

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
**ISABELLE DOS SANTOS PORTES**

“O ÚLTIMO MALANDRO” EM SÍNCOPE: IMAGINAÇÃO SOCIAL, MALANDRO E  
CIDADANIA NAS CANÇÕES DE MOREIRA DA SILVA (1930-1945, 1951-1954)

RIO DE JANEIRO  
2014

Isabelle dos Santos Portes

“O ÚLTIMO MALANDRO” EM SÍNCOPE: IMAGINAÇÃO SOCIAL, MALANDRO E  
CIDADANIA NAS CANÇÕES DE MOREIRA Da SILVA (1930-1945, 1951-1954)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada, Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. José Costa D'Assunção Barros

Rio de Janeiro  
2014

Isabelle dos Santos Portes

“O ÚLTIMO MALANDRO” EM SÍNCOPE: IMAGINAÇÃO SOCIAL, MALANDRO E  
CIDADANIA NAS CANÇÕES DE MOREIRA DA SILVA (1930-1945, 1951-1954)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada, Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História Comparada.

Aprovada em: \_\_\_\_\_

---

Orientador: Professor Doutor José D'Assunção Barros.

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC)

---

Professor Doutor Vitor Andrade de Melo

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) - Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC)

---

Professor Doutor Débora El Jaick Andrade  
Universidade Federal Fluminense (UFF)

## RESUMO

PORTES, Isabelle dos Santos. “O Último Malandro” em síncope: *imaginação social, malandro e cidadania nas canções de Moreira da Silva (1930-1945,1951-1954)*. Dissertação (Mestrado em História Comparada) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

O presente trabalho pretende discutir a partir e pela trajetória e canções do compositor e intérprete Antônio Moreira da Silva (1902-2000) três variáveis: 1- o imaginário trabalhista, empreendido, sobremaneira ao longo dos dois governos de Getúlio Vargas (1930-1945,1950-1954), 2- as representações de malandro, engendradas em torno do sentido polissêmico da terminologia *malandro*, nesse caso, especialmente via canções e 3- o papel da música na historiografia e história social, política e cultural de nosso país, atentando ainda para os projetos que almejavam a formação de um ideal de cidadão, via cultura (a música nesse caso).

Um cidadão ideal deveria ser representado pelo trabalhador nos anos de 1940 e 1950, e ainda por um trabalhador nato, atinado com os ideais concernentes à tríade relação: ‘capital, trabalho e cidadania’, que funcionou como força motriz para um projeto cívico musical, principalmente no período autoritário (1937-45), anos de arregimentação do capitalismo e da industrialização brasileira, alicerçados sobre os ideais de segurança e integração nacional. Trabalhador, que deveria representar a força da nação, força contrária às manifestações de esquerda, ou de maneira alguma acompanhar ou apoiar quaisquer protestos contra o regime em vigência.

São através dessas três variáveis, que diacronicamente e sincronicamente, pretende-se discutir um cadinho da cidadania brasileira, suas características, práticas e representações prementes. Almeja-se, assim pela perspectiva comparativa uma análise, além das vias institucionais, apenas pelo filtro dos “aparelhos ideológicos do estado”, principalmente tendo as canções como fontes primárias para estudo, aliadas a discussão de cidadania. Por isso, a escolha da trajetória de um artista e cidadão comum brasileiro, simplesmente o cancionista

popular Antônio. Sujeito de escassa formação intelectual, artista de pouca representatividade no que concerne a certo engajamento em sentido estrito, mas que com suas crônicas musicais teve grande habilidade em *responder* aos “projetos oficiais da nação” para o trabalho, a cidade e uma série de programas sociais. Por ele, investiga-se, afinal o que o próprio malandro, sua personalidade e personagem nos dizem sobre a cidade e o cidadão brasileiro, permitindo ainda discutir a própria história da música e seu papel na história do país.

Antônio Moreira da Silva, *O Mulatinho, O tal, O Último Malandro ou Kid Morengueira* foi capaz, em suma, através de todos estes personagens artísticos e alcunhas pelas quais seu personagem ficou conhecido de caracterizar um humor especialmente carioca, além de povoar ainda mais o poder subversivo e transgressor do riso.

