

**“UM SAMBA EM HOMENAGEM À NATA DA MALANDRAGEM”: O SAMBA
MALANDRO, DE JOÃO DA BAHIANA A CHICO BUARQUE**

Francisco Antonio Romanelli¹

RESUMO: No mundo do samba, o malandro assumiu forma típica de comportamento, gingado, com base na síncopa característica do ritmo negro dos povos de origem banto. Essa forma de malandragem contribuiu para a evolução do gênero musical “samba”, por intermediar o diálogo entre a cultura tradicional do mundo reprimido, oprimido e perseguido dos negros pós-abolição da escravatura – fins do século XIX e início do século XX – e a nascente indústria cultural do mundo branco, com motivações capitalistas. O malandro do samba, no entanto, se investiu de características próprias e, dono do dom da palavra, de um discurso sedutor, porém caricato. É essa “conversa de malandro” que se focaliza neste trabalho, tendo como exemplos “Batuque na cozinha”, de João da Bahiana, e as canções sobre o malandro da peça *Ópera do malandro*, assinadas por Chico Buarque.

PALAVRAS-CHAVE: Samba; malandragem; batuque; discurso malandro.

ABSTRACT: In the samba world, the rogue took typical form of “waddled” behavior, based on the syncopation characteristic of the rhythm of the black people Bantu. This kind of trickery contributed to the evolution of the samba, as a musical genre, appropriate for mediate the dialogue between the traditional black world culture – repressed, oppressed and persecuted in the period of slavery post-abolition, the late nineteenth century and early twentieth century – and the nascent cultural industry of the white world, with capitalist motivations. The trickster of Samba, however, had a distinctive gift of loquacity, like seductive voice with a ridiculous discourse. That is the “trickster's conversation” focused on this work, taking as examples the song “Batuque na cozinha”, de João da Bahiana, and some songs about tricksters, signed by Chico Buarque, in the play *Ópera do malandro*.

KEY-WORDS: Samba; trickery; drumming; trickster's speech.

A figura do malandro carioca incorporou o imaginário popular nacional de uma forma indelével. É um tipo característico que ocupou lugar definitivo na própria formação da identidade do povo brasileiro. Além disso, é corresponsável pela solidificação da música popular, principalmente do samba, como produto adequado à indústria cultural, contribuindo para definir o samba como ritmo nacional típico. Não se pode, no entanto, no mundo do samba, generalizar o sentido das diversas e possíveis acepções de malandros ou malandragem. Hoje, é muito comum que se usem tais palavras de modo pejorativo, ligando-as à delinquência e, muitas vezes, à violência. Mesmo no samba, a malandragem quase sempre foi vista como um atributo negativo. O típico malandro do samba teve vida relativamente curta, de cerca de uma década ou pouco mais (dos fins da década de 1920 a início da década de 1940), mas a sua fala, por meio de uma imensidão de vozes, e o símbolo em que se

¹ Mestre em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR); Doutorando em Ciências da Linguagem pela Universidade Vale do Sapucaí (UNIVÁS). E-mail: faromanelli@gmail.com

configurou, sobrevivem no imaginário e nos hábitos nacionais. Historicamente, o fenômeno da malandragem no samba

começa nos fins dos anos 20, quando surge na música popular o personagem malandro propriamente dito, para alcançar em seguida, na década de 30, o ápice de seu prestígio. Por algum tempo, ele foi assunto em moda – mas foi um breve tempo. A virada se consuma a partir de 1937, quando o Estado Novo, instituindo a ideologia do culto ao trabalho e uma política simultaneamente paternalista e repressiva em relação à cultura popular, vem modificar as regras do jogo e o panorama da produção poética do samba (MATOS, 1982, p. 14).

Para evitarem-se confusões a respeito da figura do malandro, e, neste trabalho, enquadrá-lo na regência do samba, é interessante diferenciarem-se as diversas personagens da chamada “malandragem do samba” daquelas da “malandragem em sentido amplo”. A malandragem, vista como ação trapaceira, enganadora, é tão antiga quanto o homem na face da terra. E, provavelmente, será tão duradora quanto a existência humana no planeta. O engodo, sua característica básica, sempre existiu. É inerente, em maior ou menor grau, às relações humanas. Basta que se lembrem, como exemplo, dos deuses amalandrados, presentes em todas quase todas as mitologias e que, despidoradamente, sempre praticaram as mais deslavadas trapaças para, via de regra, relacionarem-se sexualmente com as belas humanas. No teatro universal, abundam figuras malandras, desde personagens do antigo teatro grego, até o sedutor Don Juan, *El burlador de Sevilla*, do frei espanhol Gabriel Tellez (1625) ou *O convidado de pedra*, de Molière (1665). Na literatura nacional, é bastante conhecida a personagem Leonardo, de *Memórias de um sargento de milícias*, que, conforme diz Antônio Cândido, é “o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira” (CÂNDIDO, 1993, p. 25). Além disso, no imaginário tradicional brasileiro, são inesquecíveis as figuras de malandros inveterados e românticos, como Pedro Malasarte, João Grilo (BICCA JR., 2009, p. 155)² e outros, tais como Padre João sem-cuidado e seu fiel sacristão malandro, Canção-de-fogo, Zé-Pelintra etc.

No mundo do samba, o malandro é outro. É preciso distinguir, ainda, aquele que é fruto, em grande parte, da resistência negra à opressão da elite dominante e branca, anterior à fixação do ritmo e do gênero (o malandro social), daquele que passou a existir no florescer do samba, gênero musical, com potencialidades mercantis e econômicas. Ambas as figuras

² Ambos, figuras do folclore português, celebrados em contos tradicionais. O último, João Grilo, foi assimilado pelo cordel nordestino e, nessa condição, transferido para a literatura, por Ariano Suassuna, no Auto da Compadecida.

tinham existência física no mundo real, mas, inspirado na malandragem social, nasce no samba, nas letras das canções, um malandro simbólico, idealizado: o malandro aqui chamado de malandro do samba. Bem aos moldes daqueles românticos do folclore brasileiro, mas com ginga e sotaque dos malandros da realidade carioca. Nasce no final da década de 1920, como um malandro explícito, protagonista de algumas letras de canções, em *Sinhô*³, *Alcebíades Barcelos (Bide)*⁴ e *Ismael Silva e Nilton Bastos*⁵.

A partir da década de 1930, consolidou-se como o “tipo” malandro carioca, o “malandro da Lapa”, do meretrício do Mangue, com características singulares, personagem das revistas musicais teatralizadas e de gangues de rua. Esse foi o malandro que, no samba, ganhou imagem nítida por Wilson Batista em “Lenço no pescoço”, de 1933, imagem posteriormente readequada por Noel Rosa para “rapaz folgado”, o malandro bom de lábia, sem ser violento. Sempre há e haverá controvérsias sobre a origem exata de tal figura, mas o que aqui interessa é entender a alma malandra do samba, que não se confunde, todo o tempo, com o sambista malandro e, muito menos, com o malandro típico carioca. O samba malandro é filho de todo um processo de adaptação cultural e religiosa. A malandragem no samba é uma das maneiras de expressar-se, observando, no pensamento e na articulação vocálica, a ginga natural do ritmo sincopado, próprio do gênero. Tendo a síncopa como marca característica do discurso malandro do samba, os sambistas, geralmente dos morros, puderam transgredir o confinamento ideológico e social que lhes era imposto pela elite dominante e puderam se fazer ouvir, por um discurso dúbio e polissêmico, nos relatos transpostos para as letras das canções.

