

Malandro é malandro, mané é mané: a exaltação da malandragem na música de Moreira da Silva

JOSÉ GERALDO PEREIRA BAIÃO*

RESUMO: Este trabalho analisa características de uma personagem imortalizada em nossa música popular por Moreira da Silva, a figura do Kid Morengueira: o malandro, que, para DaMatta (1994), revela-se, no contexto da sociedade brasileira, “um profissional do jeitinho”. O malandro prototípico materializa o que Antonio Candido (2004) denomina de “a dialética da malandragem” – uma espécie de intercambialidade entre um polo da ordem ou das condutas socialmente aceitas e um polo da desordem ou das atitudes ilícitas. Desse encontro do permitido e do proibido surge certa ausência de juízo moral, já que para o malandro existe uma relativa correspondência e fluidez entre o mundo da ordem e o mundo da desordem. Essa figura social não padeceria de conflitos de consciência, porque seus parâmetros de distinção entre o lícito e o ilícito revelam-se relativos e fluidos.

PALAVRAS-CHAVE: música popular brasileira; samba; malandragem; Moreira da Silva.

The exaltation of “malandragem” in Moreira da Silva’s music

ABSTRACT: This paper analyses the characteristics of the Morengueira Kid, a personage of the Brazilian popular music who was immortalized by Moreira da Silva. Morengueira Kid is the stereotype of a malandro, which can be defined as the “professional of the ‘easy way’” (DAMATTA, 1994), i.e., someone who get things done by shortcutting the official procedures, being generally lazy and not necessarily licit. The typical malandro materializes what Antonio Candido (2004) calls “the dialectic of the malandragem”, a kind of interchangeability between a world of order (socially accepted behaviors), and a world of disorder (illicit attitudes). From this clash between the allowed and the forbidden arises a certain absence of moral judgment, because for the malandro’s perspective there is a relative correspondence and fluidity between both worlds. Considering this thin (and relative) line that separates the licit and the illicit, the malandro would not suffer moral conflicts.

KEYWORDS: Brazilian popular music; samba; malandragem; Moreira da Silva.

* José Geraldo Pereira Baião é Mestre em Linguística pela Universidade de Brasília (UnB), com dissertação sobre livros didáticos de Língua Portuguesa. Possui experiência docente, tendo atuado em instituições como Faculdade Anhanguera, Faculdade Juscelino Kubitschek e Instituto de Ensino Superior do Centro-Oeste. Tem trabalhos publicados nos seguintes periódicos: *Revista Philologus*, *Ciência Hoje* e *Educação Marista*. **E-mail:** zegeaes@unb.br.

Neste texto analisamos as características básicas de uma personagem incrustada no imaginário nacional, particularmente na cidade do Rio de Janeiro, e reverenciada em nossa música popular por Moreira da Silva: a figura do malandro malicioso no jogo das palavras, personagem refinado, ladino e bonachão, que representa simbolicamente um tipo característico da sociedade carioca em meados do século XX.

Antônio Moreira da Silva, nascido no Rio de Janeiro em 1902, é um dos grandes cronistas, em nossa música popular, do antigo, saudosos e típicos malandros cariocas: um sujeito elegante, bonachão, bem vestido com impecável terno de linho S-120, chapéu-panamá, sapatos de duas cores e o indefectível anel de doutor. Malandro cheio de ginga, malícia e esperteza, bem falante e habilidoso com sua infalível e inseparável navalha, à qual dispensa o maior zelo e carinho. Personagem que só recorre à violência física em último caso, uma vez que suas principais armas são a inteligência, a esperteza, o papo ladino, a lábia, artifícios de que se vale recorrentemente em lugar do confronto físico. O malandro não é do tipo que, para se impor socialmente, necessita chegar aos finais da confrontação física, uma vez que prefere fazer uso de sua inteligência e astúcia inatas para sobrepor-se aos eventuais adversários. Suas armas são o jogo e a malícia do corpo e, sobretudo, da linguagem, do discurso, em que se revela imbatível e sem concorrentes na cultura nacional.

O emprego da violência sempre foi encarado com reservas pelo malandro e, nesse sentido, já dizia esperta e escorregadiamente Noel Rosa em “Malandro medroso”: “Eu evito a corpulência / quem gosta de mim sou eu”. O mesmo preceito podemos conferir neste outro antigo samba, de Wilson Batista e Germano Augusto, intitulado “Benedito não é briga”: “Benedito não dá ouvido a intriga / Ele é do samba / Não é de briga”. Como o malandro é do samba, conseqüentemente não é de briga. Aliás, desde as origens urbanas do samba, no início do século XX, as figuras sociais do malandro e do sambista tendem a se entrelaçar simbolicamente no imaginário popular, como observam Gilberto Vasconcelos e Matinas Suzuki Jr (2007, p.620):

No início da Segunda República, a malandragem se tornaria a temática predileta do nosso compositor popular – configurando-se ao mesmo tempo como um código poético e uma regra de saber-viver. A partir daí, a figura do compositor popular passou a ser confundida cada vez mais com o rosto do malandro, num processo progressivo de interiorização de uma personalidade na outra. Samba e malandragem tornaram-se sinônimos: de um jeito ou de outro, o compositor acaba se aproximando da malandragem – seja como recurso temático, seja pelo modo boêmio de viver e de não trabalhar, seja através da observação caricatural do próprio malandro.