Palavras chaves: imaginação social, trabalho, cidadania e Era Vargas

## ABSTRACT

PORTES, Isabelle dos Santos. *“O Último Malandro” em síncope: imaginação social, malandro e cidadania nas canções de Moreira da Silva (1930-1945,1951-1954)*. Dissertação (Mestrado em História Comparada) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This paper discusses and from and by the trajectory and songs of composer and performer Antonio Moreira da Silva (1902-2000) three variables: 1 - Labour imaginary undertaken , greatly over the two governments of Getúlio Vargas ( 1930-45 ,1950-54), 2 – representations of the “*malandro*” (*trickster*) engendered around the polysemic sense of “*malandro*” terminology, in this case , especially via songs and 3 - the role of music in historiography and social history, politics and culture of our country , attending yet for projects which sought the formation of an ideal citizen , by culture (music in this case).

An ideal citizen should be represented by the worker in the 40's and 50's, and still a born worker, quick-witted with concerning the triad relationship ideals: ' capital, labor and citizenship', which acted as a driving force for civic musical project, especially in the authoritarian period (1937-45), years of regimentation of capitalism and industrialization in Brazil, grounded on the ideals of security and national integration. Worker, which should represent the strength of the nation, opposing force to demonstrations of the left side, or in any way monitor or support any protests against the regime in force.

Are through these three variables, which diachronically and synchronically, we intend to discuss a crucible of Brazilian citizenship, characteristics, practices, and urgent representations. One hopes, as an analysis by comparative perspective, beyond the institutional means, only by the "ideological, state and apparatus" filter, especially with the songs as primary sources for the study, together with the discussion of citizenship. Therefore, the choice of the trajectory of a Brazilian artist and an ordinary citizen, just the popular songs Antonio. Subject of little intellectual formation, artist little representation regarding the engagement right in the strict sense, but with their musical chronicles had great ability to respond to "official

projects of the nation” to work, the city and a number of social programs. For him, investigation, after which the “*malandro*” himself, his personality and character tell us about the city and the Brazilian citizen, allowing further discuss the history of music and its role in the country's history.

Antonio Moreira da Silva, *O Mulatinho, O Tal, O Último Malandro ou Kid Morengueira* was able, in short, through all these artistic characters and nicknames by which his character was known to characterize a particularly carioca humor, in addition to populate further subversive and transgressive power of laughter.

Key words: social imagination, work, citizenship and Age of the Vargas.

## AUTORIZAÇÃO

ISABELLE DOS SANTOS, DRE nº 112005499, AUTORIZO o Instituto de História da UFRJ a divulgar total ou parcialmente a presente dissertação através de meios eletrônicos e em consonância com a orientação geral do SIBI.

Rio de Janeiro, \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

---

Isabelle dos Santos Portes.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO-</b>	<b>11</b>
<b>1. “O NOME E COMO”: UM MALANDRO ENTRE A ERA VARGAS (1930-1945, 1951-1954)</b>	<b>21</b>
<b>2. CONFISSÃO DE UM MALANDRO: IMAGINAÇÃO SOCIAL ENTRE ANTÔNIOS</b>	<b>42</b>
2.1 SUJEITO BAMBA: O CANTO E A <i>PERFORMANCE</i> DO TAL MALANDRO	62
<b>3. “O TRABALHO ME DEU BOLO”: O CIDADÃO E O ESTADO NOVO</b>	<b>87</b>
3.1 UMA CABEÇA OCA: APONTAMENTOS SOBRE O TRABALHISMO	90
3.2 IDEOLOGIA DO TRABALHO: O BILONTRA E A REGENERAÇÃO	95
3.3 PRA CAVAR A NOTA: REGENERAÇÃO PELO TRABALHO, MULHER E FAMÍLIA	112
3.4 ENTRE PATRIOTISMO E SONHO	122
<b>4. O “BOM MALANDRO”: ESPAÇO DO CIDADÃO, TRABALHO E CIDADE</b>	<b>129</b>
4.1 ENCONTRO DE MALANDROS	130
4.2 “DIPLOMA DE POBRE É A MARMITA”	139
4.3 O <i>TAL</i> E A CIDADE	145
<b>CONCLUSÃO: “O MALANDRO NA PRAÇA OUTRA VEZ”- IMAGINÁRIO E O</b>	

<b>PODER TRANSGRESSIVO DO RISO</b>	<b>162</b>
<b>FONTES</b>	<b>172</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>181</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>189</b>

## INTRODUÇÃO:

**malandrim:** *mao homem velhaco, vadio, magano. Homem vil, que de ordinário, se diz: lascivo e impudico. Olhos maganos: marotos e lascivos*<sup>1</sup>.

