

MALANDROS DE ANTANHO E MALANDROS DE GRAVATA E CAPITAL

Marcos Hidemi de Lima ¹

Resumo: Este artigo analisa, no âmbito da canção, alguns sambas compostos entre 1930 e 1940, bem como as três canções que servem de prólogo aos atos da peça teatral *Ópera do malandro* (Chico Buarque), buscando compreender as dificuldades do malandro em dissociar sua imagem do meio proletário de onde provém, assim como sua reação de ajuste a uma malandragem mais sofisticada e mais adequada ao moderno capitalismo brasileiro.

Palavras-chave: Malandragem, samba, Chico Buarque

Résumé: Cet article analyse, dans le contexte de la chanson, quelques sambas composées entre 1930 et 1940 et les trois chansons qui servent de prologue aux actes de la pièce de théâtre *Opéra do malandro* (Chico Buarque), en cherchant à comprendre les difficultés du *malandro* à dissocier son image de l'espace prolétaire d'où il vient, ainsi que sa réaction d'ajustement à une resquille plus sophistiquée et plus ajustée au moderne capitalisme brésilien.

Mots-clés: Resquille, samba, Chico Buarque

Samba e malandragem

Ser malandro foi uma forma de resistência num Brasil que não existe mais. Um Brasil cujo coração pulsava no Rio de Janeiro, a antiga capital do país. E o malandro surge nessa atmosfera carioca, entre os morros, a praça Onze, os subúrbios, a Lapa e o Mangue, em todos os lugares marginalizados para onde os pobres foram empurrados pelo processo de reurbanização implantada na cidade. Ignorada pelo poder público, essa gente – boa parte negra e mestiça – representava a mão de obra flutuante que necessitava sobreviver como qualquer habitante: alguns se submetiam aos trabalhos pesados e mal-pagos, quando existiam; outra parcela acabou envolvendo-se no mundo da criminalidade, sendo que desse próprio meio alguns se destacaram e, com um pé fincado em sua comunidade e outro no asfalto,

¹ Mestre em Letras/Estudos literários pela Universidade Estadual de Londrina (2006) e doutorando em Letras/Estudos literários pela mesma instituição. Email: marcos_hidemi@yahoo.com.br.

valendo-se de seus dotes artísticos, criaram o samba e a legenda urbana do malandro.

Todavia, o samba como produto cultural genuinamente popular recebeu roupagem mais adequada para figurar nos salões da sociedade e popularizou-se, assim como a malandragem, considerada como expressão das camadas populares, acabou sendo absorvida e domesticada pela burguesia. Em pouco mais de trinta anos, nas letras de sambas, – entre os anos de 1930 até o surgimento da bossa nova – saíram de cena a linguagem cifrada do malandro dos morros cariocas e expressões como cabrocha, geralmente designando a mulher pobre e mestiça e, em seu lugar, surgiu o canto quase falado da zona sul do Rio de Janeiro e a denominação moça para as jovens brancas, ricas ou de classe média de Ipanema e Copacabana. Até mesmo o malandro e seus ardis passaram a ser vistos como coisas de antigamente: enganar o otário no jogo de chapinha ou de carteadado, usar gíria e vestir-se com esmero tornou-se negócio de principiante. Os tempos eram outros, a malandragem tinha se industrializado, estava sofisticada, tinha se unido à burguesia bem-sucedida, contava com o aval dos poderosos.

A adequação do samba e da malandragem aos ditames da modernização da sociedade brasileira resultou da necessidade da afinação de ambos com a moderna realidade capitalista que vinha na esteira da Revolução de 1930 e o Estado Novo. Os trejeitos e cacoetes verbais da velha guarda da malandragem tornavam-nos semelhantes a figuras esmaecidas de um retrato antigo de um Rio mitológico, mais adequadas ao entretenimento. Nem tinha mais lugar o samba falando de jogo, mulher e dinheiro nesse novo tempo recém-inaugurado, pois vieram da classe média diversos compositores que inaugurariam a versão radiofônica do samba, com letras de assuntos mais variados e melodias mais bem elaboradas.