Claudia Matos (1986, p.36) também aponta para a confluência simbólica do estabelecimento do samba como estilo musical autônomo e o surgimento e consolidação da figura do malandro no imaginário social urbano ao alvorecer do século XX na cidade do Rio de Janeiro:

Bela, pequena, ignorada história, particular malandragem que nasceu em lugar e tempo precisos: nesta cidade do Rio na primeira metade do século XX. Seu surgimento [do malandro] e configuração mítica se confundem com a própria constituição do samba como gênero musical e poético, próprio dos grupos urbanos econômicos e etnicamente “subalternos”.

É dentro do samba que se constrói uma mitologia da malandragem (...) Foi no samba que malandro e sambista elegeram, criaram para si uma identidade. Foi aí que se constituiu a metáfora da malandragem como signo de uma cultura que se viu relegada à margem da sociedade, e todavia continuou insistindo em mostrar sua cara.

O ofício dos malandros consiste em ludibriar e passar a perna nos trouxas, a quem Morengueira desdenhosamente nas canções chama de “vargolinos”, termo da malandragem para designar o tolo ou o ingênuo que se deixa facilmente ludibriar pelas artimanhas do gatuno. O velhaco tira o seu nas mesas de sinuca, no carteadado, no jogo de tampinhas, nos contos do vigário e na alcovitagem, uma vez que o trabalho constitui para essa personagem social uma verdadeira afronta – coisa de “mané”, enfim. Chico Buarque, em sua antológica canção “Homenagem ao malandro”, deixa explícito o mal-estar que a palavra *trabalho* causa ao universo da malandragem: “Dizem as más línguas que ele até trabalha / Mora lá longe e chacoalha num trem da Central / Xi!!!”. O universo das relações de trabalho, tais como assimetricamente instituídas pelas instâncias hegemônicas do poder econômico em nossa sociedade capitalista, causam verdadeiras urticárias ao malandro, que delas procura fugir como o diabo da cruz.

O malandro labuta, sim, mas, por exemplo, nas searas do carteadado, como nos diz Zé Kéti em “Negra Dina”: “Eu dou duro no baralho pra sobreviver / A mi-

na vida não é mole não!”. Ismael Silva, um dos pioneiros do samba malandro entre nós, chega, inclusive, a descrever na canção “Não há” (Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves) um dia típico de “expediente” da malandragem:

Trabalho igual ao meu
 todo o mundo quer
 mas nem todos podem arranjar
 pego às onze horas
 largo ao meio-dia
 e tenho uma hora pra almoçar

O malandro encara as suas artimanhas e traquinagens como um verdadeiro ofício a que se entrega cotidianamente. A labuta a que se dedica a malandragem representa uma ocupação livre da opressão imposta pelo trabalho assalariado, espoliador e rotineiro, típico do sistema capitalista, daí o estigma social imposto pelos donos do poder social e econômico ao malandro, que não se submete aos métodos capitalistas de produção. Nesse sentido, segundo Matos (1982, pp.79-82):

A rejeição ao trabalho esteia-se num sentimento de descrédito e desilusão às compensações oferecidas pelo trabalho tal como ele se dá em nosso sistema socioeconômico. No samba malandro, o descrédito no trabalho decorre do lugar reservado ao proletariado no sistema capitalista (...) O que está contido na rejeição ao trabalho é a consciência de que a sociedade capitalista raramente permite o deslocamento do indivíduo negro [*condição racial do malandro*] para dentro de sua hierarquia econômica e social. O sistema não permite que o proletário negro mude de lugar, atravesse a fronteira, ainda que esteja sempre a proclamar tal possibilidade como prêmio para o proletário esforçado ou mais talentoso. Nessa perspectiva, o trabalhador não passa de um ‘otário’ para o malandro.” (Destaque nosso)

Vasconcelos e Suzuki Jr (2007, p.622) apontam para o significativo fato de, entre nossos primeiros sambistas e malandros, sobejarem indivíduos negros, os quais a tão incensada e oficializada Abolição despejou desordenada e desassistidamente aos borbotões nos incipientes centros urbanos brasílicos, que não ofereciam a menor infraestrutura para receber o enorme contingente de mão de obra que a eles ocorreu na virada dos séculos XIX-XX:

A aversão do malandro ao trabalho não era socialmente abstrata: cicatrizado historicamente pela experiência cruenta da escravidão, o novo trabalhador assalariado ingressa no mundo da superexploração do trabalho, que a forma de acumulação capitalista determinou entre nós (...) Não deixa de ser indicativo que os primeiros sambistas a expressar ardentemente o desejo de não trabalhar sejam negros descendentes diretos de escravos – a exemplo de Donga e João da Baiana.