**malandro:** *vadio, tratante, patife.*

**capadócio:** *termo que no Brasil é enganador, trapaceiro*<sup>2</sup>.

**malandrim:** *vadio, homem de mau porte, que monta possuir honra, saber, virtude. Ralé viciosa e rude.*

**malandro:** *vadio, baixa ralé*<sup>3</sup>.

**malandro:** *vadio de baixa ralé. Tratante, patife, desavergonhado, que pratica ações vis e só próprias da mais baixa ralé*<sup>4</sup>.

Koselleck descreve a história dos conceitos como método especializado para a crítica das fontes, com olhos atentos em prováveis terminologias de sentido político e social profundo. Tais conceitos devem transgredir seu conteúdo estritamente linguístico. Seus elementos sociais são imprescindíveis, pois a semântica é, sobretudo, uma semântica dos tempos históricos<sup>5</sup>.

O autor considera o verbete clássico de Epíteto – “*não são os fatos que abalam a história, e sim o que se escreve a respeito deles*”<sup>6</sup> – imprescindível, pois reafirma a força das palavras, sua recorrência e sentidos. Retoma como problema a polarização que há entre uma dada sociedade e seus conceitos. Essa exegese textual, portanto de modo algum assinala para certo desprezar das fontes não escritas. Tem profunda relação com a história social e concerne, ao contrário, à velha relação entre as palavras e as coisas, seu *ínterim* dinâmico, recusando-se a se referir a signos presos em uma terminologia fechada. Sem os conceitos, desde os

<sup>1</sup>SILVA, Antonio de Moraes. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Typographia fluminense, 1922. (Edição comemorativa ao Centenário da independência do Brasil, fac-símile da segunda edição de 1813).

<sup>2</sup>COELHO, Adolpho. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, 1890.

<sup>3</sup>*Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1884.

<sup>4</sup>*Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*, 1918.

<sup>5</sup>KOSELLECK, Reinhart. História dos conceitos e história social. In: *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. p. 101.

<sup>6</sup>KOSELLECK, Reinhart. História dos conceitos e história social. *op. cit.* p. 98.

mais clichês até os mais academicamente elaborados, não pode haver uma sociedade, nem mesmo uma unidade de ação política<sup>7</sup>.

Nesse trabalho, considerando a noção de *malandro* como capital em toda sua extensão escolhe-se, justamente partir de seu provável leque de conceitos. Uma palavra, diz Koselleck, pode ser determinada pelos seus usos; no entanto um *conceito* tem caráter polissêmico, mesmo que, necessariamente relacionado a uma palavra, agrega em si outros vastos sentidos generalizáveis e de vínculo forte com as circunstâncias políticas e sociais.

Os conceitos não apreendem os fatos em sentido apenas semasiológico, apontam para o futuro. Apregoam não um dogma, uma teoria ou capacidade de designação por si só, mas um conteúdo voltado para o empírico. Vale dizer, operacionalizar os estudos pelos conceitos fundamentais é ter em conta a ação política e a linguagem e imaginação que lhe são necessárias. É investigar o espaço de experiência e o horizonte de expectativa que guardam e mobilizam. São, pois fatores e indicadores sociais, porque se abrem possibilidades; não obstante, também criam entraves e limites para ação<sup>8</sup>, perspectiva que ficará mais clara ao longo do trabalho.

Para Baczko, a noção de *imaginação social* é capital em todas as relações humanas, pois igualmente modela comportamentos, mobiliza energia, legitima violências, intervém em todo e qualquer exercício de poder, e designadamente o poder político, seja ele cotidiano ou no interior de esferas institucionais<sup>9</sup>. Nesse sentido, a ideia de imaginário que elabora traz em seu cerne uma organização dialética, na medida em que critica a impermeabilidade entre saber e prática em alguns estudos nas ciências sociais. Exercer o poder político simbólico não consiste em meramente acrescentar um “*quê*” de ilusório a uma potência real, a fim de suplantá-la com sonhos, desejos, como se estes não fossem humanos, ou transparecessem algo diverso da realidade. Ao contrário, a imaginação pode representar a duplicação, segundo o autor, e o reforço da dominação efetiva pela

---

<sup>7</sup> KOSELLECK, Reinhart. História dos conceitos e história social. *op. cit. op. cit.* p. 98.