Entretanto, a malandragem havia tido seu momento mais romântico e artesanal, longe desse envolvimento sórdido com o poder público, conforme Cláudia Neiva de Matos descreve em seu ensaio *Acertei no milhar*, que aborda a figura do malandro carioca compositor de sambas. De acordo com a autora, a figura do malandro originou-se das classes pobres e negras do Brasil,

sobretudo nas décadas de 1930 e 1940. A opção pela malandragem dessas pessoas estigmatizadas pela sociedade derivava da incapacidade do Estado oferecer-lhes condições dignas de trabalho, restando-lhes freqüentemente atividades quase iguais àquelas que tiveram larga prática à época da escravidão. Portanto, o malandro surge como um elemento de resistência a esses ofícios mal-remunerados e exploratórios ganhando a vida em algumas especialidades: o jogo, o rufianismo ou como compositor de sambas – esta última, na ótica dos detentores da ordem, como um meio-termo entre a ocupação e a vadiagem, e no olhar de sua comunidade, o malandro sambista gozava não mais apenas de respeitabilidade, mas também de reconhecimento de suas aptidões artísticas.

A respeito da especialização dos malandros e o código tácito de conduta pessoal praticado entre eles, Rogério Durst comenta em sua biografia sobre o homossexual Madame Satã sobre uma variedade de tipos:

o jogador, o vigarista, o cafetão, o valente, o sambista (que mesmo quando ganhava dinheiro fazendo samba, não considerava isso como trabalho). Tinha até aquele cara que se arrumou num emprego público e vivia na maré mansa. O fundamental era seguir as regras, não explicitadas mas conhecidas: valentia sem violência (sempre que possível), muita elegância e estilo e sempre uma vida boa (DURST, 1985, p. 12).

Centrando-se principalmente na obra dos compositores Wilson Baptista e Geraldo Pereira, que enalteceram e associaram sua imagem à da malandragem – mesmo com a mão pesada da censura do governo de Getúlio Vargas em ação – , o ensaio de Cláudia Neiva de Matos deixa evidente que no meio da comunidade nas quais viviam, o malandro gozava de respeito e apreço, e é desse elemento pertencente à classe proletária, que representava o “personagem solitário e periférico por excelência, [que] faz contudo parte de uma saga coletiva, carrega e expressa em si a marginalização de todo o grupo” (MATOS, 1982, p. 62) que ambos os compositores falavam em suas canções.

A temática da malandragem atrelada à canção se expandiu graças à veiculação pelo rádio, notadamente a partir de 1930 quando esse meio de comunicação se popularizou, transformando-se no canal mais viável para uma

porção de pessoas com pendores artísticos fazer ouvir sua voz, em outras palavras, “foi através do samba que não só o malandro como todo o mundo negro e proletário urbano se deu a conhecer às classes dominantes” (MATOS, 1982, p. 125), trazendo para dentro dos lares aburguesados a realidade pobre dos morros, das favelas e dos guetos populares, juntamente com seus códigos e valores e sua fala diferenciada, que sairia da periferia e cairia no gosto popular, assim que o samba transformou-se na expressão musical brasileira, cristalizando no meio popular a figura do *bon-vivant* desses espaços socialmente marginalizados, já que este era, em meio a uma massa de trabalhadores, o único que dispunha de tempo suficiente de lazer para tornar-se compositor.

De malandro a trabalhador

Como comenta o crítico musical e pesquisador da MPB Ary Vasconcelos, o malandro “já fora cantado em verso e prosa pela turma do Estácio de Sá: os irmãos Rubem e Alcebíades Barcelos, Nilton Bastos, Ismael Silva e outros. Mas talvez, até por malandragem, esse tipo de malandro-compositor era bastante comedido na linguagem” (VASCONCELOS, 1982, p. 1) Lançado em 1933, o samba “Lenço no pescoço” de Wilson Baptista foge à regra da manutenção de uma linguagem contida pelo malandro, revelando-lhe o aspecto mais marginalizado, sem a aura romântica que o havia tornado aceitável na sociedade:

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

A canção teve tanta repercussão que Noel Rosa, o genial compositor que moldou na década de 1930 o samba carioca moderno, deu o troco com

“Rapaz folgado”, dando a impressão, para a posteridade, que ocorrera em defesa da classe média ofendida, numa polêmica que rendeu bons frutos para a música brasileira. No entanto, João Máximo e Carlos Didier, autores de uma das mais completas biografias sobre o Poeta da Vila, sustentam outra versão, mais condizente com o espírito noelino de viver:

Uma leitura atenta da letra de *Rapaz folgado* deixa claro que a estocada de Noel tem um alvo pessoal e não geral, é de um malandro específico que ele fala e não da malandragem. Isto é, do malandro Wilson Baptista, que os verdadeiros bambas preferem chamar de malandreco. Mas um malandreco que tempos atrás levou a melhor sobre Noel na disputa por uma morena da Lapa. Noel com todos os seus sambas e sua fama perdendo uma batalha amorosa para o mulato cheio de manha que é Wilson. Não se esqueceu disso. E agora, na primeira oportunidade, no primeiro sucesso do outro, tenta ir à forra (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 292).

