

“LENÇO NO PESCOÇO”, “ORGULHO EM SER VADIO” E “NAVALHA NO BOLSO”: O MALANDRO EM BEZERRA DA SILVA.

RAINER GONÇALVES SOUSA (IFG)¹

“A palavra malandro significa inteligência” - Bezerra da Silva

Da primeira gravação às primeiras discussões sobre os valores e significados do samba, a figura do malandro ronda esse gênero musical como um elemento de importante centralidade. Se o samba abarca um universo específico de tradições estéticas e temáticas, não podemos deixar de nos referir ao malandro, seja como um sujeito histórico que se relaciona proximamente com o processo de expansão urbana no Brasil ou como uma personagem esteticamente reverenciada no processo criativo de um grande número de compositores de samba que eram (ou foram) confundidos como malandros.

Como visa discutir acerca dos significados históricos atribuídos ao malandro, esse artigo, desde já, foge em delimitar uma definição generalizante sobre quem é esse personagem. Para muitos, se sua esperteza o transforma em alguém imprevisível, nossa visão é de que o malandro é cercado por uma compreensão histórica que vai desde a imagem a ser construída pelo samba até as situações socialmente vividas que atestaram sua existência. Deste modo, nos situamos no bojo de suas transformações, admitindo que as definições do malandro e de suas malandragens passam por compreensões diversas, tornando seu entendimento maleável ou mesmo focado em um interessante jogo de disputas.

No emblemático “Pelo Telefone”² (1917), dado por muitos como o primeiro samba gravado na história, o malandro não aparece como figura central, mas ali já há referência ao jogo do bicho, uma atividade ilegal relacionada à malandragem e sistematicamente perseguida pelas autoridades policiais. Por outro lado, ainda nessa

¹ Mestre em História pela Universidade Federal de Goiás.

² Martinho da Vila, *Conexões ao vivo*, Universal Music, 2004.

mesma época, temos um discurso que não só vincula a malandragem às populações marginalizadas, mas também às suas manifestações musicais.

No que tange a esse entendimento, Maria Quintero-Rivera afirma que várias tradições musicais de origem africana, nas Américas, foram interpretadas como ligadas ao “relaxamento dos princípios morais”, “ao álcool e ao submundo” ou o “caráter supostamente anárquico e estrepitoso da tradição africana” (QUINTERO-RIVERA, 2000: 129).

Para um grupo de estudiosos, esse tipo de caracterização transformou o malandro como um elemento de resistência às exigências de um país em que a questão do “processo civilizatório” se fez presente entre os séculos XIX e XX. Para outros, além da questão da resistência, o malandro se apresenta como elemento que atesta o intercâmbio e o trânsito entre as classes sociais que acabou se construindo historicamente no país. No depoimento de alguns sambistas vemos a possibilidade dessas interpretações quando vários deles, nas primeiras décadas do século XX, apontavam o simples porte de alguns instrumentos musicais para que os mesmos fossem confundidos com malandros ou fossem perseguidos pelas autoridades policiais da época.

O historiador José Adriano Fennerick grifa bem essa polêmica ao recortar a história do pandeiro do sambista João da Baiana, que tinha uma inusitada dedicatória do Senador Pinheiro Machado. De acordo com o pesquisador, “a polícia [primeiramente] toma o pandeiro de um sambista que é amigo do Senador da República que, por sua vez, lhe manda fazer um outro pandeiro com uma dedicatória que servirá ao sambista como *escudo* para as próximas investidas policiais.” (FENERICK, 2005: 34 - 35).

Desse modo, percebe-se que samba e malandragem se confundem entre um sujeito historicamente reconhecido e uma personagem relatada e pensada em diversos sambas compostos ao longo do século XX. E é justamente no limiar desse entendimento que procuraremos situar a figura do malandro, utilizando, para tanto, os sambas gravados por Bezerra da Silva que falam sobre esse personagem. A partir do momento em que analisamos as situações registradas por este artista, em franco contraponto às apontadas por outros sambas que tematizaram o malandro, pretendemos enxergar os limites nos quais o samba de Bezerra da Silva reforça as noções tradicionais sobre este

sujeito controverso, buscando detectar a maneira pela qual ele reconfigura as tradições ao apontar novas compreensões sobre o malandro.

Inicialmente, poderíamos nos perder no amplo número de canções por ele gravadas e que não poderiam ser igualmente analisadas neste texto. Afinal, estamos lidando com uma carreira com mais de duas décadas. É a partir dessa dificuldade que escolhemos a canção "Lenço no Pescoço"³, de Wilson Batista, como um notório paradigma através do qual poderíamos discutir a figura do malandro e melhor compreender os contornos que esse mesmo ganha em algumas das canções de Bezerra da Silva.