Como parte de um amplo mecanismo ideológico que visava a desculturação dos africanos e seus descendentes, o poder dominante reprimia a religião tradicional dos negros e seus encontros festivos, apontados como hábitos de vadios e criminosos, enquadrando-os nas disposições penais contra a vadiagem. Reformas penais agravavam a pena por vadiagem e por capoeiragem (REIS, 2010, p. 29 e s.; 62-63) e, com isso, intensificou-se a perseguição fiscalizadora e opressora da lei, o que empurrou ainda mais a alma tradicional negra para o morro. Magno Siqueira diz que essa “expulsão” das classes pobres, principalmente negros, acabou por reunir indivíduos com experiências diversificadas, permitindo a “difusão de uma cultura subalterna contagiante, responsável pelas formas de extravasamento popular”

³ “Ora, vejam só”, de 1927.

⁴ “A malandragem”, de 1928.

⁵ “O que será de mim?”, de 1931.

(SIQUEIRA, 2012, p. 148). Letícia Vidor Reis, evocando Chalhoub, diz que a constante e violenta repressão, desde meados do século XIX, engendrou “uma ‘cidade negra’ que se configura como uma cidade esconderijo, solidária, instituída pelos negros e fundada nos interstícios da ‘cidade branca’” (REIS, 2010, p. 42). A seu turno, Cláudia Matos esclarece que

A importância da massa de gente enquanto recurso gerador de poder é acrescida pelo fato de os favelados manterem entre si também uma associação étnica [...] A predominância de negros e mestiços nas favelas faz delas redutos de uma auto-afirmação racial que não encontra lugar fora delas, no espaço dominado pelos brancos. Aí se gera a possibilidade e a necessidade de cultivar e preservar internamente manifestações culturais próprias à etnia negra, uma das quais é o samba (MATOS, 1982, p. 29).

Esse processo engendrou formas diversificadas de contatos culturais, uma para a cidade, outra para o morro, demarcando certa cisão entre um e outro locais. Na cidade, o simbolismo do malandro, do jeito malandro de ser e do samba malandro, caracterizou-se como ícone da ruptura: a malandragem primordial estava na apropriação e na comercialização, claramente representada pelo registro, junto à Biblioteca Nacional, da partitura de “Pelo telefone”, samba carnavalesco, em novembro de 1916, pelo músico e compositor Ernesto dos Santos, o Donga. No morro prevalecia uma certa pureza tradicional. Continuaram existindo rodas de batuque, candomblé e capoeira, com direito às pernadas e às composições coletivas e com duração indefinida. Ali, ainda se cultivou o jeito tradicional da resistência cultural. A mediação entre cidade e morro só veio acontecer após a invenção do ritmo “novo”, observado no samba do “Pessoal do Estácio”, no final da década de 1920 (NAVES, 2010, p. 72), interstício que fixou o malandro como mediador da coesão de tais regiões, e delas com a indústria cultural.

Para que se respeitasse a tradição ancestral, mas, também, se atendesse aos intuitos de exploração mercantil, deu-se vida a um ídolo simbolizador, inspirado em um dos seres míticos ancestrais negros. Uma das entidades dos cultos negros mais reprimidas pela cultura cristã era o peralta Exu⁶, e, por isso, das mais omitidas, deixando espaço vago, um vazio, nas

⁶ “Exu é um orixá ou um *ebora* de múltiplos e contraditórios aspectos, o que torna difícil defini-lo de maneira coerente. De caráter irascível, ele gosta de suscitar dissensões e disputas, de provocar acidentes e calamidades públicas e privadas. É astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente, a tal ponto que os primeiros missionários, assustados com essas características, compararam-no ao Diabo, dele fazendo o símbolo de tudo o que é maldade, perversidade, abjeção, ódio, em oposição à bondade, à pureza, à elevação e ao amor de Deus” (VERGER, 1981, p. 76). “O arquétipo de Exu é muito comum em nossa sociedade, onde proliferam pessoas com caráter ambivalente, ao mesmo tempo boas e más, porém com inclinação para a maldade, o desatino, a obscenidade, a depravação e a corrupção. Pessoas que têm a arte de inspirar confiança e dela abusar, mas que apresentam, em contrapartida, a faculdade de inteligente compreensão dos problemas dos outros e a de dar ponderados conselhos

manifestações religiosas da tradição negra. O Exu, pela sua expressão peculiar, era severamente reprimido e identificado ao diabo do culto cristão (BARRETO, 2009, p. 63). Adaptou-se com perfeição, no entanto, ao modelo mercantil do samba, transfigurado em novo ídolo, o malandro, ser apto a transitar entre os dois lados da fronteira. O samba foi o momento em que Exu, por ser o senhor da voz e da argumentação, invocado, pôde reaparecer com grande vigor, em triunfal volta, diretamente para o mundo sem fronteiras do mercantilismo.

Ou seja, a transposição de um símbolo religioso (que era “reprimido”, manifestando-se às ocultas quase somente em cultos clandestinos) para uma situação concreta, social e econômica, pedia uma personificação que assumisse as características de ambos os espaços e tivesse relevante significância neles. Como se pode perceber,

A vinculação das formas expressivas com o sistema religioso é comum às culturas tradicionais africanas. Este fato é suficiente para outorgar à forma musical um modo de significação integrador, isto é, um processo comunicacional onde o sentido é produzido em interação dinâmica com outros sistemas semióticos (SODRÉ, 2007, p. 23).

A expressão corporal adequada ao ritmo é uma consequência natural dessa vinculação, já que “no candomblé, o corpo faz parte de um círculo de comunicação maior com o sagrado, que envolve igualmente música, palavra, atabaques” (DEALTRY, 2009, p. 31). Por isso,

compreender esse sincronismo é tarefa árdua, já que a maior parte das categorias ocidentais utilizadas para a análise musical e linguística separa, naturalmente, a palavra cantada da palavra poética. É preciso, pois, compreender a diversidade de elementos presentes num ritual afro-brasileiro não a partir de uma divisão ocidental, mas da dinâmica, do caráter semovente que se dá no jogo entre palavra, ritmo, música, corpo etc. E o orixá que justamente rege tal concepção africana de “palavra” é Exu, que conduz a voz humana e o som [...] (DEALTRY, 2009, p. 31).