Independentemente das interpretações, é possível afirmar que contra essa apologia à malandragem perpetrada por Wilson Baptista, “Rapaz folgado” serviu como tradução, em nível mais profundo, a uma espécie de reação de uma classe social economicamente produtiva ao endeusamento da marginalização:

Deixa de arrastar o teu tamanco
Pois tamanco nunca foi sandália
E tira do pescoço o lenço branco
Compra sapato e gravata
Joga fora essa navalha
Que te atrapalha.

[...]

Malandro é palavra derrotista
Que só serve pra tirar
Todo o valor do sambista
Proponho ao povo civilizado
Não te chamar de malandro
E sim de rapaz folgado.

A reação de Noel – moço branco, de classe média – era até esperada e denunciava a constatação de Cláudia Neiva de Matos de que o tempo da malandragem como um mundo mítico estava morrendo, e que os símbolos da

violência (canivete, navalha) cediam lugar ao poder muito mais convincente da palavra, do falar macio, do duplo sentido, etc.:

Se nos anos 40 o malandro está historicamente superado, o mesmo não acontece a seu discurso. Pelo contrário, o esforço de sobrevivência desse discurso, identificado à necessidade de preservar uma voz cultural autenticamente negra e proletária, virá enriquecer e sutillar sua linguagem, que encontra na ironia, na elipse, na ambigüidade, as vias que lhe permitirão continuar exercendo seu espírito crítico e jocoso (MATOS, 1982, p. 110).

Com o advento do Estado Novo, a “rigorosa censura a tudo que ferisse os critérios e interesses do poder, o que contribuía para que o tema da malandragem e da boemia fosse rápida e progressivamente cedendo lugar ao do trabalho e suas compensações” (MATOS, 1982, p. 91) fez que o malandro, até então gozando de prestígio, inclusive fora de sua área de locomoção – morros e bairros proletários cariocas –, passasse a ser visto como elemento de perturbação da ordem fundada no trabalho, como prescrevia a cartilha getulista.

Até então, os temas dos sambas tais como o enaltecimento da malandragem, da jogatina, do desprezo ao trabalho, não tinham sofrido censura severa do Estado. Todavia, sob a ditadura imposta por Getúlio Vargas, passou a haver um controle mais efetivo das manifestações artísticas e o samba, produto genuíno da criação popular, juntamente com seu produtor – o malandro – viram-se às voltas com a necessidade de adaptação aos novos tempos, à aceitação do samba exaltando as virtudes (quase nunca existentes) do país. O trabalhador, considerado otário pela ótica malandra, ganhara sob a égide do governo getulista o status que nunca tivera antes, transformado em símbolo da nação, levando os compositores rápida e malandramente a adaptarem a temática do trabalho às letras de samba.

Além disso, Cláudia Neiva de Matos afirma que existem “boas razões para supor que o engajamento de vários sambistas no programa ideológico do Estado Novo não tenha resultado simplesmente de uma efetiva adesão ética e política, mas também, em muitos casos, de uma atitude oportunista e artificiosa” (1982, p. 91), comprovando que toda essa transformação do

malandro ficava mais na questão da aparência, evitando dissabores com os órgãos de censura governamental, valendo-se de artifícios astuciosos empregados nas letras dos sambas, com o objetivo de expor de forma crítica a situação da classe proletária do país, substituindo definitivamente a navalha – velho símbolo do malandro. A partir de então “em sua ‘regeneração’, o samba malandro vive uma agonia ambígua, agonia no duplo sentido: o prenúncio de sua morte próxima, mas também a *luta* da vida contra a morte, permanência da vida em movimento, permanência do jogo” (MATOS, 1982, p. 126). Constatação desanimadora de que aquele mundo acabava-se à medida que a mão pesada do governo ia estabelecendo a censura e a perseguição a todos os que não exercessem qualquer atividade laboriosa. Atividade laboriosa que oferecia poucas oportunidades para aqueles que possuíam ascendência negra, visto que a sociedade brasileira, como no passado, ainda

raramente permite o deslocamento do indivíduo negro dentro de sua hierarquia econômica e social. A possibilidade de tal deslocamento, a qual contribui para a vigência da ideologia e do modo de produção capitalista, só existe efetivamente e em maior escala a partir do estrato social pequeno-burguês, e está geralmente vedada ou grandemente dificultada para trabalhadores negros (MATOS, 1982, p. 82).