Nessa contraposição, pegamos emprestado três itens definidores do malandro na canção de Wilson Batista: o "lenço no pescoço", o "orgulho em ser vadio" e a "navalha no bolso". Cada um desses itens será discutido ao longo de nossa escrita como grandes elementos de definição do malandro na canção de Wilson Batista, bem como na obra de outros sambistas que também privilegiaram esses mesmos traços constituintes para dizer quem é o malandro. De tal modo, realizaremos um exercício de contraposição capaz de revelar as singularidades que cercam o malandro cantado por Bezerra da Silva.

O lenço no pescoço: entre o ser e o parecer malandro

Ao citar essa primeira questão, já podemos falar da indumentária do malandro citando o próprio Bezerra da Silva, que costumava se distinguir pelas roupas que utilizava. O chapéu, as camisas fortemente coloridas ou estampadas, os vários cordões no pescoço, a indiferença lançada pelos óculos escuros e as calças de linho branco costumeiramente ligavam Bezerra da Silva à malandragem. Esse vínculo chega a confundir o artista com sua obra. Não raro, seu público (desde o mais fiel ao mais ocasional) costuma ver nas canções gravadas por Bezerra da Silva um relato autobiográfico, deixando num plano invisível o fato de que a maioria quase absoluta das suas gravações eram compostas por outros sambistas.

³ Roberto Paiva e Francisco Egydio, *Polêmica – Wilson Batista x Noel Rosa*, Odeon, 1956.

Para Bezerra da Silva, a noção de que o malandro teria uma imagem para se definir estava longe de ser necessária. Em vários de seus sambas, ele costuma desnudar aquela figura que se assemelha com o malandro, mas não age como tal quando, em determinadas situações complicadas, não se reafirma. Sendo assim, explora sistematicamente uma desconexão entre a imagem e conteúdo. E, nesse sentido, privilegia a gravação de várias canções que trilham por tal incongruência.

Vasculhando diversos sambas mais antigos, a questão visual se mostrava como suficiente para estabelecer a identificação do malandro, em um misto de exotismo e vaidade. Uma das canções que paradigmaticamente essa relação entre o malandro e a sua roupa aparece em “Lenço no Pescoço”, de Wilson Batista, que já no título grifa um acessório distintivo pertencente ao modo dos malandros de sua época. Além do lenço, coloca o “chapéu de lado”, o “tamanco arrastando” e a “navalha no bolso” como os elementos essenciais do malandro. Não satisfeito, fecha seu intento de definição com uma postura nada discreta, já que o seu malandro passa “gingando”, “provoca” e “desafia” – muito provavelmente pelo seu “orgulho em ser tão vadio”.

Em Bezerra da Silva, o malandro aparece em uma situação claramente contida e alerta, tendo a exata noção de que tem o momento apropriado de se portar enquanto malandro. A canção “Malandro não vacila”⁴, destaca que o malandro – além de não vacilar – “não cai e nem escorrega”, pois “um bom malandro tem hora pra falar gíria, só fala verdade, não fala mentira”. Nos fazendo retomar diretamente a canção de Wilson Batista, ele fala que conhece “uma pá otário, metido a malandro, que anda gingando, crente que tá abafando e só aprendeu a falar...”.

Reafirmando essa noção de que a imagem não define o malandro, Bezerra da Silva aponta na canção “Campo Minado”⁵ que a atitude reservada é fundamental. Por isso, aconselha: “Vai devagar na cerveja e no particular vai só se for chamado. Não entre na porta da frente, que evidentemente é lugar reservado. Preste atenção no que fala porque o ambiente exige cuidado! Haja com muita cautela, pisando de leve, que o campo é minado”.

Dessa forma, Bezerra coloca as ações como itens de maior importância que a indumentária, percebendo que o seu malandro não tem condições ou obrigação de

⁴ Bezerra da Silva, *Partido Alto Nota 10 - Volume 2 - Bezerra da Silva e seus convidados*, CID, 1979.

⁵ Bezerra da Silva, *Malandro é malandro e mané é mané*, Atração, 2000.

manter uma imagem definidora da própria identidade. Sendo um “pobre inteligente”, o que ressalta a habilidade de um indivíduo marginalizado, as canções escolhidas excluem a centralidade das roupas em uma referência a ideia de que o malandro por ele cantado não tenha condições de adquirir roupas que pudessem construir a imagem vaidosa e exuberante do personagem.