Muniz Sodré aponta esse descompasso, entre o capitalismo da classe dominante, de cultura europeizada, que atrai a música para seu campo de comércio, e a cultura tradicional, africana, que resiste à ideologização aculturante, pela seguinte forma:

No Ocidente, com o reforçamento (capitalista) da consciência individualizada, a música, enquanto prática produtora de sentido, tem afirmado a sua autonomia com relação a outros sistemas semióticos da vida social, convertendo-se na arte da individualidade solitária. Na cultura tradicional africana, ao contrário, a música não é considerada uma função autônoma, mas uma forma ao lado de outras – danças, mitos, lendas, objetos – encarregadas de acionar o processo de interação entre os homens e entre o mundo visível (o aiê, em nagô) e o invisível (o orum). O sentido de uma

[...] As cogitações intelectuais enganadoras e as intrigas políticas lhes convêm particularmente” (VERGER, 1981, p. 79-80).

peça musical tem de ser buscado no sistema religioso ou no sistema de trocas simbólicas do grupo social em questão (SODRÉ, 2007, p. 21).

A função tradicional do ritmo na música, pela expressão cultural africana e, em consequência, dos povos escravizados, era impedimento ao interesse mercante dos sambistas, que viam a canção como possível fonte de rendimentos. O simbolismo cultural do ritmo era sagrado, transcendente. Afinal, no processo existencial do negro,

o ritmo é uma maneira de transmitir uma descrição de experiência, de tal modo que a experiência é recriada na pessoa que a recebe não simplesmente como uma “abstração” ou emoção, mas como um efeito físico sobre o organismo – no sangue, na respiração, nos padrões físicos do cérebro [...] um meio de transmitir nossa experiência de modo tão poderoso que a experiência pode ser literalmente vivida por outros (WILLIAMS apud SODRÉ, 2007, p. 20).

É um processo interativo e circular. Ritmo e ritmista, junto com os participantes, são comunhão viva de transcendências, sentidos, experiências, permutas e integração, interagindo de forma total. O momento histórico, no entanto, oferecia um cotidiano de sofrimento. O Samba, manifestação complexa, exercia o poder de criar alegria naquele ponto geográfica, histórica e socialmente delimitado. Como gênero musical, já tendia a apartar-se da sobriedade religiosa. Por isso que

se atentarmos para o objetivo mais imediato e manifesto do acontecimento-samba, veremos que se trata antes de mais nada de uma brincadeira, de uma fonte de prazer lúdico para os que dele participam. [...] É nessa clave que ele congrega parte da massa proletária: para criar alegria e vigor coletivos. Criar um território protegido das pressões externas, que é, simultaneamente, um território de prazer com valores próprios, que procura preservar-se excluindo de si os fatores que representam opressão e desprazer.

E o que é, no caso, o desprazer? Para o proletário, são antes de mais nada as carências materiais da vida, ainda mais prementes nos países do Terceiro Mundo, e agravadas pelas discriminações e pressões de toda ordem. [...] Assim, esses valores que sustentam o desprazer, devem ser excluídos do espaço do samba, substituídos por outros, dos quais o maior é o próprio samba – o próprio prazer lúdico (MATOS, 1982, p. 31).

Pondera Cláudia Matos, que é difícil encontrar uma tipologia característica na figura do malandro, mesmo que seu aparecimento seja justificado pelo momento social e cultural (MATOS, 1982, p. 29-31). No entanto, é difícil não conceber a aderência do tipo à matriz religiosa, como também difícil é não perceber a necessidade de seu afastamento da ancestralidade religiosa para adentrar o mundo da indústria cultural. O ritmo, assimilado no corpo e na alma do sambador, materializa-se no campo mercantil por um negociador, mediador da transformação, que faz ponte entre a cidade e o morro, entre a pobreza e o

comércio. Para isso, transvestiu-se com roupagem cidadina, mas inspirado no Exu. Afinal, é ele que “carrega em si as contradições, as dúvidas, o princípio do movimento e da dialética que move a vida” (BARRETO, 2009, p. 62). Além do mais, como senhor da palavra, Exu é o grande mensageiro das coisas dúbias, ocultas ou pouco claras, e “talvez o que mais possa distinguir Exu seja seu caráter transformador. É aquele que questiona o estabelecido, o que promove as mudanças, o que confronta e traz novidades. É a fertilidade, a fecundidade, o inesperado, a surpresa, o inusitado, uma energia em constante ebulição” (BARRETO, 2009, p. 63).

O samba tradicional do morro estava em desarmonia com os paradigmas mercantis hábeis à sua inserção no mercado de bens culturais, o que, em parte, já fora superado pelo samba da cidade. Na dicotomia “samba de cidade” e “samba de morro”, para aí se inserir o malandro-mediador, é significativo notar algumas distinções: o samba da cidade era individualista, o do morro, coletivo; o da cidade rompera já há algum tempo com o motivo religioso; o do morro, mantinha laços profundos com a religiosidade; o samba da cidade era tematizado, exigia acompanhamento de cordas e metais e era temporalmente configurado (rádios e mídias de gravação o exigiam, por questões técnicas e mercantis), o do morro era espontâneo, acompanhado de vigorosa percussão, sem tempo de duração, prestando-se a ser executado nas rodas; o samba da cidade era um produto individual, transferível e negociável, o do morro era propriedade coletiva; o samba da cidade evocava temas particulares e privados, o do morro, temas tradicionais e sociais; o samba da cidade era centrífugo, sua meta era o outro lado das fronteiras culturais e econômicas, o do morro era centrípeto, tinha por objetivo unir socialmente os da cultura negra, mantendo íntegros os laços de união.

Vê-se, pois, que o malandro do samba aproveitando as potencialidades do ritmo do Estácio, nasceu com características cidadinas (individualista, religiosamente sincrético e amoral, perseguindo ganhos fáceis, muitas vezes pelo engodo, e buscando notoriedade pessoal intra e extrafronteiras sociais), às quais aderiu rapidamente o sambista do morro. Antes disso, o malandro do morro tinha características diferentes: valentão, em vez de falador; violento, em vez de esquivo; sincero, em vez de dúbio. O malandro do samba apareceu no final da década de 1920, concomitante a alguns fatores mercantis fortes: o ritmo novo do Estácio, as Escolas de Samba (ambos, excelentes produtos para o consumo cultural de massa), a melhoria do processo de gravação de áudio e a explosão da radiodifusão. O malandro, intermediário entre o mundo negro e a indústria cultural branca, perseguindo objetivo mercante, faz uso

amplo da dubiedade, da polivalência, do verbo fácil e sedutor e da esperteza, que, na fala de Mayra Pinto, é a “característica máxima de todo malandro” (PINTO, 2012, p. 105). Tais características possibilitaram a coesão definitiva entre samba e mercado.

Portanto, assume-se aqui que o trauma da opressão, recalcado, extravasou na ressurreição de Exu, ambíguo e mutante, adaptável, para além do bem e do mal, senhor da voz humana e dos sons de comunicação, na figura do malandro do samba (SODRÉ, 1998, p. 67-68; DEALTRY, 2009, p. 31-32). O malandro é, por isso, resposta à provocação injusta do capitalismo opressivo. Surge como figura capaz de confrontar o sistema, mas também de lidar com ele. As peraltices do “endiabrado” Exu foram transferidas do espaço mítico para um espaço simbólico materializado na incorporação terrena: o malandro do samba. A partir daí o samba malandro e dúbio cria uma vida paralela dentro da história da canção popular brasileira e dentro da “filosofia” do samba; “[...] a construção de um universo movediço e refratário à axiologização se dá pelo empréstimo de uma figura já sedimentada no imaginário brasileiro como sendo constitutivamente ambivalente” (MANCINI, 2003, p. 148), o malandro.