<sup>8</sup> IDEM. p. 109-110.

<sup>9</sup> BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. In: Leach, Edmund et. Antropos-Homen, v. 5. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985. p. 299.

apropriação de símbolos, que visam garantir subserviência, conjuga relações entre sentido e poderio<sup>10</sup>, assim como os conceitos.

Entende-se aqui, portanto os conceitos ou a *história dos conceitos* como uma espécie de alerta metodológico, junto à História Comparada e à Micro-história. A análise das fontes e a construção do trabalho não majoritariamente se relacionam com ela, entretanto é a partir dela que se fundam, pois se os conceitos são providos de capacidades estruturais, abrindo o caminho para interrogação de uma história tida antes como “real” rumo a uma história que hoje se apresenta como possível<sup>11</sup>, então se formula a questão inicial: há um “*Último Malandro*”? Em que se fundamenta tal afirmação?

A historiografia para Koselleck se movimenta em dois níveis: ou ela se debruça sobre fatos passados já mencionados e estabelecidos linguisticamente, ou reconstrói fatos não articulados pela linguística de outrora<sup>12</sup>.

As imagens de malandro<sup>13</sup> percorrem nosso dia-a-dia de maneira naturalizada, todavia remontam a uma tradição recebida paulatinamente em suas representações nas ruas, na literatura, na música, desde os anos vinte e trinta do século passado e mesmo antes. Por detrás e ao redor delas há diferentes camadas de “*contabilidade social*”, um volume segundo a Microanálise que se arrasta ao longo dos anos como força sincrônica; entretanto é em sua multiplicidade cronológica do aspecto semântico, nos cortes diacrônicos que sofre que está a força expressiva da história<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> BACZKO, Bronislaw. *op. cit.* p. 308. Contudo, os caminhos dessa apropriação são uma via de mão dupla: não tratam apenas de força oriunda de aparelhos de Estado, nem mesmo representam apenas a filosofia de diferentes classes. Simbolizam tais relações, as interconexões entre ambos. A imaginação social é também obra e instrumento ou fator e indicador. Uma determinada classe cria sua própria identidade através destas representações de si mesmas ou em relação aos ditames de um poder político dominante. Porém, também através de suas experiências, conjugadas com a leitura que faz do ambiente em que vive, reelaboram estas mesmas representações. De modo similar, o Estado (Sociedade política) se apropria do imaginário alheio e elabora um campo simbólico que lhe é próprio. Há nesse embuste certa reciprocidade e, sobretudo conflito.

<sup>11</sup> KOSELLECK, Reinhart. *História dos conceitos e história social. op. cit.* p. 116.

<sup>12</sup> IDEM. *op. cit.* p.110.

<sup>13</sup> Koselleck se refere à imagem como composta por ou em relação a vários signos, este, por sua vez é interpretado em consonância com um pressuposto básico de Saussure. Ou seja, como a combinação entre o conceito e a imagem acústica, segundo o autor, melhores definidos, respectivamente como: significado e significante. Com esse exemplo, é possível compreender como o sentido polissêmico, inerente a um conceito, o de malandro, através de diferentes noções ou pontos de vista que se têm dele, edificam diferentes significantes.

<sup>14</sup> IDEM. *op. cit.* p. 100-101. A noção dessas camadas, ou de uma leitura analítica em volume, segundo à Micro-história remete analogamente também a relação espaço e tempo em Braudel, a exemplo das camadas geológicas e da dialética das durações.

Deste modo, o imaginário sobre malandro é entendido como um polígono cujas diferentes faces apontam para sentidos aparentemente contrastantes, mas relacionados. Buscar o *ínterim*, como designado acima, sobre o conceito de malandro é buscar não a comunicação viciada da palavra para o objeto e vice-versa, segundo Koselleck; e sim as tensões que proporcionam, bem como as que o formaram.

O *Dicionário Aberto de Cândido Figueiredo*<sup>15</sup> de 1913 delinea o termo malandro como “*vadio, gatuno e preguiçoso*”. De modo análogo, o *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*, editado pela primeira vez no Brasil em 1975, refere-se a este objeto como: indivíduo que abusa da confiança alheia, que não trabalha. É gatuno, patife e preguiçoso, e por fim, leva em conta sua perspicácia (esperteza). Logo, o imaginário sobre malandro aponta já, em princípio para sua relação intrincada com o trabalho.