José Miguel Wisnik (2002, p.119) destaca uma “ética oculta” a estar essa aversão ao trabalho por parte do malandro, ao afirmar que:

O “orgulho em ser vadio” (Wilson Batista) corresponde também a uma ética oculta, uma vez que a afirmação do ócio é para o negro a conquista de um intervalo mínimo entre a escravidão e a nova e precária condição de mão de obra desqualificada e flutuante.

O malandro simbolicamente estilizado por Moreira da Silva encontra sua inspiração nos tipos sociais que o cantor conheceu ainda criança, no início do século XX, nos subúrbios cariocas e que o encantaram com seu universo de gírias, espertezas e jogos de cintura. Os típicos malandros, apesar da magia que despertam no inconsciente popular, representam, contudo, personagens que levam uma vida modesta e quase sempre apertada, uma vez que o que faturam em suas empreitadas brejeiras é consumido com prostitutas, bebidas, jogos de azar e, claro, com a manutenção da impecável vestimenta, que, aliás, representa símbolo de *status* e de impo-nência entre a gente humilde e distingue o malandro do comum dos mortais suburbanos.

Entre a gente pobre e simples, sobre quem procura impor sua influência, o malandro geralmente é – assumidamente ou não – motivo de inveja, uma vez que encarna simbolicamente a realização de determinados anseios coletivos, já que não trabalha pesado no batente e passa a imagem de um tipo temido pelos homens e desejado pelas mulheres. O mesmo feitiço sobre os anseios dos humildes exerce o sambista – *o duplo social do malandro* –, uma vez que a sua vida também projeta simbolicamente um ideal de prestígio social entre a audiência dos pobres suburbanos. E ambos, malandragem e samba, reportam idealmente a um universo de realização pessoal fora da ordem do trabalho cotidiano, que se revela estafante, mediocrizante e ceifador de sonhos e fantasias de pessoas que almejam ir além do que lhes permitem as condições materiais em que vivem.

O vestuário impecável aliado à malícia na tessitura e no entrecho das palavras, em que sobressai a linguagem por excelência da malandragem (a da *fresta*), fazem com que o malandro travista-se numa paródia, numa caricatura do burguês, ocupando simbolicamente um espaço social que lhe é peculiar: a fronteira ou o interstício de espaços sociais antagônicos, e, nessa perspectiva, segundo Matos (1982,

p.59): “O malandro se caracteriza pela dialogia e pela ambiguidade, o que faz que ele nunca se estratifique numa posição definida. *Ele contém em si a negação de sua condição subalterna*”. (Destaque nosso)

Pela cartilha da malandragem (e, subliminarmente, para ofuscar sua “condição subalterna”), um malandro que se preze deve portar-se como um nobre em meio à “plebe ignara”. Como cantou Chico Buarque de Holanda, em “A volta do malandro”, essa personagem tão característica de nossa cultura constituiria, nessa perspectiva, uma espécie de “barão da ralé”, da qual procura distinguir-se não só pela vestimenta, mas também pela prática de uma suposta etiqueta social, o porte elegante e, sobretudo, pelo uso da linguagem, uma vez que, destituído de quaisquer recursos econômicos e financeiros (ironicamente por pertencer ele também à “ralé”), só lhe restam como artifício de sobrevivência as artimanhas do jogo e as do discurso – e nesse campo o malandro revela-se soberano, tanto que, no imaginário popular, a figura do malandro sempre se vincula à de um indivíduo malicioso e hábil no trato com as palavras.

O malandro representa um ser arquetípico cuja fundamentação se constitui sobretudo a partir da linguagem. Segundo Matos (1982), a malandragem vincula-se mais a um *tipo de discurso* do que propriamente a um *tipo de conduta* social. A malandragem discursiva enviesa para a constituição composicional dos sambas malandros, que não se limitam a tecer, nas letras das canções, uma crônica da malandragem, mas também “falam *malandramente*” (MATOS, 1982), ou seja, além de ter a malandragem e sua ambiência social como foco da narrativa, o samba malandro também se estrutura através de uma fala malandra, isto é, a malandragem se revela explícita também por meio de entonações arrastadas, breques sorrateiros e maliciosos, usos de gírias, isto é, a malandragem se faz explícita na camada significativa da canção, da qual a síncopa constitui o exemplo maior e até mesmo paradigmático.

A desenvoltura na sintaxe do palavreado constitui característica de destaque no malandro de Morengueira, que adora usar palavras “difíceis” e de pouca ou nenhuma circulação na fala de sua audiência, recurso retórico de que se vale para mostrar certa cultura e, assim, impressionar seus interlocutores, geralmente pessoas humildes, que pouco entendem o “javanês” em que se expressa o malandro. A esse

pretensão verniz de “erudição” teatralizado por Morengueira, o anel de doutor funciona à perfeição como o destaque da cereja a encimar o bolo que o gaiato está sempre conjecturando em dar a sua audiência.