Renata Mancini acrescenta, ainda, que

A figura ambivalente do malandro é construída pelo *termo complexo*, isto é, pela *presença* concomitante dos dois polos que estruturam sua constituição identitária: a ordem e a contravenção. Ou seja, o corpo do malandro é delineado pelo movimento entre ambos (MANCINI, 2003, p. 153, grifos da autora).

E realça que “trata-se de uma figura construída sobre o terreno movediço da ambivalência e, desse modo, qualquer esforço para fixá-lo em um dos polos, do ‘bem’ ou do ‘mal’, estará negligenciando o seu outro lado constitutivo” (MANCINI, 2003, p. 151). E, para se expressar no meio em que se constituiu, o malandro tem como uma de suas poderosas vozes, a voz do samba. Afinal, “o samba era [...] considerado a forma musical de expressão do malandro, sua alma sonora” (MANCINI, 2003, p. 150).

Confrontado pela corrosão social e cultural, que o empurra para locais de moradias simples e desconfortáveis e o leva à pobreza, o sambista malandro parodia a realidade. Ele goza no sarcasmo irônico de sua fala ao criticar a realidade sofrida, invertendo-a e realçando pontos agudos, geralmente por um confronto bem-humorado e debochado. Pela paródia, o samba malandro enfrentou, com as armas de que pôde dispor – ironia, crítica, causticidade –, o agravo social. Como esclarece Gilberto Vasconcellos, essa paródia é a “maneira corrosiva de se conviver com o universo social” (VASCONCELLOS, 1977, p. 100).

Uma das características básicas do malandro é a farta dialogia. Seu trânsito entre fronteiras não é resultado de uma monológica incorporação particular, de sentido privado e comportamento individual. É, ao contrário, uma característica social. A sociedade do “lado de cá” da fronteira necessitava **da** e pedia **a** inserção da alma “exuniana”, mãe da ironia, da pilhéria e da dubiedade, no coletivo “branqueado” do “lado de lá”. A aceitação da canção negra pela cidade molda a outra face do samba amalandrado. Ao mesmo tempo, adequa sua face tradicional ao molde mercantil e, por isso, interpolam-se entre eles expressões de manifestação dialógica, buscando uma posição melhor estável da própria sociedade brasileira no momento em que o capital se impunha, e a aceitação da força de trabalho do mundo negro não se consolidara como uma solução plausível. Gilberto Vasconcellos bem o aponta:

É preciso mostrar a necessidade social de seu [da malandragem] aparecimento, ou, se se quiser, a sua aparência socialmente necessária. A meu ver, ela aparece em um momento em que o antagonismo entre capital e trabalho ainda não cobria no Brasil todo o espaço social: daí a brecha preenchida pela metáfora da malandragem [...].
Típica manifestação de “falsa consciência”, a metáfora da malandragem se configura enquanto uma resposta (equivocada, mas subjetivamente justificada) a um estágio evolutivo da sociedade brasileira (VASCONCELLOS, 1977, p. 108-109).

Por isso, o discurso malandro, como discurso carnavalizado,

terá assim características ligadas à inversão e relativização dos valores e “reais”, à ambiguidade, à coexistência de elementos díspares. Ele carrega uma polivalência ou polifonia interna, uma dialogia constante entre elementos opostos que jamais chega a se resolver numa afirmação ou negação peremptória. Opõe-se por conseguinte ao caráter monológico da literatura clássica, a qual se apóia em verdades bem acabadas e constituídas (MATOS, 1982, p. 49).

O samba malandro, portanto, é um discurso de malandragem, com ironia, dialogia, dubiedade, inerentes a seu inspirador espiritual e simbólico, o controverso Exu, caricaturado, naquele preciso momento cultural, para atender à necessidade econômica dos manipuladores do capital, e a demanda consumista crescente, dos consumidores culturais. É, enfim, a caricatura social dentro da própria caricatura metafísica.

Para ilustrar essa verve caricatural, apresenta-se aqui um excelente exemplo de linguagem malandra no samba, e que, por isso, merece uma análise: “Batuque na cozinha”, de João da Bahiana, composta, segundo Marcos Alvito, em 1917 (ALVITO, 2011, p. 1), e, segundo André Diniz, na segunda edição revista e ampliada de seu *Almanaque do samba*,

logo após 1923 (DINIZ, 2006, p. 31)⁷, e gravada, inicialmente, apenas em 1968, pelo próprio compositor, Pixinguinha e Clementina de Jesus no elepê *Gente da antiga*⁸:

Batuque na cozinha
Sinhá não quer
Por causa do batuque
Eu queimei [quebrei] meu pé

Não moro em casa de cômodo
Não é por ter medo não
Na cozinha muita gente
sempre dá em alteração

Então não bula na cumbuca
Não me espante o rato
Se o branco tem ciúme
Que dirá o mulato

Eu fui na cozinha
Pra ver uma cebola
E o branco com ciúme
De uma tal crioula
Deixei a cebola, peguei na batata
E o branco com ciúme de uma tal mulata
Peguei no balaio pra medir a farinha
E o branco com ciúme de uma tal branquinha

Então não bula na cumbuca
Não me espante o rato
Se o branco tem ciúme
Que dirá o mulato

Eu fui na cozinha pra tomar um café
E o malandro tá de olho na minha mulher
Mas, comigo eu apelei pra desarmonia
E fomos direto pra delegacia

Seu comissário foi dizendo com altivez
É da casa de cômodos [de arrumação] da tal Inês
Revistem os dois, botem no xadrez
Malandro comigo não tem vez

Mas seu comissário
Eu estou com a razão
Eu não moro na casa de habitação [arrumação]
Eu fui apanhar meu violão
Que estava empenhado com Salomão
Eu pago a fiança com satisfação

⁷ Na terceira edição revista do *Almanaque...*, de 2012, o autor omite a informação.

⁸ Hermínio Bello de Carvalho, na contracapa do álbum, informa que João da Bahiana lhe teria dito que a canção fora composta há mais de sessenta anos, anteriores a 1968, e, portanto, pelo menos até 1907 (CARVALHO, 1968). A falta de coerência cai bem no samba malandro, até porque, como já se disse, o malandro do samba só vai aparecer em 1927, coincidindo com o surgimento do samba batucado do Estácio (antes, o que existia era o samba amaxixado). E a segunda parte do “Batuque”, de João da Bahiana, apesar do estilo “miudinho”, com prováveis origens ainda no século XIX, é composta segundo o novo paradigma rítmico.

Mas não me bota no xadrez
Com esse malandrão
Que faltou com respeito a um cidadão
Que é Paraíba do Norte, Maranhão

O estribilho da canção (“batuque na cozinha / sinhá não quer...”) foi provavelmente cooptado por João da Bahiana do cancioneiro tradicional. Diz Marcos Alvito que “é bem provável que João da Bahiana tenha escutado o tema que inspirou seu batuque em uma das inúmeras festas que frequentou desde criança” (ALVITO, 2011, p. 1). Hermínio Bello de Carvalho, na contracapa do álbum, confirma que o refrão veio de um tema folclórico (CARVALHO, 1968).