A aceitação da ordem das coisas, por exemplo, em “O bonde São Januário” (Ataulfo Alves e Wilson Baptista), grande sucesso carnavalesco de 1941, por elementos que fizeram a apologia da malandragem, é, sem dúvida nenhuma, um golpe de misericórdia contra todas as pessoas que, mesmo não sendo malandras, malandramente (re)agiram contra as formas de exploração de trabalho a que eram submetidas por serem analfabetas ou semi-alfabetizadas e predominantemente de origem negra ou mestiça. Este malandro, integrado ao trabalho, é na realidade o otário, expressão comumente usada neste meio para falar dos que aceitam passivamente toda sorte de imposições e dos que foram cooptados pelo sistema, tal qual o sujeito de “O bonde São Januário”, que largou a malandragem e afirma, afinado com o diapásão estadonovista:

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.

Entretanto, à medida que o governo Vargas ia estabelecendo (e impondo) regras para os compositores adaptarem suas canções à cartilha do Estado Novo cultor do trabalho, com ironia cantava-se pelas ruas possivelmente a letra correta que a manha de Wilson Baptista tinha ocultado à censura: “Quem trabalha é que tem razão/Eu digo e não tenho medo de errar/ O bonde São Januário leva mais um *otário* (grifo meu) / Sou eu quem vou trabalhar”, cujo *otário*, pela cartilha do governo virou operário, numa versão mais condizente com a ideologia do trabalho e do progresso.

Malandro com capital

Ópera do malandro (1978), peça escrita por Chico Buarque, foi baseada em *Ópera dos três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht. Este, por sua vez, havia se inspirado num trabalho anterior, a *Ópera dos Mendigos* (1728), de John Gay, existindo uma evidente intertextualidade entre as três peças. A obra buarquiana focaliza exatamente esse momento de mudanças socioeconômicas que passaria a dividir o malandro à moda antiga e o novo malandro, este último suficientemente esperto para transformar sua atividade ilícita em um negócio aparentemente honesto, saindo dos pequenos golpes artesanais para a corrupção pesada. Numa primeira leitura, tem-se a impressão que a peça enfoca a figura do malandro carioca da década de 1940, entretanto os malandros da peça estão um passo adiante daqueles que iam definhando sob o jugo da censura getulista. Numa leitura mais acurada sobre a trama, a verdade sorrateiramente encoberta revela-se: após algumas peripécias que transcorrem no palco, há um epílogo espetacular em que todos os personagens se unem para praticarem aquilo que Adélia Bezerra de Meneses chama de “desmascaramento do roubo ‘em escala industrial’ operado pelo Capitalismo, em *O malandro*, em que se reconstroem os elos da malandragem,

a partir do roubo ‘artesanal’ até a ‘multimalandragem’” (MENESES, 2000, p. 182), isto é, a criação de uma empresa de capital internacional aproveitando as benesses do governo de então. Em relação a esta instituição da malandragem que invade todos os planos da sociedade brasileira, o dramaturgo mostra que o malandro deixou de existir como reação às diversas formas de exploração vividas pela gente pobre e tornou-se moeda corrente na burguesia.

Na peça, as personagens malandras: Max Overseas, Duran, Terezinha, Geni, o delegado Chaves não pertencem à classe proletária. São, cada um a seu modo, pessoas de negócio, mesmo não exercendo atividades lícitas. Na verdade, os personagens da peça de Chico Buarque apossaram-se dos elementos da malandragem para utilizarem em seus negócios escusos: Duran é dono de uma rede de prostituição na Lapa, Max Overseas atua como contrabandista, Geni arranca dinheiro das pessoas sonegando informações e o delegado Chaves recebe propinas de Duran para não interferir nas atividades dele. A malandragem – até então usada como uma arma de defesa da classe proletária contra os desmandos de um governo prepotente – passa a servir às pretensões de uma burguesia nascente que utiliza toda a rede de facilidades que o governo oferece para a ascensão socioeconômica num Brasil de diferenças gritantes.