Para o antropólogo Roberto DaMatta (1994, p.54), “o malandro seria um profissional do *jeitinho*”, que faria uso “de *expedientes*, de *histórias* e de *contos-do-vigário*, artifícios pessoais que nada mais são que modos engenhosos de tirar partido de certas situações”. O malandro, valendo-se do “*jeitinho*”, integra-se à sociedade e, nessa relação com o social, busca sempre levar vantagem em tudo. Aliás, essa personagem social representa um dos precursores da nossa afamada “Lei de Gérson”, aquela segundo a qual o importante é “levar vantagem em tudo”, lema que, na perspectiva da malandragem, deveria substituir o “Ordem e Progresso” de nossa bandeira nacional, haja vista o culto à “esperteza” que tanto caracteriza o imaginário tupiniquim. Levar vantagem em tudo constitui a filosofia de todo malandro que se preza, e nisso o velho malandro cantado por Morengueira se revela um mestre absoluto e paradigmático.

Os típicos malandros encarnados por Moreira da Silva não têm a pretensão de formar um poder paralelo ao Estado, não cogitam construir bolsões armados para demarcar territórios e muito menos desejam afrontar os poderes constituídos. Não formam gangues, quadrilhas ou facções, e muito menos partidos políticos, uma vez que o malandro tradicional se mostra, antes e acima de tudo, um personalista, que confia única e exclusivamente em si mesmo – em sua esperteza, em sua lábia, em seu jogo de cintura e, em último caso, em sua navalha.

O malandro de Morengueira se impõe por sua individualidade, seu por personalismo, e, segundo a letra de “Acertei no milhar” (Geraldo Pereira, Wilson Batista), aspira a ser cosmopolita (tem pretensão de “conhecer a Europa toda, até Paris”). Trata-se de um sujeito metido a poliglota, que rasga frases em francês, inglês e italiano, desenvoltura linguística que, segundo a canção “Papagaio poliglota”, de Miguel Lima e Adelmo Garcia, repassou para sua ave de estimação, que “fala francês, italiano e alemão / e traduz qualquer palavra para o guarani”; considera-se, enfim, um nobre (quem sabe um “Marquês Morengueira de Visconde”) e está decidido: vai mudar o nome da mulher para “Madame Pompadour”. Encarna um tipo perso-

nalista, que, sobretudo, valoriza a autoestima, atitude que visa a escamotear sua humilde origem de classe.

O malandro materializa prototipicamente no meio social o que Antonio Candido denomina de *a dialética da malandragem*, isto é, pratica uma espécie de intercambialidade entre o polo da ordem ou das condutas sancionadas pela sociedade e o polo da desordem ou das ações transgressivas ou ilícitas. Para o renomado ensaísta (CANDIDO, 2004, p.32), a dialética da malandragem engloba dois extremos, “um hemisfério positivo da ordem e um hemisfério negativo da desordem, funcionando como dois ímãs que se atraem”. A dinâmica da malandragem pressupõe, assim, uma intercambialidade dialeticamente constitutiva entre esses dois polos ou hemisférios em princípio contraditórios e antagônicos.

O malandro participa de uma formação social peculiar na sociedade brasileira. O seu universo característico oscila entre a ordem estabelecida e as atitudes transgressivas, e dessa convergência dos mundos do permitido e do proibido emerge certa ausência de juízo moral, uma vez que se descortina para essa figura social uma relativa correspondência e fluidez entre os espaços sociais da ordem e da desordem. Para o malandro, “ordem e desordem são extremamente relativos e se comunicam por caminhos inumeráveis”, afirma Antonio Candido (2004, p.35). Assim, o malandro não padece de conflitos de consciência, uma vez que seus parâmetros de distinção entre o lícito e o ilícito se mostram tênues, relativos e fluidos. O malandro representa, nessa perspectiva, um ser do entremeio entre os parâmetros do lícito e do ilícito no contexto histórico brasileiro, marcado pela extrema desigualdade social que nos caracteriza como povo desde os tempos coloniais.

O mundo da malandragem – *um universo sem culpa* – constitui, assim, uma organização oscilante, plástica, que se traduz numa confluência entre o sancionado e o não sancionado socialmente, entre o lícito e o ilícito, sem que se possa afinal afirmar, segundo Antonio Candido (2004, p.38), “o que é um e o que é o outro, porque todos acabam circulando de um para o outro com uma naturalidade que lembra o modo de formação das famílias, dos prestígios, das fortunas, das reputações, no Brasil”.

As canções que Morengueira interpreta retratam o malandro como uma figura social que passeia com desenvoltura entre os polos da ordem e da desordem, fazendo do entremeio desses dois hemisférios o seu mundo peculiar e característico. O malandro assume por vezes condutas típicas do polo da desordem ou do ilícito, como na música “Margarida”, de Zózimo Ferreira e Moreira da Silva, em que, “para não morrer de fome”, o espertalhão vai trabalhar num restaurante e, notando que o patrão se mostrava descuidado com os negócios do estabelecimento, começa a desviar-lhe dinheiro, mas o velhaco acaba se dando mal, pois comenta ao término da canção que “se a polícia não descobre, eu ficava rico e meu patrão ficava pobre”. Essa música, por exemplo, revela uma característica frequente nos sambas malandros: a autoironia, ou seja, o malandro frequentes vezes não poupa nem a si mesmo da gozação, do deboche ou do sarcasmo nas letras de suas próprias músicas. Como se vê, trata-se de uma figura social dotada de autocrítica.