Ao olhar superficial, o estribilho remete ao autoritário poderio dos senhores proprietários, quando a “sinhá”, na administração da casa grande, organizando a ação dos escravos “domésticos”, no exercício de sua autoridade, dá ordem explícita, proibindo o batuque de cozinha, como uma medida preventiva para manter a ordem em seu lar. Lugar de batuque, quando permitido, é no terreiro. “Batuque” era uma reunião festiva negra, com muito ritmo. Formava-se em roda, às vezes apenas dançante e ritmada e, outras vezes, com um estribilho repetido pelos presentes ao som de palmas, às vezes respondido por verzejadores solos. A reunião era, constantemente, agitada e violenta por causa das rodas de pernadas (em alguns casos, de capoeira), alguma bebida e muitas confusões. Conforme o *Dicionário da história social do Samba*, a batucada, no mundo do samba “é uma das denominações do jogo atlético também conhecido como pernada”, que acontecia ao som do batuque (LOPES; SIMAS, 2015, p. 39). Por esse jogo, “um dos jogadores, no centro de uma roda e ao som de refrões de samba cantados em coro, tenta arredar do chão uma das pernas do adversário, deslocando sua base de apoio para fazê-lo cair [...], desenvolvida principalmente no Rio de Janeiro” (LOPES; SIMAS, 2015, p. 39) dos tempos da escravidão ao início do século XX. O batuque era o principal momento catártico do negro oprimido, verdadeira purgação da tristeza sufocada, de ódios contidos e de mágoas recalçadas. Era uma festa quase que apenas de negros e descendentes, e a liberação das dores morais recalçadas era, muitas vezes, explosiva, provocando momentos de intensa euforia, mas, também, de violenta agressividade. Por isso, sofria restrições, pelo senhor, na época da escravidão, e, em qualquer tempo, pelas autoridades judiciárias e políticas.

Há uma certa anacronia entre as partes da canção. Como já se viu, o estribilho pertence a uma tradição ancestral e remete a encontros de negros em sede da propriedade rural

do senhor de escravos. A segunda parte, pertence a outra época e a uma outra sociedade. A canção é composta de três momentos: o estribilho, com motivos tradicionais, e a segunda parte, subdividida em outras duas, uma demonstrativa de ciúmes, na casa de cômodos, e, outra, defensiva, perante a autoridade policial, quando o eu-lírico busca se eximir das consequências penais pela participação no “batuque”. Nas últimas subpartes, o eu lírico acusa um aparente domínio sexual dos poderosos, elite branca, sobre as mulheres dos pobres. Mostra que o branco tem ciúmes da crioula, da mulata, da branquinha, além de lançar olhares atrevidos para a mulher do mulato, o que resulta na reação deste. As personagens da ação, além das diversas mulheres citadas, são um branco, um mulato (o eu-lírico) e a “sinhá”, uma “tal” Inês.

As atitudes que geram a tensão e o conflito físico são resultantes do descumprimento da ordem da “sinhá”, provavelmente branca, que proíbe batuque na cozinha. Os “infratores” são o branco ciumento, que oprime o mulato, não o deixando se aproximar de várias mulheres, e que, se engraça com a mulher do oprimido. O mulato, ainda mais ciumento, reagindo às “arbitrariedades” do branco, “apela pra desarmonia”. E o batuque se instaura. Segundo Marcos Alvito, o “episódio ocorrido ‘na cozinha’ parece exemplificar uma tendência geral por parte dos brancos a monopolizar para si tudo do bom e do melhor, deixando para o negro somente os restos” (ALVITO, 2011, p. 1-2). Há, também, ainda segundo Marcos Alvito, a possibilidade de se entender o termo “cozinha” como sugestivo de discriminação racial, já que “a cozinha talvez não seja somente a cozinha real, mas um lugar simbólico do negro na sociedade” (ALVITO, 2011, p. 2). Tem sentido a colocação já que é habitual, ainda hoje, o uso de termos como “os da cozinha não falam”, “cozinha é lugar de mulher”, “cozinha é lugar de negro” e outros assemelhados, sempre equiparando uma metafórica cozinha com o lugar de servidão e de submissão.

No entanto, como a canção é um samba malandro, o observador precisa se acautelar na análise. A um olhar menos atento, observando a fala de superfície, encontrará um enredo acusador da situação discriminatória, racial e/ou social, argumento com o qual o “malandro” eu-lírico chega a convencer pesquisadores renomados, como Marcos Alvito, para quem o “refrão de ‘Batuque na cozinha’ aponta para a secular repressão aos costumes dos negros no Brasil” (ALVITO, 2011, p. 2) e Giovanna Dealtry, para quem, apesar de a cozinha ser território dos negros, o mando é da patroa branca, a “sinhá”, que tem o poder de coibir a manifestação festiva dos escravos (DEALTRY, 2009, p. 63).

Por essa acepção, “sinhá” é proprietária de escravos e “cozinha” é o cômodo onde se processam alimentos; a “sinhá” impõe as regras e os negros, subservientemente, devem obedecê-las, sob pena de punição. Por causa disso, o entendimento natural é que os ingredientes procurados pelo mulato são exatamente o que ele diz serem, e o ato de tomar café na cozinha é o ato normal, cotidiano de se alimentar pela manhã, no cômodo mais apropriado para tanto. Queimar o pé poderia ser, ou se queimar no fogo, ou “cair” no conceito da sinhá, ser por ela punido, como afirma Alvito, ou, ainda, embebedar-se, como diz Dealtry⁹. No entanto, o olhar mais atento mostra outra situação: a canção é o exato protótipo do discurso polissêmico do malandro, com a finalidade de enganar o intérprete em sua boa-fé.

O grande dom do malandro, “exunianamente” inspirado, é, já se disse, o dom da fala. João da Bahiana, ao fazer uso do estribilho tradicional, das rodas ancestrais, além de utilizar-se de uma estratégia para “venda” do produto (o estribilho “pega” muito fácil e já está incrustado no imaginário social), confunde o intérprete. Isoladamente, o estribilho remete o ouvinte ao tempo da escravidão e da servidão do negro à “Sinhá”. Para se sustentar no amparo da tradição, como também mostra Marcos Alvito, dialoga francamente com o tradicional “Lundu do pai João” (“Baranco diz quando more / Jesucrisso que levou, / e o pretinho quando more / foi cachaça que matou”) (ALVITO, 2011, p. 1), o que lhe emprestaria maior credibilidade na denúncia contra o racismo. Porém, através das frestas, repassa uma mensagem contrária, desnudando a maneira caricata e dúbia de o malandro transitar entre os dois lados da fronteira cultural. O estribilho, ou primeira parte, calcada em costumes tradicionais, está em total anacronia com a segunda parte, o tumulto e a defesa.