Uma das canções em que essa oposição entre a postura e a roupa do malandro fica ainda mais evidente é “Cara de Cruel”⁶. “Blusão por fora da calça, bico do sapato olhando pro céu... Lá vai o malandro, com a cara de cruel...”. São com esses dois versos que Bezerra descreve o malandro em suas roupas para logo em seguida desmerecê-lo dizendo que o mesmo “... não é de nada... Nada, nada, noves fora, nada...”. Mas afinal, Bezerra, por que ele não pode ser entendido como malandro? “A onda dele é somente disparate... Quantas vezes vi ele levando bolacha da rapaziada da SWAT!”. É assim que a narrativa do cantor nos responde a questão entrando em conformidade com a postura já cima demonstrada nas outras canções gravadas pelo sambista.

Talvez uma das únicas canções gravadas em que a vaidade e o malandro se encontram aparece rapidamente na canção “Amigo do sereno”⁷. Nessa composição temos a fala de um malandro à sua mulher, Leonor, que é advertida de todos os problemas e situações a que se tem que sujeitar na medida em que convive com alguém que vive entre bares, festas e pagodes. Apesar de se confessar relapso com relação à mulher e ao lar, o malandro da canção faz questão de frisar que gosta “de andar bem arrumado” e com a roupa “bem lavada, engomada e bem passada”.

A vaidade ligada ao malandro aparece aqui. Contudo, não temos a exuberância do visual como um dado fundamental. O andar bem arrumado e as roupas limpas expressam antes uma relação de poder do malandro em relação às mulheres que ele conquista. Essa poderia ser até uma outra questão a ser debatida, mas ficamos aqui limitados a identificar essa canção como uma das poucas, senão, a única composição em que a roupa e o malandro se encontram necessariamente relacionados.

Se as roupas e a vaidade não ficam reservadas ao malandro que por tantas vezes cantou, elas teriam um outro lugar na obra de Bezerra da Silva? É daí que nos

⁶ Bezerra da Silva, *Partido Alto Nota 10 - Volume 3 - Bezerra da Silva e Rey Jordão*, CID, 1980.

⁷ Bezerra da Silva, *Bezerra da Silva e um punhado de bambas*, RCA Vik, 1982.

atentamos para uma outra descrição feita na canção “Malandro Moderno”⁸, um tipo singular que ele assim descreve:

“Malandro moderno, colarinho branco, só usa bons ternos, não liga pro azar. Dólar na Suíça, mansão beira-mar. Seu nome é corrupção, pra quê trabalhar? (...) Roubou o dinheiro do povo e vive na tranqüilidade. Sua sorte é que você vive no país da impunidade. Quem te viu, quem te vê, malandragem, não consegue acreditar. Não consegue acreditar.”

Aqui, Bezerra da Silva coloca a ostentação das roupas e de dinheiro como um tipo de malandro que em nada tem a ver com aquela singular figura urbana marginalizada remetida aos antigos becos da Lapa. Os bons ternos, a mansão e o colarinho branco são fruto do seu envolvimento com o poder político e as práticas corruptas que envolvem tal atividade no país. Contudo, se esse é o reverso do malandro cantado por Bezerra, poderíamos ver entre o malandro “moderno” e o “tradicional” uma continuidade entre ambos quando estes negam sua inserção no mundo do trabalho?

O trabalhador e o malandro: parceiros no samba de Bezerra

Quando o malandro e o trabalho são colocados em questão no samba, temos a primeira tendência a definir uma relação diametralmente oposta entre a personagem e a atividade em questão. Essa noção se potencializa ainda mais nesse universo, quando temos, ainda nas primeiras décadas do século XX, uma forte noção arraigada que o envolvimento com as atividades musicais em nada tem a ver com a vivência de uma atividade profissional reconhecida e prestigiada.

Os próprios sambistas Wilson Batista e Ataulfo Alves reforçam essa noção quando seus depoimentos – registrados por Bruno Ferreira Gomes – são analisados pela pesquisadora Giovanna Dealtry:

“Opera-se um corte entre a ideia de trabalho e o ato de fazer samba. Compor não é trabalho (...) Essa divisão aparece claramente em um depoimento de Wilson Batista e Ataulfo Alves (...) O entrevistador pergunta a Wilson se este já trabalhou na vida, “além de ser artista”. Wilson, então, lhe relata que uma vez, “obrigado pelo pai”, teve “duas horas de cruel sofrimento” trabalhando como auxiliar de pedreiro. Ataulfo, rindo muito, emenda: “Já eu trabalhei, fui

⁸ Bezerra da Silva, *Contra o verdadeiro canalha*, RGE, 1995.

prático de farmácia aqui na rua São José.” ”Wilson deu um sorriso de descrença e disse: ‘Deixa de conversa, Ataulfo, que você também nunca trabalhou... Que que há? Eu e você nunca fomos do trabalho.’” (DEALTRY, 2009: 71)

Saindo das falas para o samba, podemos identificar composições diversas em que o eu-lírico das canções, confessando ou não ser malandro, coloca em evidência a sua completa aversão ao universo do trabalho regular ou profissional. Além do “orgulho em ser vadio”, que Wilson Batista já apresenta na citada “Lenço no Pescoço”, o mesmo sambista compõe “Inimigo do Batente”⁹, canção onde a figura de uma sofrida mulher lamenta profundamente pelo companheiro que não pára em nenhum emprego.