Mas o mesmo malandro revela-se capaz também de assumir posturas do polo da ordem ou do socialmente sancionado, como se nota, por exemplo, no samba “Acertei no milhar”, em que Morengueira, sonhando que ganhara uma bolada na loteria, diz para a mulher: “- Me telefone pro Mané do armazém, porque eu não quero ficar devendo nada a ninguém”. Vê-se aqui o malandro assumindo uma postura de cumpridor de compromissos assumidos, de reconhecedor de suas dívidas, atitude típica de uma personagem do plano da ordem, embora, ironicamente, a letra da canção deixe bem claro que se tratava de um sonho que o gaiato tivera. Outra postura do plano da ordem pode ser constatada em “Amigo urso”, de Henrique Gonzalez, em que o malandro, percebendo que não receberia o combinado do empréstimo que fizera ao amigo, aceita receber o valor inicial “sem juros”, não assumindo aqui o papel de usurário, figura estigmatizada no imaginário social.

Personagem do mundo do entremeio, da fresta, o malandro pernóstico, trapaceiro, contador de vantagens, gabarola e arisco trata, no entanto, com o devido respeito a “justa” (justiça) e o seu representante “delerusca” (delegado). E, assim, no vaivém entre o lícito e o ilícito, tirando uma vantagem aqui, deslizando por ali, vai demarcando plasticamente o seu território de atuação e garantido, assim, a sua influência sobre os “vargolinos” do lugar, “enquanto a justa não vem”. Como se vê, o

malandro constitui um ser do movimento e do deslize, uma vez que se encontra no entremeio, na fronteira entre as classes, entre as searas do permitido e as do ilícito, em que só se lhe descortina uma semântica possível: a do *jogo* (de palavras, de gestos, de olhares, de favores, de promessas, de cumplicidades).

Não foi Morengueira, porém, quem introduziu a figura do malandro na nossa música popular. Antes dele outros sambistas já cantavam a malandragem, como Sinhô, Noel Rosa e Ismael Silva, por exemplo. Moreira, no entanto, foi longo e paradigmático ao exaltar a vadiagem, superando, inclusive, a censura imposta pela ditadura Vargas, o que não aconteceu com muitos dos malandros surgidos antes dele, que, diante da imposição moralista estatal, resolveram regenerar-se.

A respeito da orientação ideológica estabelecida pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do regime ditatorial de Vargas e a emergência no samba do chamado “malandro regenerado”, relata-nos Matos (1982, p.107):

A partir de 1940, começa a surgir uma série de sambas que falam da regeneração do malandro. O fenômeno é fácil de compreender, considerando-se a atuação do DIP sobre a música popular. Proibia-se a glorificação da malandragem que fora corrente nos anos 30 e incentivava-se a participação do sambista no projeto trabalhista e populista do Estado Novo.

José Miguel Wisnik (2002, p.120) destaca a promoção de uma ideologia de viés cívico e disciplinador que se tentava estabelecer por meio do aparato estatal de então:

O Estado Novo explicita as relações entre a música e a política no Brasil de um modo muito significativo. Tomando a exaltação do trabalho, juntamente com o ufanismo nacionalista, como base de sua propaganda, o Estado subvenciona a música como instrumento de pedagogia política e de mobilização de massas, tentando fazê-la portadora de um *ethos* cívico e disciplinador.

Sob os auspícios do Departamento de Imprensa e Propaganda, ganham destaque no discurso hegemônico oficial letras que apresentam o malandro regenerado e trabalhador, como no antológico e paradigmático samba de Wilson Batista “Bonde de São Januário”, cujo título “coincidentemente” remete ao estádio do Vasco da Gama, local escolhido por Getúlio Vargas para proferir seus famosos discursos cívicos e patrióticos à grande massa trabalhadora de então:

Quem trabalha é que tem razão

Eu digo e não tenho medo de errar
 O bonde de São Januário leva mais um operário
 Sou eu que vou trabalhar
 Antigamente eu não tinha juízo
 Mas hoje eu penso bem mais no futuro
 Graças a Deus sou feliz e vivo muito bem

A boemia não dá camisa a ninguém.

Matos (1986, p.46) relata-nos que, em virtude das premiações oficiais que frequentemente se faziam, muitos artistas buscavam sua projeção social nos certames promovidos pelo Estado:

É verdade também que os prêmios por boa conduta eram compensadores. Muitos artistas vieram a desfrutar da projeção conseguida nos certames e festividades promovidos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, cuja criação, em 1940, completa o esquema de mediação entre o poder e o compositor popular.

José Miguel Wisnik (2002, p.120) destaca a malandragem com que muitos artistas driblavam a censura estado-novista, pautando suas letras pelo plano da ordem, mas, ao mesmo tempo, contraditando a pretensa normalidade pelo sincopado rítmico:

Embora alguns sambas procurem efetivamente assumir um *ethos* cívico no nível das letras, essa intenção é contraditada pelo gesto rítmico, pelas pulsões sincopadas, que opõem um desmentido corporal ao tom hínico e à propaganda trabalhista. A tradição da malandragem resiste, de dentro da própria linguagem musical, à redução oficial, produzindo curiosas incongruências de letra e música, e sobrevive certamente intata ao Estado Novo.

