é atleta
No crânio é menino
Que além do ABC
Nada mais aprendeu
Queimado do sol
Cabelo assanhado
Com muito cuidado
Na pinta de conde
Se esconde um coitado
Um pobre farsante
Que a sorte esqueceu
Contando vantagem
Que vive de renda
E mora em palácio
Procura esquecer
Um barraco do Estácio
Lugar de origem
Que há pouco deixou
Mocinho bonito
Que é falso malandro
De Copacabana
O mais que consegue
É o “vintão” por semana
Que a mana do peito
Jamais lhe negou.

Na letra são satirizados os rapazes “bacanas”, frequentadores das praias cariocas e metidos a galãs americanos. Em última análise o mocinho bonito é acusado de ser um “falso malandro”, “um pobre farsante” que conta vantagem e “procura esquecer/ um barraco do Estácio/ lugar de origem/ que há pouco deixou”.

Mas, se o que se verifica no intervalo democrático-liberal de 1946-64 é a aproximação do tema da malandragem por alguns compositores de classe média, o que se constata depois de 1964 é a falência da malandragem. Tome-se, por exemplo, a composição *Conversa de Malandro*, lançada em 1965, por Paulinho da Viola:

Não é conversa de malandro
Eu sempre fui malandro
Mas agora não gostei
De ver o seu sapateado
E quero conquistar seu coração

Está crescente
Esta amizade no meu peito
Estou contente
E já mandei construir
Para nós o caixote
E já encontrei batente
E lá no morro quando o sol chegar
E eu descer sorrindo para trabalhar
E alguém perguntar espantado
O que foi que aconteceu
Eu vou dizer
Que abandonei de fato a vida de orgia
E que vivendo assim sou mais feliz

E na verdade o malandro sou eu.

Existem praticamente duas leituras possíveis deste samba. A primeira consistiria em considerá-lo apenas mais uma promessa de regeneração de um malandro apaixonado, promessa que obviamente não será cumprida (daí o título “Conversa de Malandro”). A segunda leitura consistiria em encará-lo como alguém que efetivamente assume o trabalho, pela impossibilidade de continuar a rejeitá-lo, justificando esta atitude pela paixão (“vivendo assim sou mais feliz/ E na verdade o malandro sou eu”).

Neste sentido, Maar argumenta que, se na década de trinta, em que o país começou a esboçar os primeiros passos para a industrialização, a oposição ingênua ao trabalho era totalmente compreensível, atualmente, com o desenvolvimento industrial, a realidade sócio-econômica deixou pouco espaço de movimentação para o malandro.

Hoje quase todo mundo é obrigado a trabalhar para viver. O mecanismo da ‘prestação de favores’ que na realidade mantinha vivo o boêmio antigamente, praticamente desapareceu. O próprio imperativo: ‘Vai trabalhar!’, apesar de não perder seu caráter autoritário, de ordem, já não aparece mais como tal, pois que se tornou uma imposição geral. Como se universalizou, ninguém mais dá conta do seu lado agressivo. A atividade produtiva está na ordem do dia. (...) Se antigamente a malandragem consistia em sobreviver sem trabalhar, hoje seria sobreviver trabalhando. Agora quem não trabalha passa por vagabundo³⁰.

Este tipo de problemática também comparece no samba *Nega Dina* lançado por Zé Ketí em 1964 e incluído no show *Opinião*:

A Dina subiu o morro do Pinto

Pra me procurar

Não me encontrando, foi ao morro da Favela

Com a filha da Estela

Pra me perturbar

Mas eu estava lá no morro de São Carlos

Quando ela chegou

Fazendo um escândalo, fazendo quizumba

Dizendo que levou

Meu nome pra macumba

Só porque faz uma semana

Que não deixo uma grana

Pra nossa despesa

Ela pensa que minha vida é uma beleza

Eu dou duro no baralho

Pra poder comer

A minha vida não é mole, não

Entro em cana toda hora sem apelação

Eu já ando assustado, sem paradeiro

Sou um marginal brasileiro.

Embora retome o estilo dos sambas da década de 30 e 40, a temática desta composição já deixa entrever outra situação. Parece que o compositor, prefigurando a crise da malandragem, que se delinea cada vez mais no horizonte brasileiro, principalmente depois de 1964, assume não mais o orgulho de ser malandro, mas a dificuldade em sobreviver (“A minha vida não é mole, não”), o medo e a falta de parâmetros (“Eu já ando assustado, sem paradeiro”) e acima de tudo a sua situação (“Sou um marginal brasileiro”). E assim, de certo modo, executa o canto do cisne do malandro tradicional, embora o faça no estilo dos antigos malandros.

Mas o atestado de óbito do autêntico malandro foi passado por Chico Buarque na *Homenagem ao Malandro*:

Eu fui fazer

Um samba em homenagem

À nata da malandragem

Que conheço de outros carnavais

³⁰ Maar, Wolfgang Leo. De malandro a vagabundo. *Opinião* (219): 22, 14 jan. 1977.

Eu fui à Lapa
E perdi a viagem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais

Agora já não é normal
O que dá de malandro
Regular, profissional
Malandro com aparato
De malandro oficial
Malandro candidato
A malandro federal
Malandro com retrato
Na coluna social
Malandro com contrato
Com gravata e capital
Que nunca se dá mal

Mas o malandro pra valer
— não espalha
Aposentou a navalha
Tem mulher e filho
E trabalha e tal
Dizem as más línguas
Que ele até trabalha
Mora lá longe e chacoalha
Num trem da Central.

Apesar do título (“Homenagem ao Malandro”), canta-se a falência do “malandro pra valer” que teve que se inserir nas malhas do processo produtivo, isto é, aposentou a navalha, tem mulher e filho e, pasmem, até trabalha tendo que se sujeitar aos trens da Central.

Estaria, entretanto, a malandragem realmente fadada ao desaparecimento por causa da erosão da base social que lhe deu origem? Conforme Vasconcellos, constituindo-se numa expressão de “falsa consciência”, a metáfora da malandragem é uma resposta equivocada, mas subjetivamente justificada numa fase da sociedade brasileira. Para ele, “o malandro, tal como o boêmio, não faz história. Talvez ele possa se orientar pelos sintomas da evolução histórica, nunca porém pelo seu movimento real. No Brasil, como em todo lugar, os sujeitos da história são a burguesia e o proletariado”³¹. Contudo, de acordo com o mesmo autor, de nada adiantaria expor a fantasmagoria da malandragem ou sua “falsidade”, pois o que importa é apontar a necessidade social de seu aparecimento.

Mas, apesar do reduzido espaço social que sobra à vadiagem, a malandragem permanece enquanto um símbolo de identidade nacional, que pode em certas épocas significar até a capacidade de sobreviver trabalhando. O tema da apropriação, reelaboração e posterior transformação em símbolo nacional de manifestações culturais inicialmente restritas às classes dominantes será objeto de análise no próximo capítulo.

³¹ Vasconcellos, *op. cit.*, p. 108.