Mesmo sendo o tal companheiro “um moreno forte”, “um atleta” – sugerindo aqui aptidão para, no mínimo, atuar em algum tipo de trabalho braçal – prefere comicamente dizer à mulher que não trabalha pois “está esperando ser presidente” para “tirar patente no sindicato dos inimigos do batente”. Ela, por sua vez, buscando justificativa para aquele comportamento, diz que o seu “grande defeito” é dizer que “é poeta”. A potencialidade em fazer poesia em nada tem a ver com o ofício de um literato, mas na contestação de que o tal inimigo do batente “compôs um samba” que “é de abafar”.

Em “Três apitos”¹⁰, de Noel Rosa, vemos uma outra situação muito interessante. Nela, temos a figura de um narrador que sofre com o fato da mulher amada ter o seu tempo controlado pela rotina do seu trabalho, na canção representada pelos apitos da fábrica em que supostamente exerce a função de operária. De modo dramático, ele denuncia que o apito da fábrica fere os seus ouvidos, sugerindo – além do distanciamento da figura amada – um incômodo ou estranheza àquele som que em nada se assemelha com as notas que “junto ao piano” ele emprega para fazer versos enquanto ela “faz pano”.

Além da mulher distante, a “fábrica de tecidos” é colocada como um lugar de completo desprazer. Em nenhum momento, o eu-lírico sugere a sua própria inserção na fábrica (provavelmente na igual condição de operário) como uma possível forma de superação daquele sofrido distanciamento. Para explicar a inviabilidade dessa solução, ao fim da canção, ele revela que é “do sereno, poeta muito solitário” e que, sem muito

⁹ Dyrceinha Batista, *Bis Cantores do Rádio – Dyrceinha Batista*, Copacabana/EMI Music, 2000.

¹⁰ Nelson Gonçalves, *Nelson interpreta Noel*, RCA Victor, 1956.

sugerir que essa seria uma resolução eficiente, ele poderia se transformar em “guarda-noturno” da fábrica em que ela trabalha.

Ao observar essas duas primeiras representações, grafamos que a incompatibilidade do malandro com o trabalho foi ricamente trabalhada nas composições de samba. Contudo, essa aversão ao mundo do trabalho não pode ser colocada como um valor natural ou majoritário entre os sambistas. Devemos destacar que, principalmente a partir da década de 1930, o samba vivia em um contexto onde vários sambistas se preocupavam em consolidar uma imagem positiva sobre o gênero musical que crescia nas ondas do rádio. Ao mesmo tempo, deve-se assinalar a atuação do governo de Getúlio Vargas que, pela ação do Departamento de Imprensa e Propaganda, valorizou extensamente a gravação de sambas que reforçassem sua perspectiva corporativista, em que o trabalho é visto como fonte de satisfação e felicidade. Isso pode ser visto no apontamento de José Adriano Fenerick, em que o historiador, ao falar das transformações da cena musical e política da década de 1930, aponta:

uma das primeiras medidas do DIP foi estabelecer regras e medidas de condutas para o samba e para o sambista, como, por exemplo, a exaltação ao trabalho e à grandiosidade da nação como temas preferenciais a serem adotados pelos sambistas. No entanto, mesmo antes da criação do DIP, certas “regras” e condutas já podiam ser observadas no mundo do samba (...) o samba urbano carioca passou a ser visto como uma das trincheiras da cultura nacional, debateriam [tanto os intelectuais, como os sambistas] ao longo da década de 1930, cada qual ao seu modo, o padrão estético que o samba e a conduta perante a sociedade que o sambista deveriam ter para serem o mais *nacional* possível e o mais *respeitável* possível, respectivamente. (FENERICK, 2005: 66)

Essa diferença de noções e projetos para o samba poderiam ser dados como fortes e suficientes para apagarem a imagem do malandro. Contudo, percebemos que entre os desejos de inclusão ou exclusão dessa personagem acabaram mantendo o malandro em destaque na ideia de que este se redime pelo amor ou pelo trabalho.

Francisco Alves cantou em “Se você jurar”¹¹, de 1931, o malandro que pensa em se “regenerar” caso sua amada “jurar” que lhe “tem amor”. No ano de 1969, Jorge Ben canta um malandro desesperado pela possibilidade de ter perdido sua mulher em

¹¹ Francisco Alves, *Duplas de Bambas – Francisco Alves e Mário Reis / Jonjoca e Castro Barbosa*, Revivendo, 1993.