A peça estabelece diálogos com dois tempos: o passado, onde está o fio condutor da história em que ocorrem acontecimentos e fatos que situam o leitor da *Ópera do malandro* na época da Segunda Guerra e o governo ditatorial de Getúlio Vargas. Nesse momento a malandragem romântica, sobrevivendo de pequenos golpes, sucumbe à nova malandragem, que conta com o aval da sociedade, instaurada por Terezinha e Duran, logo acompanhada pelos demais. O outro diálogo estabelecido pelo dramaturgo é a relação implícita de sua obra com o momento político e econômico que passava o Brasil à época da escrita da peça (1978), quando o país ainda estava sob o jugo do governo militar. Nas entrelinhas da obra, é possível observar uma crítica contundente a esse governo que, como o de Getúlio Vargas, havia institucionalizado a corrupção, permitindo a uma pequena minoria vantagens milionárias, enquanto

que restou à maioria da população o pesado fardo de ver dia a dia minguando as condições de sobrevivência.

Enquanto a trama de *Ópera do malandro* apresenta algumas personagens redimensionando suas atividades ilícitas, de modo a torná-las legalizadas perante a cartilha de enaltecimento do trabalho, nas canções “O malandro”, “Homenagem à malandragem” e “O malandro nº 2”, que transcorrem paralelamente ao enredo da peça funcionando como introdução a cada ato, revela-se o destino malogrado do sujeito que se manteve fiel à mitológica figura do malandro carioca.

O malandro otário

A primeira canção, “O malandro”, presente no prólogo do primeiro ato, cantada pelo personagem João Alegre – vestido de malandro carioca, de acordo com a rubrica do texto teatral – mostra a decadência desse elemento que sucumbe às mudanças impostas pela rápida industrialização do país. Os versos dessa canção denunciam a situação de precariedade de sua existência sem dinheiro, mas ainda fiel aos velhos princípios da malandragem, aplicando pequenos golpes, saudoso dos tempos áureos da Lapa, de um Rio de Janeiro que estava deixando de existir, cedendo lugar à urbanização e à ascensão de uma burguesia que passaria a utilizar os elementos da malandragem, de forma elaborada e organizada, dentro dos preceitos do capitalismo.

Nessa canção é mostrada a trajetória da malandragem, difusa em todos os setores da sociedade. Percebe-se que há um crescendo na forma de aplicar os golpes, iniciado por um prosaico gole de cachaça, um pequeno roubo feito no caixa pelo garçom, na seqüência o dono do estabelecimento repassa os prejuízos para o distribuidor, que deixa de pagar o alambique, e este, por sua vez, não paga o Banco do Brasil, o qual sobretaxa a bebida a um “preço assustador”, e assim sucessivamente, revelando na forma de sua estruturação a presença dos elementos empregados nos “contos da carochinha”:

O malandro

Na dureza
Senta à mesa
Do café
Bebe um gole
De cachaça
Acha graça
E dá no pé.

O garçom no
Prejuízo
Sem sorriso
Sem freguês
De passagem
Pela caixa
Dá uma baixa
No português

O galego
Acha estranho
Que o seu ganho
Tá um horror
Pega o lápis
Soma os canos
Passa os danos
Pro distribuidor [etc.]

Num segundo momento da canção, inverte-se a ordem apresentada, cada um dos prejudicados põe-se a repassar a alta do preço e o prejuízo para as instâncias inferiores, até chegar à figura localizada no último degrau socioeconômico: o malandro, sujeito desencadeador de todo o processo, não representando nenhuma força produtiva, ele passa a ser, portanto, o único a ser responsabilizado por uma série de problemas de que não possui total apreensão. A letra da canção evidencia a ingenuidade de seu golpe, num meio em que as relações comerciais pautam-se por lesar os incautos por meio de grandes golpes:

O garçom vê
Um malandro
Sai gritando
Pega ladrão
E o malandro
Autuado

É julgado e condenado culpado
Pela situação

Tanto o ponto de partida quanto o de chegada têm como foco inicial o malandro. Se na primeira parte da canção ele acha “graça”, sem se dar conta de que seu pequeno ato de malandragem desencadeia atos malandros maiores, dos quais, a propósito, ele não tem sequer consciência; na segunda parte, isso lhe custará caro, tornando-o “culpado pela situação”, visto que os outros agentes envolvidos nesse processo (o Banco do Brasil, o usineiro, o galego dono do bar, o garçom, etc.) conseguem safar-se e repassar o problema adiante. Esse samba, portanto, retrata cruelmente as formas de tratamento diferenciadas para quem possui capital e ocupa posições privilegiadas em nossa sociedade, em outras palavras, mostra que a justiça aplica pesos e medidas diferenciados, de acordo com o poder monetário de quem cai em suas malhas. Ademais, retrata a malandragem ingênua, incapaz de perceber que, ao aplicar um pequeno golpe, desencadeia o funcionamento de uma poderosa roda, em cujas engrenagens estão presentes a violência, o achaque, a corrupção, transmitindo seu movimento cujos efeitos mais danosos voltarão para a parte mais fraca de todo esse processo.