Apesar da orientação estatal varguista, no sentido da exaltação da vida regrada e do culto ao trabalho, vários sambistas insistiram em cantar a malandragem durante tal período autoritário de nossa história. Segundo Adalberto Paranhos (2012, p.23):

Se, de um lado, houve um elevado número de composições e compositores populares afinados com o regime e com a valorização do trabalho, de outro despontaram, como um tipo de discurso alternativo, canções (sambas em sua maioria) que traçaram linhas de fuga em relação à “palavra estatal” (...) ao intervir discursivamente nas questões ligadas ao mundo do trabalho, a área da música popular não se resumiu a mera caixa de repetição do discurso hegemônico.

A figura do malandro regenerado não constitui novidade do Estado Novo. Tal temática sempre existiu no universo do samba, mesmo antes do período autoritário varguista, e não só vinculada a pressões impostas pelo Estado, mas também, no âmbito da vida privada, por promessas de regeneração feitas pelo malandro à mu-

lher amada, como, por exemplo, no samba “A malandragem”, de Alcebíades Barcelos, de 1928, bem antes, portanto, da vigilância estatal getuliana:

A malandragem eu vou deixar
eu não quero saber da orgia
mulher do meu bem-querer
esta vida não tem mais valia

Em face da tendência estimulada pela repressão do governo Vargas, no sentido de incentivar os músicos a cantarem uma espécie de ex-malandro, agora cidadão regenerado e trabalhador a serviço do progresso da pátria, muitos dos velhos malandros caíram no ostracismo em nossa música popular, até que Morengueira, em meados dos anos 1950, resgata a tradicional figura desse tipo social, mostrando que ele, na verdade, jamais aposentou a navalha.

Moreira da Silva consolidou definitivamente na música popular brasileira, principalmente na era pós-Vargas, a presença de um clássico e paradigmático malandro em nosso imaginário popular. É importante ressaltar, contudo, a existência de vários tipos malandros no contexto simbólico da sociedade brasileira e que o retratado idealmente por Moreira da Silva representa uma das muitas vertentes da prolífica malandragem nacional. Na constelação de malandros que povoam nossa cultura (Pedro Malazartes, Zé Pelintra, Macunaíma, Odorico Paraguaçu, etc.), a personagem encarnada por Morengueira representa aquela que se distingue pela elegância no trajar, pelo trato refinado que procura dar à linguagem (apesar do uso constante de gírias próprias da malandragem), e, sobretudo, pela sua ligação com o samba no ambiente urbano.

A partir dos anos 1950, Moreira conferiu a esse malandro prototípico, já de longa história em nossa música popular, uma aura mística e o cantou pelo restante de sua ainda longa carreira artística. Com o advento dos bolachões de vinil (LPs), que estampavam a figura do impecável malandro em suas capas, sempre bem vestido e em pose de galã irresistível, Morengueira assume definitivamente para si o papel do indefectível malandro carioca. Segundo Vasconcelos e Susuki Jr (2007, p.621), Moreira representa, no cenário musical brasileiro, o “malandro-padrão”.

Não satisfeito em apenas cantar a malandragem, o músico Moreira da Silva traveste-se numa personagem – o Kid Morengueira, tipo especialmente criado para ele nos anos 60 pelo compositor carioca Miguel Gustavo (1922-1972). A partir de então, não é mais possível separar realidade e ficção, uma vez que Moreira da Silva e Kid Morengueira passam a constituir uma só entidade.

Miguel Gustavo resolveu explorar o lado teatral, falastrão e burlesco de Moreira da Silva (que, inclusive, chegou a atuar no filme *A varanda dos rouxinóis*, do diretor português Leitão de Barros, em 1939) e compôs para ele sambas antológicos, verdadeiros *thrillers* cinematográficos, como “O rei do gatilho”, “O último dos moicanos”, “Os intocáveis”, “Morengueira contra 007”, entre outros. A figura de Kid Morengueira, uma caricatura bem-humorada dos famosos mocinhos de filmes hollywoodianos, surge como uma espécie de super-herói dos trópicos, protetor de mocinhas indefesas, implacável e “temido pelos bandidos porque só atira em nome da lei”. Trata-se de uma personagem que apresenta como seu fiel escudeiro ninguém menos do que Eliot Ness; dom-juan inveterado, tem Sofia Loren a seus pés, pois que, perto dele, “Mastroniani não vai dar nem pra partida”, e, pelo que consta, foi o único a derrotar o até então inexpugnável James Bond, que, segundo a letra de *Os intocáveis*, veio ao Brasil para raptar Pelé, a fim de que o craque brasileiro não jogasse contra a Inglaterra.

No papel “do mais famoso pistoleiro” das telas, vemos também Kid Morengueira transitar pelos polos do lícito e do ilícito, uma vez que nosso herói tanto pratica ações dignas do mocinho (plano da ordem) como também se revela um grande canastrão (plano da desordem), assumindo uma ou outra atitude de acordo unicamente com suas conveniências, de modo a sempre tirar vantagem da situação, atuando como um legítimo malandro representante de nosso povo – sempre a se dar bem entre mocinhos, beldades e vilões de Hollywood.