A “controvérsia” (quase certo que tenha sido um confronto físico) se dá por ciúmes, entre dois presumidos (pelo delegado) malandros. Na delegacia, o eu-lírico se defende, procura inculpar o oponente e se esquivar do estigma da malandragem. É a fala que se vê na segunda parte. Começa negando ser morador da pensão, ou do cortiço, onde ocorreu a confusão (“não moro em casa de cômodo”), que, segundo ele, entendia ser foco de alterações. Paralelamente, defende sua valentia (“não é por ter medo não”, mas para evitar

⁹ Giovanna Dealtry encontra referência, feita por João Antônio, em *Zicartola, e que tudo mais vá pro inferno*, de que “queimar o pé” era expressão usada no meio malandro que significava embebedar-se (DEALTRY, 2009, p. 192). De fato, no texto, João Antônio, comentando sobre as reuniões no *Zicartola*, diz: “Não havia flosô. Queimava-se o pé na cana, na uca, na cerveja, no chope, no conhaque” (ANTÔNIO, 2007, p. 43). Patrícia Aparecida dos Santos, transcrevendo a “Agenda-dicionário de João Antônio”, aponta: “Letra Q - Queimar o pé = beber até embriagar-se” (SANTOS, 2006, p. 28). Marcos Alvito entende que tal expressão possa significar queimar efetivamente o pé, na fogueira, que ficava no centro de cozinhas de casas-grandes, ou “queimar-se”, simbolicamente, ficando malvisto e sofrendo sansões por desobedecer a sinhá (ALVITO, 2011, p. 2).

confusões, já que a cozinha tem “muita gente” e lá “sempre dá alteração”). Diz que, apesar de ser uma pessoa pacífica, não acata desaforos. Perceba-se que, já aqui, se defendendo, coloca dúvidas à sua condição de pessoa pacífica e honesta ao utilizar linguajar próprio de gíria prisional ou malandra: “dar alteração”.

Ele foi a “tal” cozinha para tomar café, acompanhado de sua mulher, e esta foi alvo de olhares do outro. Mais ciumento que o próprio branco (“se o branco tem ciúmes / que dirá o mulato?”), não levou desaforos para casa, pois “apelou pra desarmonia” – nova utilização de jargão próprio da linguagem bandida e malandra. A confusão acabou na delegacia, onde o delegado, considerando ambos como malandros, frequentadores da casa de cômodos da “tal” Inês (pela entonação oficial, malvista), manda prendê-los e ele, o contendor mulato-ciumento, faz, ali, sua defesa, tentando evitar o encarceramento e conseguir a liberdade.

Nas declarações do eu-lírico são encontradas marcas de motivações diferentes daquelas alegadas. A fala oculta mostra outro discurso. Pois, bem. Observe-se que dos contendores, um é branco, outro mulato. Se a cozinha é o ambiente do negro-escravo, subjugado à vontade da “Sinhá”, causa estranhamento a presença apenas do branco e do mulato na discussão, até porque, já há muito, mulatos não eram escravizados. Além disso, estavam interagindo com várias mulheres, nenhuma delas, também, declaradamente negra. Por que tantas mulheres, com peles de cores distintas, crioula, mulata, branquinha, reunidas na cozinha? O mulato (o eu-lírico), no começo da confusão, toma algumas atitudes de aproximação que provocam os ciúmes do branco: foi “ver uma cebola”, e despertou ciúmes pela crioula; ele deixa a cebola e “pega a batata”, despertando ciúmes sobre uma mulata; pegou no “balaio pra medir a farinha”, aí os ciúmes foram por causa da branquinha. O eu-lírico, aparentemente, aproximou-se, “sem autorização”, das mulheres salvaguardadas pelo branco, provocando a obstrução ciumenta. Os ciúmes indicam que, provavelmente, as mulheres tinham alguma subserviência ao branco.

Abre-se aqui um parêntese para contextualizar historicamente a ação. Como é que se pode equalizar historicamente o enredo apresentado, harmonizando ação e cenário? Ou, adequar a um mesmo tempo e lugar a desavença entre homens ciumentos na casa de cômodos e o batuque de cozinha? Para esclarecer, importante conjugar refrão e ação, época da malandragem, quando casas de cômodos no centro do Rio de Janeiro eram comuns, em tempos anteriores ao processo do “bota abaixo” do prefeito Pereira Passos (anos iniciais do século XX). Para tal adequação, portanto, há que se atualizar os significados das palavras

“batuque”, “cozinha” e “sinhá”. Impõe-se questionar: por que a “sinhá”, do início do século XX, quer evitar o “batuque”, em que se “queimam pés”¹⁰? Qual o sentido de “queimar” os pés?

Batuques nas cozinhas, nas grandes cozinhas-refeitórios das casas-grandes das propriedades rurais, onde os escravos se alimentavam, naturalmente, eram resultados de um impulso dos trabalhadores escravizados, em busca de alívio para suas tensões e descarrego dos recalques. Alguns patrões do período escravocrata permitiam batuques, na cozinha ou no terreiro; outros, só nos terreiros; e grande parte, em nenhum lugar, o que levava as batucadas dos negros, inicialmente, para lugares escondidos, inclusive para os cacumbis e, posteriormente, para os candomblés, reuniões com significância transcendental, mas que, por resistência, abrigava festividades tradicionais negras (PARÉS, 2007, p. 103; 109) e, adiante, para a simulação de louvores católicos (VERGER, 1981, p. 25).

Evidentemente, era uma prerrogativa da sinhá, proprietária ou mulher do proprietário, proibir ou coibir os encontros, na cozinha ou no terreiro. As “sinhas-donas” eram as administradoras de “casas-grandes” com, por hábito generalizado dos proprietários, cozinhas enormes, inclusive com fogueiras centrais (FREYRE, 2003).

Portanto, bater na cozinha era um costume do tempo da escravidão, e seria nesse tempo e nessas cozinhas de casas-sedes rurais, que teria motivo e sentido a proibição da sinhá, proprietária ou mulher do proprietário, contra tais batuques. A malandragem carioca é uma situação urbana, localizada nas primeiras décadas do século XX, em meio a grande comoção social e sanitária na capital da república. Esse deslocamento temporal e espacial da ação protagonizada por malandros e mulheres que conviviam em casa de cômodos, ou de arrumação, para uma paisagem rural de algumas décadas anteriores, não é sem sentido: é a voz do malandro que, sempre dúbia, procura confundir o ouvinte. Fecha-se o parêntese.

Sinhá, na fala malandra da canção, era a dona da casa de cômodos, ou de arrumação, a “tal Inês”. Naturalmente, a titulação poderia ser dada à “senhoria”, dona de pensão, que alugava cômodos, como era hábito na época. No entanto, também poderia ser uma cafetina, dona de prostíbulo, o que justificaria o descaso do delegado, chamando-a por “tal Inês”. O momento histórico da ação é a República nos anos iniciais do século XX, época em que se reprimiam malandros, batuques e pernadas, em qualquer lugar da cidade, como atividade criminosa de desocupados e desordeiros. Nas fazendas escravistas, o proprietário lidava com

¹⁰ Ou onde se quebram pés, já que algumas gravações assim o mencionam.

os abusos, sem necessidades da intervenção do delegado. O imóvel onde se deu a confusão ficava em uma área urbana. Portanto, não era propriedade de uma “sinhá” dona de escravos (ou ex-dona de escravos). Na casa de cômodos é evidente que a cozinha não é tão ampla a ponto de acomodar fogueiras centrais e batucadas.