O malandro político

A canção “Homenagem ao malandro” traça a forma como a malandragem foi desfigurada como forma de resistência e tornou-se, nas mãos da burguesia, mais uma aliada da corrupção. No prólogo do segundo ato, João Alegre entra em cena novamente, sempre batucando na caixinha de fósforos, e canta de forma saudosista a antiga malandragem que ele mesmo constata que “não existe mais”. E essa “nata da malandragem”, nas palavras de João Alegre, designa moradores e freqüentadores da Lapa – bairro bastante conhecido do Rio, principalmente entre 1930 e 1940, como o reduto de todos aqueles considerados como a escória de uma cidade que se pretendia moderna e industrializada, incapaz, porém, de absorver toda a mão de obra disponível,

restando, pois, a essas pessoas atividades tais como a de cafetão, a de ladrão e, é óbvio, a de malandro.

O ponto alto desse samba não deriva, na realidade, do saudosismo de uma malandragem que possuía, pelo menos aparentemente, uma atitude lírica, glamurosa, inocente, eternizada no bairro boêmio da Lapa, agora envolto num clima nostálgico:

Eu fui fazer uma homenagem
À nata da malandragem
Que conheço de outros carnavais
Eu fui à Lapa e perdi a viagem
Que esta tal malandragem
Já não existe mais

Na segunda parte da canção, a realidade se desnuda, tornando perceptível que o malandro atual não mais se identifica pelo trajar, pela conversa, pelas gírias utilizadas, pelo jogo e pela exploração da mulher. De agora em diante a nova malandragem, coerente com os novos tempos, ocorre num espaço até então desconhecido dos velhos malandros: a esfera política.

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

Nesse novo ambiente, o malandro sente-se constrangido, constatando que seu modo de ser e sua identidade foram roubados. Pior: tudo aquilo que lhe permitia estabelecer vínculos com a comunidade onde vivia também foi-lhe usurpado, ou seja, o malandro da velha guarda, ligado à sua gente, porque até certo ponto “encarna(va) a necessidade de a comunidade negro-proletária

respeitar e preservar valores internos, próprios, em contraposição aos valores dominantes na sociedade burguesa” (MATOS, 1982, p. 73), esse malandro viu seu espaço sendo ocupado pela versão moderna do malandro político. É ilusório, entretanto, imaginar que houvesse boas intenções na suposta proteção oferecida pelo velho malandro. Aceita silenciosamente pelas pessoas que habitavam esses bairros e favelas, essa proteção era calcada no medo e na fama de valentia atribuída a muitos desses pretensos protetores.

Com forte dose de ironia, os versos da canção revelam que “o malandro profissional” caracteriza-se por ser, muitas vezes, um agente público que absorveu as melhores lições da malandragem e tornou-as moeda corrente de seu discurso e de sua prática, contando com a prerrogativa de estar imune às leis e à justiça, como é bem frisado na afirmativa de que “nunca se dá mal”. Ademais, à medida que a letra da canção vai delineando a figura do malandro político, acostumado a privilegiar os amigos com sinecuras e outras vantagens, ela também dissecou o quão corruptas tornaram-se as relações entre o ocupante de um posto público e alguns elementos da burguesia, revelando um dado constrangedor: a malandragem funcionando como uma espécie de instituição nacional, presente tanto nas altas, quanto nas baixas esferas sociais.

Enfim, nessa canção existe a constatação de que o malandro que continuou fiel àquela malandragem antiga, artesanal, “o malandro pra valer” que não evoluiu, acabou tendo o mesmo destino do operário do samba “Bonde São Januário”, ou seja, trata-se do sujeito que perdeu o bonde da história, por não perceber que a verdadeira malandragem passou a ser operada pela burguesia ávida por enriquecer-se mediante grandes falcatruas, restando àqueles que insistem na fidelidade ao velho figurino do malandro todas aquelas condições de subsistência dos chamados otários:

Mas o malandro pra valer
– não espalha
Aposentou a navalha
Tem mulher e filho
E tralha e tal

Dizem as más línguas
Que ele até trabalha
Mora lá longe e chacoalha
Num trem da Central.