Apesar de cantar a malandragem pela longa carreira artística, chegando mesmo a travestir-se na personagem Kid Morengueira, Moreira da Silva sempre levou uma vida regrada, trabalhadora e honesta. Sua malandragem circunscreve-se ao plano do simbólico. Começou a trabalhar ainda criança, em virtude da morte do pai e da conseqüente falta de dinheiro da família, aposentando-se em 1958, após 32 anos

de trabalho registrados em carteira. O velho Moreira, na realidade, não passou de um “malandro artístico”, como bem o define o jornalista Lúcio Rangel em trecho logo abaixo.

Em texto para o disco *A volta do malandro*, Lúcio Rangel (1959) assim se refere ao “malandro” Moreira da Silva:

Identificando-se [o intérprete] tão bem com os personagens dos seus sambas, a muitos poderá parecer que o cantor Moreira da Silva é, também ele, um desordeiro ou “mau elemento”. Nada mais falso: conhecemos o artista há muitos anos e sua vida é um “livro aberto”, sendo um homem cordial e de temperamento calmo. “Malandro”, sim, mas “malandro artístico”, aquele que vê nos motivos pitorescos do carioca contador-de-vantagens um personagem ideal para sambas maliciosos e tão divertidos.

Morengueira adotou o famoso “samba de breque” (aquele das famosas paradinhas e dos hilários e impagáveis comentários improvisados feitos à parte pelo cantor) num *show* no Cine-Teatro-Meyer, em 1936, ao cantar o samba “Jogo proibido”, de Tancredo Silva, David Silva e Ribeiro da Cunha (conforme relata PEREIRA, 1997, p.226). De supetão, para a perplexidade da plateia e dos músicos que o acompanhavam, levantou o braço e, com todo o jogo de cintura que aprendera com os velhos malandros, brecou abruptamente o andamento da música e disparou ironicamente: “Eu meto ácido no nariz do otário. O homem cai e diz: - Moreira, eu vou morrer!”. O teatro veio abaixo, e o resto a história se incumbiu de immortalizar. O próprio Morengueira reconhece que o crédito da invenção do breque deve-se ao cantor Luís Barbosa, mas nos conta (PEREIRA, 1997, p.226) como personalizou e immortalizou o recurso: “Prolonguei os breques do Luís, meti umas frases na linguagem pitoresca dos malandros, as palmas estouraram e a mina estava descoberta. Até hoje vivo dela”.

No texto para o disco *Conversa de botequim*, Sérgio Porto (1966) comenta sobre o “samba de breque”, gênero que encontrou em Moreira da Silva o seu mais legítimo representante, que se valia desse recurso para:

fazer piada, contar um caso rápido, fazer rimas de ocasião. O samba “Jogo proibido, de Tancredo Silva, que contava a história do jogo de chapinhas usado pelos malandros para enganar os otários, foi o seu primeiro êxito neste estilo. “Minha palhoça” é de J. Cascata e Sílvio Caldas gravou em 1933. Na história do samba figura como sendo o primeiro samba-de-breque, mas reparem os ouvintes que Cascata tratou de encher os breques com a letras, não dando oportunidade ao cantor para improvisar breques.

Morengueira usou e abusou da improvisação nos breques, chegando a tergiversar tanto em suas performances interpretativas, criando às vezes verdadeiras histórias paralelas àquelas contadas nas letras das canções, que certa feita, durante uma apresentação, teve de escutar a reprimenda do violonista Frazão, que resolveu parar de tocar já que dizia não saber “acompanhar conversa” (caso relatado em PEREIRA, 1997, p.221).

O recurso ao breque consiste num dos elementos para tornar o samba mais malandro e malicioso, uma vez que faz com que sua cadência seja ainda mais gingada e por vezes abruptamente pausada, como o jogo de cintura inesperado e sorrateiro próprio do malandro que pega o “vargolino” (como sempre) desprevenido. Coisa típica de nossa malandragem.

Em 1978, Chico Buarque de Holanda criou o musical *Ópera do malandro*, dirigido por Luiz Antônio Martinez Corrêa, em que exalta o malandro encarnado por Morengueira, figura em quem Chico sempre se inspirou, principalmente na fina ironia. Moreira canta duas faixas do disco relativo à trilha sonora da peça buarquiana: “Doze anos” (com o próprio Chico Buarque) e “Homenagem ao malandro” (solo de Moreira da Silva).