Partindo desta constatação, a credibilidade moral do ambiente fica prejudicada. A cozinha passa a ter outro significado. Adequaria à fala malandra o fato de ser o lugar da casa de arrumação em que se estabelece “ponto” das mulheres, para esperar e encontrar parceiros. O lugar onde clientes são convencidos. E “batuque” pode ser o trabalho dos gigolôs, cooptando otários para encontros com suas protegidas ou até as disputas, inclusive físicas, entre eles. A palavra “batuque” tem o significado popular de ato de conversar muito, insistentemente, tentando convencer, válido desde aquela época. Batuque também é o sistema de pesca onde o pescador instiga o peixe a entrar em armadilhas, espanando a superfície da água, fazendo ondas ou turbilhonamentos. O jargão “queimar o pé” que, segundo João Antônio, ratificado por Giovana Dealtry, seria embriagar-se, e segundo Marcos Alvito, ser punido ou realmente queimar-se, fica mais consistente, na fala e no momento, se for entendido como machucar os pés na capoeira ou na pernada, usadas para a solução de conflitos entre malandros. Não é por acaso que canção homônima, de Nássara e Rubens Soares, de 1937, utilizando-se do mesmo estribilho tradicional diz “por causa do batuque / machuquei meu pé”. Alguns pesquisadores e algumas gravações também anotam, na canção de João da Bahiana, o verso “quebrei meu pé”, como se vê no *Almanaque do samba* de André Diniz, tanto na segunda como na terceira edições (DINIZ, 2006, 2012, p. 30).

A partir daí, desnuda-se o sentido da canção. A confusão se inicia por causa dos ciúmes do branco pela crioula, pela mulata e pela branquinha. Em linguagem da vida boêmia, “cebola” pode indicar a negra ou a mestiça, identificada pejorativamente pelo cheiro característico do suor; batata pode ser pernas ou coxas (é comum o uso da expressão “batata-da-perna” e da gíria “batata” significando coxa); balaio é o leito de encontros; “medir farinha” tem o sentido de prostrar, conversar, passar cantadas, xavecar, passar a lábua (comum, ainda hoje, a expressão “tirar farinha”, com o sentido de exigir satisfações ou “passar farinha” com o sentido de convencer, conquistar).

Toda estrutura da defesa se desfaz em seus próprios argumentos. Pela fala verborrágica, utilizando-se de termos da malandragem e policiais, o próprio malandro se autentica. Estava com mulher, em casa de arrumação, e desarmonizou-se com um indivíduo

que botou os olhos em sua companheira. Só isso justificaria a confusão? Ou haveria algum outro motivo, mais sério, como por exemplo, ser *cáften* da “mulher”, pivô da ocorrência? Ou ter ela correspondido ao olhar do outro? Por que levaria a própria mulher à casa de duvidosa harmonia, se fora apenas resgatar seu violão, que, antes, empenhara com Salomão (nome que indica origem étnica comumente atribuída a agiotas ou muambeiros)? E se a “cozinha” era local fácil para confusões, porque iria, com a mulher, até lá, tomar café, apesar dos riscos?

O discurso defensivo do malandro, geralmente, segue um roteiro característico: investe-se na condição de dono da fala da verdade; nega a culpa; atribui a culpa a outrem; atribui-se qualidades de honestidade, honradez e legalidade; justifica a não culpabilidade de maneira fanfarrona e orgulhosa (gosta de se chamar de esperto, perigoso, violento, bom de briga). Tudo isso, de uma certa maneira caricata, que muitas vezes o faz assumir um rumo contrário ao sentido do fio discursivo. No caso específico da canção, por fim, o eu lírico, enquanto se diz “cidadão”, atribuindo-se, por isso, condições de retidão moral e legal, ao outro chama de “malandrão”, com quem teme ser acareado. Talvez por medo de agressão física, ou de ser desmascarado da sua fama de violento (afinal, era Paraíba do Norte, Maranhão), talvez por medo de ser desmascarado de sua alegada honradez.

Na riqueza desse exemplo, constatam-se as múltiplas possibilidades do discurso polissêmico do malandro no samba, que consegue, até, parecer crível e, se o ouvinte não estiver atento, “compra” o produto e acaba acreditando. Talvez não seja por acaso que João da Bahiana, que era negro, mostrasse o malandro como sendo mulato. Como se viu, o malandro é o que se mestica na fronteira entre o bem e o mal, entre o morro e a cidade, entre a tradição e o comércio. Nada mais natural que, também, simbolicamente, se mestice na pele.

O tempo da malandragem no samba passou. Como diz o eu-lírico da canção “Homenagem ao malandro”, de Chico Buarque (1978, álbum *Chico Buarque* Philips 6349 398), “aquela tal malandragem [‘de outros carnavais’] não existe mais” O malandro, no entanto, vive saudável no imaginário e no cotidiano do país, como o espírito da esperteza que se transformou em mandamento social, político, econômico e até religioso, alguns, bandidos violentos, outros, dissimulados e ainda donos do poder da fala. O malandro de hoje é, no dizer da mesma canção, o “[...] 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”.

É na linguagem da fresta, evidente em Chico Buarque, que se percebe a alma malandra dos outros carnavais no mundo de hoje. Na canção “O malandro”, de 1979 (do álbum *Ópera do malandro – TSO da peça teatral* - Philips 6349 400/1)¹¹ encontram-se recortes da rotina da malandragem que, pelo olhar múltiplo do compositor, permanece simbolicamente viva nas atuais translações econômicas, identificando-se apenas o malandro chinfrim:

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

Mas o frete/Vê que ao todo
Há engodo/Nos papéis
E pra cima/Do alambique
Dá um trambique/De cem mil réis

O usineiro/Nessa luta
Grita (ponte que partiu)
Não é idiota/Trunca a nota
Lesa o Banco/Do Brasil

Nosso banco/Tá cotado
No mercado/Exterior
Então taxa/A cachaça
A um preço/Assustador

Mas os ianques/Com seus tanques
Têm bem mais o/Que fazer
E proibem/Os soldados
Aliados/De beber

A cachaça/Tá parada
Rejeitada/No barril
O alambique/Tem chilique
Contra o Banco/Do Brasil

O usineiro/Faz barulho
Com orgulho/De produtor
Mas a sua/Raiva cega
Descarrega/No carregador

11 Canção “O malandro” (*Die Moritat Von Mackin Messer*), de Kurt Weill e Bertold Brecht. Versão de Chico Buarque.

Este chega/Pro galego
Nega arrego/Cobra mais
A cachaça/Tá de graça
Mas o frete/Como é que faz?

O galego/Tá apertado
Pro seu lado/Não tá bom
Então deixa/Congelada
A mesada/Do garçom

O garçom vê/Um malandro
Sai gritando/Pega ladrão
E o malandro/Autuado
É julgado e condenado culpado
Pela situação.