“Cadê Tereza?”¹². Querendo consertar o seu revés, proclama: “Eu juro por Deus, se você voltar, eu vou me regenerar (...) Jogo fora o meu chinelo, meu baralho, e a minha navalha e vou trabalhar.”. Chegando na década de 1990, Zeca Pagodinho fala de uma mulher – na canção “Não sou mais disso”¹³ – que deve ter feito “macumba” ou “feitiço” para fazer o malandro amado deixar de ser “pé de cana”, “vagabundo” e aumentar a “fé em Cristo”. Não bastando o abandono dos vícios, ainda diz que trabalha e, satisfeito, levanta “antes do galo cantar”.

A ideia de oposição entre o malandro e o trabalho nos coloca a morte eminente desta figura como um modo de colocá-lo enquanto personagem vivo e presente dentro e fora do samba. Nesse aspecto, vemos que na obra de Bezerra da Silva o malandro ainda se mantém vivo. Contudo, sua presença não se apresenta na redenção moral oferecida pelo amor ou na introdução desse indivíduo no mundo do trabalho. Essa indistinção ainda trilha um outro caminho ao não colocar o malandro como uma figura zombeteira ou inimiga daqueles que se conformam às exigências do mundo do trabalho.

Na canção “Malandro Rife”¹⁴, Bezerra da Silva interpreta, mais uma vez, um pequeno tratado sobre como o malandro deve se comportar. Nessa listagem de características fundamentais, canta nesse partido alto que o bom malandro “(...) não faz covardia com os trabalhadores e aqueles mais pobres ele dá leite e pão. Quando pinta um safado no seu morro, assaltando operário botando pra frente. Ele mesmo arrepia o tremendo canalha e depois enterra como indigente”. Na perspectiva dessa canção, os trabalhadores e malandros são colocados em um mesmo lugar, o morro, e estabelece ao malandro a atribuição de defender aqueles que sobrevivem na condição de assalariados.

Em “Vítimas da sociedade”¹⁵, Bezerra reclama da ligação exaustivamente realizada entre a criminalidade e as populações dos morros e das favelas. Antes de qualquer explicação avisa que “(...) se vocês querem prender o ladrão, podem voltar pelo mesmo caminho. O ladrão está escondido lá embaixo, atrás da gravata e do colarinho”. Depois disso reclama que “só porque vivo no morro, a minha miséria a

¹² Jorge Benjor, *Jorge ben*, Philips, 1969.

¹³ Zeca Pagodinho, *Deixa Clarear*, Polygram, 1996.

¹⁴ Bezerra da Silva, *Malandro Rife*, RCA Vik, 1985.

¹⁵ *Ibid, ibidem.*

vocês despertou. A verdade é que vivo com fome. Nunca roubei ninguém, sou um trabalhador.” Aqui, poderíamos apenas apontar que Bezerra da Silva assinala a repressão e o olhar preconceituoso que os trabalhadores do morro sofreriam cotidianamente. Contudo, ficamos aqui mais interessados em perceber que, ao tratar do tema da contravenção e da marginalidade, a canção de Bezerra não faz menção sobre o malandro, sempre tão próximo dessas questões.

A ausência do malandro nessa canção nos chama a atenção para o documentário “*Onde a coruja dorme*”¹⁶. Nesse filme, o processo de escolha das canções e o universo dos compositores comumente escolhidos por ele protagonizam toda a linha narrativa da produção cinematográfica. Interessante aqui grafar que Bezerra da Silva explica que estes compositores, na maioria das vezes, se inspiram por situações vivenciadas por eles mesmos. Além disso, ao longo da trama do documentário, vemos que ao mesmo tempo em que esses compositores são filmados nas rodas de samba e contando sobre algumas de suas composições, são diversas vezes gravados envolvidos em suas atividades profissionais.

Desse modo, o documentário nos passa uma visão curiosa sobre os malandros que, ao fim do século XX, vivem no morro: ou estes não mais existem por serem incorporados à necessidade do trabalho formal ou se reinventaram em um nova situação em que a negação da atividade profissional não seja necessária para ser um malandro. Entendendo que a primeira leitura dessa situação cristalizaria o malandro a um único contexto histórico possível, preferimos aqui entender essa diferença como uma situação de mudança, que historiciza a figura do malandro, seja nas canções do samba ou nas próprias transformações de ordem econômica, social e política que estabelecem esse novo quadro.