Moreira da Silva – nosso lendário e saudoso Kid Morengueira – morreu em 6 de junho de 2000, aos 98 anos (em plena atividade), e não deixou substitutos. Seu samba de breque foi único, apesar de, antes dele, outros cantores já utilizarem o artifício da paradinha no desenvolvimento da música, que o velho Moreira elevou à décima potência e não encontrou quem com ele ombreasse nesse recurso verdadeiramente malandro e teatral. Suas inesperadas, jocosas e intermináveis intervenções faladas ao longo das canções constituem malandragem de exclusividade sua na história da música popular do Brasil. Seu estilo malandro, irônico, falastrão e brejeiro influenciou alguns grandes músicos brasileiros, como Jorge Veiga, Ciro Monteiro, João Nogueira, Elis Regina, Nei Lopes, Chico Buarque e Jards Macalé (a quem chamava de seu único aluno. Macalé não levou a tradição à frente, mas gravou o belo disco-homenagem *Macalé canta Moreira*). No samba de breque Morengueira foi insuperável e, segundo Lúcio Rangel (RANGEL, 1959), “Moreira criou um gênero que é

só seu, personalíssimo (...) buscando a inspiração para os seus sambas nas gafieiras e delegacias, fazendo verdadeiros retratos de uma certa classe de nossa população”.

Referências bibliográficas

CANDIDO, Antonio. A dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004.

DAMATTA, Roberto. *Carnaval, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MATOS, Claudia. O malandro no samba: de Sinhô a Bezerra da Silva. In VARGENS, João Baptista M. (org.) *Notas musicais cariocas*. Petrópolis: Vozes, 1986.

_____. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

PARANHOS, Adalberto. Entre o trabalho e orgia: os vaivéns do samba nos anos 1930 e 1940. In: *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 1, jul.-dez. 2012.

PEREIRA, Arley. *História do samba*. São Paulo: Globo, 1997.

PORTO, Sérgio. Texto introdutório. In: SILVA, Moreira da. *Conversa de botequim*. Odeon, 1966.

RANGEL, Lúcio. Texto introdutório. In: SILVA, Moreira da. *A volta do malandro*. Odeon, 1959.

VASCONCELOS, Gilberto; SUSUKI JR, Matinas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In FAUSTO, Boris (dir.). *História geral da civilização brasileira*. O Brasil republicano: economia e cultura. Tomo III. V. 4. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002.

Referências discográficas

BARCELOS, Alcebíades. A malandragem. Intérprete: Francisco Alves. In: ABRIL CULTURAL. *Bide, Marçal e o Estácio*. São Paulo, 1979, vinil.

BATISTA, Wilson. Lenço no pescoço. Intérprete: Roberto Paiva. In: PAIVA, Roberto. *Polêmica – Noel Rosa / Wilson Batista*. EMI/Odeon, 2002, CD.

BASTISTA, Wilson. O bonde de São Januário. Intérprete: Ciro Monteiro. In: MONTEIRO, Ciro. *MPB Compositores*. Globo, s.d., CD.

BATISTA, Wilson; AUGUSTO, Germano. Benedito não é de briga. Intérprete: Grupo Vocal Arirê. In: ARIRÊ. *Atenção vocal 1, 2, 3, 4*. Tratore, 2004, CD.

FERREIRA, Zózimo; SILVA, Moreira da. Margarida. Intérprete: Moreira da Silva. In: SILVA, Moreira da. *Malandro em sinuca*. Discobertas, 2012, CD.

GONÇALEZ, Henrique. Amigo urso. Intérprete: Moreira da Silva. In: SILVA, Moreira da. *O último malandro*. Discobertas, 2012, CD.

GUSTAVO, Miguel. Os intocáveis. Intérprete: Moreira da Silva. In: SILVA, Moreira da. *O "tal" malandro*. Discobertas, 2012, CD.

HOLANDA, Francisco Buarque de. A volta do malandro. Intérprete: Chico Buarque. In: HOLANDA, Francisco Buarque de. *Malandro*. Universal, 2001, CD.

HOLANDA, Francisco Buarque de. Doze anos. Intérpretes: Chico Buarque e Moreira da Silva. In: HOLANDA, Francisco Buarque de. *Ópera do malandro*. Marola, 1977, vnil.

HOLANDA, Francisco Buarque de. Homenagem ao malandro. Intérprete: Moreira da Silva. In: HOLANDA, Francisco Buarque de. *Ópera do malandro*. Universal, 1979, CD.

JESUS, José Flores de. Negra Dina. Intérprete: Zé Renato. In: RENATO, José. *Natural do Rio de Janeiro: sobre os sambas de Zé Kéti*. MP,B, 1996, CD.

LIMA, Miguel; GARCIA, Adelmo. Papagaio poliglota. Intérprete: Moreira da Silva. In: SILVA, Moreira da. *O "tal" malandro*. Discobertas, 2012, CD.

MACALÉ, Jards. *Macalé canta Moreira*. Lua Music, CD.

PEREIRA, Geraldo; BATISTA, Wilson. Acertei no milhar. Intérprete: Moreira da Silva. In: SILVA, Moreira da. *O último malandro*. Discobertas, 2012, CD.

ROSA, Noel. Malandro medroso. Intérprete: Noel Rosa. In: ROSA, Noel. *Noel pela primeira vez*. Funarte/Vela, 2000, CD n. 1.

SILVA, Ismael; BASTOS, Nilton; ALVES, Francisco. Não há. Intérprete: Ismael Silva. In: SILVA, Ismael. *Ismael Silva: a música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. v. 7. SESC-SP, CD.