A morte do malandro

“O malandro nº 2” é a canção na qual ocorre a morte desse sujeito pertencente a esse mundo boêmio e marginal, mundo este que foi substituído por uma malandragem semelhante a um grupo organizado composto de políticos, de policiais corruptos, de gente da alta sociedade, etc. É também nessa canção que surgem as expressões e imagens mais grotescas, cujo intuito seja talvez despertar o ouvinte para a violência existente no Brasil, de certa forma, assimilada como algo natural por um grande contingente populacional marcado pela exclusão social e econômica, entretanto soando estranhamente a outra parte da população bem alimentada, que está no rol dos incluídos pela sociedade brasileira, que desfruta do Brasil de cartão postal, das facilidades tecnológicas, agindo desonesta e agressivamente para manter este *status quo* de miseráveis de um lado e gente riquíssima do outro.

Considerada o “epílogo do epílogo” da peça, essa canção é uma metáfora do Brasil dividido pelas desigualdades e iniquidades criadas pelo fosso da má distribuição de renda. Não se trata exatamente da metáfora do Brasil da década de 1940 – o tempo em que os fatos na *Ópera do malandro* ocorrem –, mas sim do país dos anos de 1970 em diante, quando a miséria acirrou-se na esteira dos milagres econômicos. Esse último samba encerra em si a constatação e a denúncia de um sistema político-econômico que não havia conseguido melhorar a distribuição de rendas, muito menos sem ter conseguido transformar-se numa nação do futuro:

O malandro
Tá na greta
Na sarjeta
Do país
E quem passa
Acha graça

Na desgraça
Do infeliz

O que esse país comandado por militares havia conseguido, por meio da prepotência e do desrespeito aos mais elementares direitos dos cidadãos, foi acirrar ainda mais as diferenças socioeconômicas entre as pessoas, tornando alguns poucos donos da maioria do capital e os demais, uma legião de esfaimados vivendo “na sarjeta do país”, criando outra acepção para o vocábulo malandro: a do sujeito excluído dos direitos de uma vida digna, portanto mostrando-se mais ainda resistente à ordem vigente, às leis, porque todas essas instituições, antecipadamente, julgam-no “culpado pela situação”, conforme anunciava o samba de abertura da peça.

A violência perpetrada contra o malandro dessa canção revela-se estarrecedora, transformando-o em vítima de alguma espécie de órgão repressivo do Estado, tentando ocultar, muitas vezes, a institucionalização dessa violência sob um véu de forte censura e repressão, como se depreende dos versos abaixo:

O malandro
É um presunto
De pé junto
E com chulé

O coitado
Foi encontrado
Mais furado
Que Jesus

sendo que a palavra “presunto” era, e ainda é, uma gíria comumente atribuída às pessoas mortas e abandonadas em terrenos baldios por essas milícias paramilitares ou por elementos que faziam parte dos órgãos repressores do governo militar da década de 1970. Trata-se, como deixam evidentes os versos, de uma execução sumária.

Não se trata somente da eliminação do personagem por uma arma de fogo que surpreende o ouvinte de “O malandro nº 2”, mas também as

características brutais da ação, em que o sujeito foi barbaramente espancado e teve seu sexo arrancado:

O seu peito
Putrefeito
Está com jeito
De pirão
E o seu sangue
Forma lagos
E seus bagos
Estão no chão

Nos versos finais dessa canção, o malandro trucidado violentamente parece ressurgir das cinzas, ou seja, mesmo que seu corpo apresente-se em estado de decomposição, a vida continua a existir nele em forma de vermes que vem surgindo para alimentar-se e destruir os tecidos putrefatos do cadáver. Em *Desenho mágico*, Adélia Bezerra de Meneses observa que “no corpo morto que se desfaz há toda uma fermentação: o movimento da decomposição, com a operosidade dos agentes da putrefação. Assim o ‘movimento’ presente no corpo morto é o da morte” (MENESES, 2000, p. 184):

O cadáver
Do indigente
É evidente
Que morreu
E no entanto
Ele se move
Como prova
O Galileu

Aguda crítica às formas violentas de fazer justiça, nessa canção evidencia-se o tratamento dado a todos aqueles oriundos de um meio miserável que insistem na apologia à malandragem, muito diferente do malandro político apresentado na canção anterior, transitando livremente pelas cúpulas do poder, tendo a seu lado a lei a protegê-lo de quaisquer constrangimentos ou sofrimentos físicos, visto que a verdadeira malandragem,

nos novos moldes da sociedade capitalista brasileira, apenas funciona quando operada pelo Estado e pela burguesia unidos.