Poderíamos aqui, estendendo a leitura de tal contexto, dizer que o lado agressivo do malandro fora suprimido pelo avanço das desigualdades da experiência capitalista ou pelo próprio aparelhamento jurídico e policial do Estado. Não resta a ele se conformar à ordem, estabelecer para si um novo universo de sentidos que o mantém vivo sob a égide de uma subalternização que restringe as possibilidades de sobreviver sob um conjunto de ações e valores singulares. Entre outras exigências, o malandro não

¹⁶ *Onde a coruja dorme*, Márcia Derraik e Simplício Neto, Antenna & TV Zero, Rio de Janeiro, Brasil, 2006.

mais poderia ter a autonomia de “provocar o desafio” ou, em situações mais graves, se salvar com a navalha que carrega “no bolso”. Seria então o momento de questionar que lugar a navalha do malandro foi parar, para onde a violência tão acessível na figura de uma arma no bolso foi assumir com o decorrer do tempo.

O fim da navalha: outros tipos de arma, uma outra forma de violência

Ao finalmente falarmos da navalha que integra o nosso exercício comparativo, chegamos à impressão que o esvanecimento do malandro se comprova pelo fim de uma violência que o singularizava enquanto tal. No ano de 1979, a canção “Homenagem ao malandro”¹⁷, composta por Chico Buarque, nos induz a acreditar nessa imagem ao dizer que “o malandro pra valer, não espalha. Aposentou a navalha, tem mulher e filho, tralha e tal. Dizem as más línguas que ele até trabalha. Mora lá longe, chacoalha no trem da Central”. Contudo, pensando no agravamento do processo de exclusão social e econômico experimentado no Brasil e nas canções gravadas por Bezerra da Silva, principalmente a partir da década de 1980, podemos ver que essa aposentadoria não aconteceu de modo radical e efetivo.

Na obra de Bezerra da Silva, vemos que o malandro não se comporta como um sujeito que usa e abusa da violência para se salvar ou para apenas obter uma vantagem própria. No uso da violência, o malandro de Bezerra da Silva sabe utilizá-la em momentos apropriados. Ele não faz questão de mostrar o seu poder como forma de intimidar a qualquer um, como assim faz o “Bicho Feroz”¹⁸ cantado pelo sambista. Durante toda essa canção, o narrador zomba de um indivíduo que sem “o revólver na mão”, “anda rebolando e até muda de voz” quando se depara com a autoridade de uma verdadeira malandragem que se encontra detida em uma suposta unidade prisional.

Para Bezerra da Silva, o seu malandro não pode ser visto como um sujeito que sempre irá se dar bem nos momentos de dificuldade. Em certa ocasião, quando teve a sua obra comparada com a de Moreira da Silva, Bezerra da Silva explicou em entrevista que “você vê que na música do Moreira o malandro só ganha. Ele não vai dar mole, que ele não é otário. (...) Já no meu é diferente. Tem hora que o malandro quebra

¹⁷ Chico Buarque, *Ópera do malandro – Trilha sonora da peça teatral*, Polygram, 1979.

¹⁸ Bezerra da Silva, *Malandro Rife*, RCA Vik, 1985.

a cara também”¹⁹. Sendo assim, o exercício de poder concedido por meio da violência é colocado em outra tônica quando Bezerra da Silva, por diversas vezes, canta as situações em que o malandro é submetido à violência, quase sempre oriunda das autoridades policiais.

Bezerra da Silva canta em várias canções que os malandros sofrem a repressão desses agentes e que essa repressão é uma experiência de reafirmação da malandragem, conforme podemos perceber na canção “Na hora da dura”²⁰. Nesta canção em específico, ele destaca que “(...) na hora da dura, você abre o cadeado e dá de bandeja os irmãozinhos pro delegado. Na hora da dura você abre o bico e sai caguetando. Eis a diferença, mané, do otário pro malandro”. Da mesma forma, canta em “Prepara o pinote”²¹ que o malandro de verdade “(...) não entrega o ouro na hora do pau. Aceita o cacete de boca fechada. Tudo isso em defesa da sua moral. É aí que a gente vê quem é malandro e quem não é (...)”.

Observando essas canções, sinalizamos que a repressão policial historicamente vivenciada pelos setores marginalizados da sociedade não foram capazes de anular a figura do malandro. Se para Bezerra da Silva, o malandro não é apenas como um “Rapaz Folgado”²², como compôs Noel Rosa, esse mesmo malandro não pode ter o seu poder de ganho pela violência para seus próprios fins, segundo a paradigmática “Lenço no pescoço” de Wilson Batista. O malandro aqui passa a ser pensado como uma figura ligada à sua comunidade de origem e, por esse motivo, tem em sua violência e nas suas regras de comportamento uma noção de vinculação com os interesses dessa comunidade ao assumir uma posição de liderança entre seus convivas.