Aqui, em complexo ciclo da malandragem moderna, o eu lírico apresenta elos de uma corrente que começa pelo pequeno malandro, que bebe um gole de cachaça sem pagar “e dá no pé”. O garçom transfere o golpe para o “galego”, título dado depreciativamente aos portugueses de poucos recursos e baixa instrução, migrados para o Brasil; o português repassa o golpe para o distribuidor; o distribuidor, para o alambique; o alambique, para o Banco do Brasil, que, para compensar, sobretaxa a bebida. Com o preço alterado, os importadores americanos deixam de comprar. O produto encalha, o usineiro culpa o Banco do Brasil e descarrega o prejuízo no intermediário, que aumenta o frete. A bebida fica mais cara, o vendeiro se aperta e congela o salário do garçom. O garçom, quando vê um malandro chinfrim, socialmente perdido, sai gritando “pega ladrão” e o malandro, culpado ou não, vai preso e condenado e, no final das contas, é o único que vai para a cadeia em toda essa “cadeia” de golpistas, como se fosse ele o culpado pela situação do país.

A canção satiriza a concepção de malandro, como tipo característico do país, e as grandes malandragens que subjazem por trás dos maiores negócios. O “jeitinho” brasileiro é atribuído ao pequeno malandro, que acaba sendo julgado e condenado, na justiça e na sociedade, por todas as negociações escusas que assolam a nação, desde os pequenos golpes que empregados dão nos patrões, até os grandes golpes do poder econômico e do aparato oficial. E isso tudo, no final das contas, é porque o malandro é o único que ainda assume, “honestamente”, sua postura desonesta.

O processo evolutivo continua em “O malandro n.º 2 vem aí”, de 1979 (também do álbum *Ópera do malandro – TSO da peça teatral*), nova versão de Chico Buarque sobre a mesma melodia, canção que, de maneira crua e violenta, “mata” o malandro chinfrim, aquele que “tá na greta / na sarjeta do país / e quem passa acha graça / na desgraça do infeliz”, mas

que, no mesmo corpo, materializa o bandido de hoje, que não raro encontra a morte violenta nas sarjetas. É um quadro que, habilmente, mostra a transição entre o malandro tradicional, do samba, simbólico, e o malandro atual, via de regra bandido, violento e cruel, cada vez mais real no cotidiano dos cidadãos normais, colocando ambos em um mesmo corpo, na mesma vala (sarjeta?) comum. O malandro do samba passou a ser motivo de deboche e desapareceu. O endiabrado Exu desencarnou do tipo, agora completamente deslocado no contexto social de hoje. Ele foi vítima da violência que o suplantou quando deu outra roupagem à marginalidade. O trânsito entre fronteiras se acabou. A marginalidade violenta dos morros não mais depende do dom da fala dúbia e polissêmica, dos pequenos engodos, mas busca poder em armas pesadas e drogas; a marginalidade gananciosa do asfalto, dos colarinhos brancos, donos do poder, abusa da astúcia e de conchavos; suas armas são as grandes associações, o poder político e econômico.

É evidente que o malandro se foi (“o cadáver do indigente / é evidente que morreu”), ficou na greta, na sarjeta do país, o corpo do pequeno bandido. Acabou? Morto, “ele se move / como prova o Galileu”. A frase atribuída ao astrônomo Galileu Galilei (*Eppur si muove* - “e, no entanto, se move”) é a negação de anterior confissão. Ou, malandramente, a negação da própria negação. Galileu, astrônomo e celebrado cientista, teria proferido essa frase em um resmungo logo após se retratar pela afirmação de que a Terra se movia ao redor do Sol, com base em modelo de Nicolau Copérnico. A retratação foi feita diante de representantes da Igreja Católica Romana, em 22 de junho de 1633. Não se sabe se de fato Galileu o disse, ou se a frase é uma das lendas dos meandros científicos, repletos delas. Galileu, por seu método de observar a natureza e o sistema solar, é considerado o pai do empirismo científico e da ciência moderna. Adotara as ideias heliocêntricas de Copérnico e se viu forçado a retratar-se perante a Igreja, para não ser condenado pela Inquisição. Ao terminar a retratação, também a teria negado, dizendo em voz baixa, “no entanto, se move” (CHALMERS, 1993, p. 193). Ou seja, independentemente de ter renegado as teorias copernicanas que anteriormente expusera, a Terra continuava se movendo no espaço, sem se incomodar com as quirelas políticas ou religiosas dos terráqueos, donos do poder, que insistiam em predeterminar seu funcionamento.

O que Chico Buarque, por seu eu lírico, faz, nos últimos versos da última faixa do último dos dois álbuns da trilha sonora da *Ópera do malandro – TSO da peça teatral* (de 1979. Philips 6349 400/1), é negar a morte da malandragem, que versos antes ele positivara.

Contudo, se a malandragem do samba superou a morte e “se move”, onde o espírito “exuniano” está incorporado nos dias atuais?

REFERÊNCIAS

- ALVITO, Marcos. Com seu Batuque na cozinha, João da Baiana ironizou o preconceito racial. E ainda ganhou um sucesso. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, n. 5, nov. 2009 (post. 03 jan. 2011). Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/critica-musical>>. Acesso em: 14 out. 2013.
- ANTÔNIO, João (João Antônio Ferreira Filho). *Zicartola e que tudo mais vá pro inferno*. São Paulo: Scipione, 2007.
- BARRETO, José de Jesus. *Candomblé da Bahia: Resistência e identidade de um povo de fé*. Salvador, BA: Solisluna, 2009.
- BICCA JR., Ramiro Lopes. *São coisas nossas: Tradição e modernidade em Noel Rosa*. Tese. Programa de pós-graduação em História. Porto Alegre: UNISINOS, 2009.
- CÂNDIDO, Antônio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. *Gente da antiga*. LP 33rpm. Contracapa. Rio de Janeiro: EMI Odeon/Coronado (SC 10053), c1968.
- CHALMERS, Alan F. *O que é ciência, afinal?* Trad. Raul Filker. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- DEALTRY, Giovanna. *No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: FAPERJ; Casa da Palavra, 2009.
- DINIZ, André. *Almanaque do samba: A história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 2., 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2. ed. 2006; 3. ed. 2012.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- MANCINI, Renata. Chico Buarque e a ótica do movimento. *Teresa - Revista de Literatura Brasileira*. n. 4/5. USP (Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas). São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- PARÉS, Luis Nicolau. *A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. 2. ed. Campinas: UNICAMP, 2007.
- PINTO, Mayra. *Noel Rosa: o humor na canção*. São Paulo: Ateliê: FAPESP, 2012.
- REIS, Letícia Vidor de Sousa. *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil*. 3. ed. Curitiba: CRV, 2010.
- SANTOS, Patrícia Aparecida dos. *A Agenda-dicionário de João Antônio e as obras Dedo-duro e Abraçado ao meu rancor*. Projeto de pesquisa de Iniciação Científica apresentado à FAPESP. Relatório final. Assis: UNESP, 2006. Disponível em: <http://www2.assis.unesp.br/cedap/acervo_joao_antonio/Iniciacao%20cientifica/Patricia%20Relatorio%20FINAL%20com%20pleto%20FAPESP.pdf>. Acesso em: 28 out. 2013.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Samba e identidade nacional: das origens à Era Vargas*. São Paulo: UNESP, 2012.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. 2. reimp. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Trad. Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio; São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

Artigo recebido em março de 2016.

Artigo aceito em julho de 2016.