Conclusão

Observa-se em *Ópera do malandro* a crise de identidade do malandro, ansioso em ver sua imagem dissociada de tudo o que representa a marginalidade, desencadeando a ampliação do termo a outros segmentos sociais. A peça de Chico Buarque faz a desmarginalização do malandro, ao agregá-lo ao poder, convertendo-o ao credo burguês, apresentando

os reflexos da decadência de um sistema pré-capitalista, mas já excludente, sobre um microcosmo marginal onde contrabandistas, proxenetas, prostitutas, policiais corruptos, malandros, se debatem pela posse de um capital capaz então de gerar apenas conflitos de interesses menores comparados aos de hoje: inofensivas transgressões, pequenas contravenções, ingênuos subornos, ridículas corrupções (VENTURA, 1978, p. 68).

As três canções que servem como prólogos aos atos da peça apresentam situações bastante iguais àquelas pelas quais o malandro pobre e marginalizado passou a ser submetido, a partir do momento em que ele se transformou ora numa figura de entretenimento, freqüentemente traído pelo seu discurso proletário, ora num pobre-diabo que preza sua liberdade de ir e vir, sem fincar raízes em nenhum lugar, transformando-se no sujeito a ser responsabilizado por quaisquer falhas da engrenagem do poder, cuja pena mais leve é a prisão e a mais pesada é a morte.

Surgido nas comunidades pobres e proletárias, o malandro, segundo Cláudia Neiva de Matos, representou por certo tempo o elemento catalisador de resistência de sua comunidade. Depois, muitos dos que tinham pendores artísticos acabaram migrando para a atividade menos suspeita de compositor de sambas, levando uma cultura que insistia em cultivar os valores marginalizados correntes na Praça Onze, na Lapa, na Penha, nas nascentes escolas de samba, etc. Na contramão desses conceitos, os compositores da ala radiofônica, tais como Pixinguinha, Ary Barroso, Ataulfo Alves, Noel Rosa e

outros, sintonizados ou não com o Estado Novo, mas conscientes da necessidade de fixar o samba como forma de expressão artística e cultural do povo brasileiro, viram-se na obrigação de apagar os caracteres proletários nas letras desse tipo de canção, ou seja, o “orgulho de ser tão vadio” de Wilson Baptista não coadunava com a difícil tarefa da sociedade brasileira de ingressar no capitalismo moderno; tornava-se, na ótica de Noel Rosa, a representação dos valores “derrotistas” de um Brasil ainda tão arcaico. Na polêmica entre os dois compositores, existe a constatação de Noel da necessidade do malandro dos novos tempos de sintonizar-se com a modernização da sociedade brasileira, mediante o uso de “sapato e gravata”, como a prenciar o surgimento futuro do político malandro “com gravata e capital” da canção de Chico Buarque.

O malandro reles, praticante de pequenos delitos, vem a ser o único a sofrer as sanções da lei ou obrigado a adaptar-se às regras do trabalho árduo e freqüentemente mal-remunerado. Além disso, corroboram a idéia de que esse sujeito, renitente em viver num tempo áureo que virou um tempo mítico, não consegue apreender em toda a dimensão o fato de a burguesia ter-lhe assimilado as características principais, fazendo delas os degraus para a ascensão social e econômica. Como que congelado no seu tempo mítico, o malandro ficou sendo tão-somente uma caricatura de si mesmo, uma espécie de fantasia grotesca de carnaval, impecavelmente vestido de branco, de sapatos carrapeta, gingando o corpo enquanto caminha, desfiando um rosário de gírias, mas no fundo não passando de uma exteriorização eventual, impelido a retirar o mais rápido possível sua máscara e assumir-se o operário/otário, que “mora lá longe/E chacoalha/Num trem da Central”, obrigado pelas circunstâncias da miserabilidade a constatar que “a boemia não dá camisa a ninguém”.

Referências bibliográficas

DURST, Rogério. *Madame Satã*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque: análise poético-musical*. 3. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Ópera do malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

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

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Linha Gráfica Editora, 1990.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

VASCONCELOS, Ary. Uma voz sonora para cantar a marginalidade. In: *História da música popular brasileira: grandes compositores: Wilson Batista*. São Paulo: Abril Cultural, 1982. 1 fascículo acompanhado de disco de vinil de 12 polegadas.

VENTURA, Zuenir. Da tragédia à farsa. *Revista Veja*, São Paulo, n° 517, p. 68, 2 ago. 1978.