Essa noção fica aqui então definida e sustenta nossa leitura sobre a posição do novo malandro no samba “Malandro Consciente”²³. Nesta canção, percebemos que o malandro é claramente definido como um líder de sua comunidade, uma figura que, em muitas situações assume tarefas e funções que o colocam como um substituto das funções que deveriam ser assumidas pelo Estado. É assim que, na qualidade de herói,

¹⁹ “O encontro dos reis damalandragem”, Folha de São Paulo, São Paulo, 08 jun. 1986.

²⁰ Bezerra da Silva, *Justiça Social*, RCA Victor, 1987.

²¹ Bezerra da Silva, *Cocada da boa*, BMG-Ariola, 1993.

²² Roberto Paiva e Francisco Egydio, *Polêmica – Wilson Batista x Noel Rosa*, Odeon, 1956.

²³ Bezerra da Silva, *Meu samba é duro na queda*, RGE, 1996.

esse samba descreve o malandro como o sujeito “que espanta a fera que vive assombrando a gente”. Ao longo da canção, essa função de líder se manifesta em diferentes ações de mediata assistência como dar “leite para as crianças”, “remédio para quem está doente” e “comida para os mais carentes”.

Logo mais a frente na canção, esse papel de pretense substituto do Estado fica ainda mais evidente. Fazendo o que parece ser uma síntese desse corolário de funções, Bezerra da Silva encerra a música cantando que o malandro “...ainda dá segurança total... O que a favela nunca teve, que é assistência social.”. Aqui se expõe um tipo de compreensão bastante polêmica, na medida em que a figura do malandro pode ser equiparada com a ação dos traficantes de drogas nas comunidades carentes.

De acordo com os dados recolhidos pelo geógrafo Andreilino Campos, essa questão de aceitação do papel dos traficantes de droga perpassa uma compreensão que extrapola a simples submissão ao poder daqueles que estão envolvidos com o tráfico de drogas. Entrevistando lideranças de associações de moradores em regiões favelizadas, o geógrafo aponta que alguns desses representantes acreditam que

o traficante de drogas de varejo, antes de ser um bandido, há de ser considerado um morador, pois as verdadeiras redes de solidariedade são anteriores às redes de amizade formadas *a posteriori*, como, por exemplo, a familiar, a religiosa, a escolar, entre outras, que perpassam a vida das pessoas há muito mais tempo do que aquela ligada ao tráfico de drogas nas vidas desses indivíduos (2005, p. 138)

Sob tal ponto, vemos que o malandro não é distinguido do traficante na letra, entrando em consonância com a constatação feita na pesquisa de Andreilino, que adentrou o cotidiano dessas comunidades carentes em uma época em que Bezerra da Silva atuou como artista. Entretanto, a fala do pesquisador e a letra do samba gravado por Bezerra não estabelecem uma precipitada iniciativa de heroizar o traficante por meio da metáfora de um malandro integrado na favela.

Nesse sentido, vale à pena salientar por fim essa visão na canção “Transação de malandro”²⁴. Aqui, a transação pode ser entendida como um amplo leque de atividades legais ou ilegais (como o tráfico) que poderiam garantir a vantagem e a sobrevivência do malandro. De fato, essa canção não especifica o que vem a ser a

²⁴ Bezerra da Silva, *Violência gera violência*, BMG Ariola, 1988.

transação de malandro, mas não se furta em destacar que “em transação de malandro não se põe areia... E se tentar atrasar a coisa fica feia. Em transação de malandro tem pena de morte... É trato marcado, selado, sem vacilação.”.

A violência aparece no universo do malandro, deixando de formar em sua obra uma visão homogênea sobre quem é o malandro e como ele vem a se comportar. Nisso poderíamos destacar que o malandro não aparece de um mesmo modo na obra de Bezerra na medida em que ele se serviu das composições de um grande número de sambistas que figuram os álbuns que ele gravou. Paralelamente, escapa de um tipo de entendimento cristalizado, que ficou repetidas vezes notados nas disputas ou canções que se limitaram a cantar a figura do malandro como alguém somente bom ou ruim.

Conclusão

Ao fazer o contraponto entre a canção de Wilson Batista e as várias gravações de Bezerra da Silva, tivemos a oportunidade de desconstruir uma das figuras mais tradicionais do mundo do samba. A imagem do malandro sistematicamente exposta, principalmente nos desfiles carnavalescos, pode ser vista em uma noção mais ampla e profunda, sendo um objeto de disputa que acabou abrindo espaço para diferentes interpretações para essa personagem que perdura nas ideias daqueles que compõem sambas. Nessa construção fica evidente que a simples combinação de esperteza e exotismo nunca estiveram resolvidas entre as diferentes gerações de sambistas que apareceram ao longo do século XX.

Ligar o malandro ao samba já foi tema de uma evidente divisão entre aqueles que também o ligavam ao mundo da marginalidade e os que pretendiam transformar aquele ascendente gênero musical em uma manifestação artística respeitável e nisso preferiram ressaltar o malandro como figura folclórica e pitoresca. Nesse processo, o samba foi empregado como instrumento educador e fortemente difundido como um elemento de definição central da música que iria ter para si um dos elementos que constituiriam uma identidade nacional. Em meio a tantos interesses de mudança e interferência, o malandro se modificou nas letras, sendo cada vez mais ligado às histórias de redenção pelo amor e a adequação ao mundo do trabalho.

Não estando somente relacionado a uma disputa estética, a figura do malandro também pode ser historicamente pensada enquanto uma personagem que se

materializa como sujeito ligado ao processo de extinção da escravidão no Brasil, quando a mesma ocorre sem projetar a inserção dos libertos; a desordem que marca a expansão dos grandes centros urbanos, que contribuiu na formação das favelas cariocas ; o processo de modernização capitalista e as transformações do mercado de trabalho; e, por fim, as relações desiguais entre as comunidades carentes e as autoridades policiais.

Por fim, vale aqui destacar que, ao falar do malandro, percebemos que sua compreensão como um pilar das tradições do samba encobre toda a dinâmica histórica e artística muito próxima ao conceito de tradição inventada cunhada pelo historiador britânico Eric Hobsbawn. Na perspectiva deste pesquisador, o “costume” e a “tradição inventada” deveriam ser colocados em diferentes patamares. O costume deveria integrar um conjunto de práticas historicamente constituídas por meio do dinamismo de escolhas e transformações que seriam tão naturais quanto a vida. Em outra via, a tradição seria um esforço de reafirmação de uma mesma noção sobre o passado, criando uma distinção em que “a força e a adaptabilidade das tradições genuínas não devem ser confundidas com a invenção das tradições” (HOBSEBAWN, 1997: 16).

De tal modo, como a figura do malandro poderia ser enquadrada nessa distinção de compreensões sobre essa personagem presentes no samba e na história? É aí que percebemos o malandro aparecendo naquela dificuldade de definição frisada no início do texto, já que ele se inventa, é inventado e, nem por isso, se distancia da compreensão histórica que podemos fazer sobre o passado. É daí que podemos ver que o malandro cantado em Bezerra da Silva se organiza em um claro processo de diálogo com as invenções e costumes que relatam sobre o novo papel que esse malandro assume no momento em que a obra do sambista em questão entra em cena.

Se ele agora perde o emblema reafirmador de suas vestes, o malandro de Bezerra da Silva ainda perdura na sustentação de uma série de características e comportamentos que são bem mais determinantes do que o engano causado pelo olhar. Mesmo explorando a imagem de malandro na condição de artista, Bezerra da Silva não compromete esse traço de sua figura pública com os malandros que cantou. De certa forma, seu malandro está nu. Isso porque a “banca de malandro” é vista com extrema desconfiança por quem está mais interessado em reconhecer o malandro pelas suas ações.

A vadiagem não é mais indispensável, pois os malandros de Bezerra da Silva, tanto os reais quanto os impressos na canção, muitas vezes precisam trabalhar para sobreviver enquanto figuras marginalizadas. Os expedientes imprecisos e a realização de atividades de contravenção não foram excluídas, mas isso não aparece com um motivo de orgulho e superioridade com relação aos que se adequam às exigências do mundo do trabalho. O trabalhador, quando não é o próprio malandro, se torna em uma figura a ser protegida pelo malandro, que se coloca em igual condição de miséria e exclusão daquele que não apresenta suas habilidades.

Por fim, quando pensamos que a violência do malandro não pode ser mais reconhecida – já que ele não precisa se vestir de forma diferente e ainda pode trabalhar – os sambas de Bezerra da Silva colocam essa questão em uma dinâmica ainda mais complexa. A violência ainda persiste como modo de sobrevivência desse malandro, mas agora não pode ser mais aplicada como um instrumento de garantias pessoais ou opressão daqueles que não podem com ele. O uso da força deve ser empregado para evitar os abusos de outras figuras que queriam se aproveitar daqueles que com ele convivem. No que tange perseguição policial, vemos que o malandro de Bezerra da Silva é preso e apanha, mas ainda continua malandro ao não ceder à coerção e resiste ao uso da força para encobrir seus iguais.

Bibliografia

CAMPOS, Andreilino. Do quilombo à favela: a produção do “espaço criminalizado” no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

DEALTRY, Giovanna Ferreira. No fio da navalha – malandragem na literatura e no samba. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

FENERICK, José Adriano. Nem do morro, nem da cidade: As transformações do samba e a indústria cultural (1920 – 1945). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2005.

HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

QUINTERO-RIVERA, Maria. A cor e o som da nação: a idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe Hispânico e do Brasil (1928 - 1948). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.