Na epígrafe do texto foram relacionadas às definições sobre malandro ou terminologias próximas, do século XIX ao início do século XX, segundo alguns dicionários, a fim de chegar perto de termos conforme eram empregados no senso comum ou de modo generalizável em diferentes períodos.

Em todos eles, o malandro consiste em um sujeito de baixa moral, ou de valores morais escusos, mal intencionado e mal-afessoado. Apresenta-se como avesso ao batente e ainda como indivíduo, que monta possuir virtude e honra mesmo com caracteres impróprios. Logra por toda parte, ocupa espaços variados e acredita que desta maneira pode proceder, ainda que estes espaços pareçam não lhe convir. A definição publicada em 1922, referente à segunda edição fac-símile de 1813 (citado na epígrafe), vê em malandros características identificáveis e impressas em seu corpo. É descrito como alguém que possui olhos maganos, lascivos que não escondem seu caráter ordinário.

Porém, nos sinônimos posteriores, então consultados<sup>16</sup>, o termo *vadio* é alocado cada vez mais hierarquicamente, ou seja é ainda mais manifestado como o primeiro traço passível de explicar o que é o malandro<sup>17</sup>. Isso quer dizer, não que o

---

15 Esse Dicionário foi utilizado com intenção de dar conta do termo malandro ao longo dos anos 1920-30, em relação ao senso comum, ao passo que para o mesmo na década de 1970 foi utilizado o Aurélio.

16 O conjunto dos dicionários consultados está relacionado junto do corpo das fontes primárias.

17 O Código Penal de 1890 previa no artigo 399 crime pela prática de capoeira ou vadiagem, sob a pena de 15 dias na casa de detenção, ou ainda, caso fosse o réu reincidente uma pena que poderia ocasionar cárcere por um ou dois anos.

dicionário seja tomado, nessa pesquisa como uma verdade, um traço ou espelho social, ademais porque era um bem cultural da alta cultural, avesso à cultura popular, em geral, nesse período. Aqui o tomamos como mais um indício, um sintoma, por considerar relevante que junto com uma crescente ideologia do trabalho também se registre nos dicionários o significado **número 1** do vernáculo malandro, dentre outros, o termo vadio que passa cada vez mais a resumir o bilontra, deixando de destacar suas outros caracteres ao longo do século XX.

Pertencer à baixa ralé com ações vis, rudes e viciosas também são critérios relacionados nos dicionários de 1884, 1918<sup>18</sup> ou na outra versão de 1934 como: *“fanfarrão e charlatão. Aplica-se geralmente este termo ao homem da plebe, que se dá ares de importância, aparentando nos moldes e falas uma superioridade que lhe cabe mal”*<sup>19</sup>. Este malandro corresponde também a como designam o *capadócio*, espécie de andarilho e tocador de violas e violões no século XIX, então expressos nos dicionários das décadas de 1930 de maneira aproximada entre: malandro, boêmio e compositor.

O capadócio é representado em romances do século XIX, segundo Sandroni como:

*“aquele que vive do santo ócio da vida folgada, das férias perpétuas, ordinário e valentão (...) tocava mais ou menos perfeitamente viola, guitarra e bandolim, (...) magistral no lundu, no fado, a que chamamos rasgado e nas cantigas correspondentes cantava ao desafio, improvisava (...) em bródios intermináveis”*<sup>20</sup>.

Esse indivíduo esperto em constante mobilidade, que *logra por toda parte*, lembrando ainda o escravo ladino, em geral artiloso habitante da cidade<sup>21</sup>, é descrito por Tinhorão como:

*“Amigo em excesso das instituições livres, ostenta na cabeça, perfeitamente traçada, a estrada da liberdade, que divide-lhe a hirsuta (cabeleira) como em dois morros (...) O chapéu mal o*

<sup>18</sup> *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*, dos respectivos anos.

<sup>19</sup> *Dicionário de Brasileirismos*, 1934.

<sup>20</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ/Jorge Zahar Editor, 2001. p. 159. O capadócio já apresentava uma nota singular do malandro compositor ou cantor: o improvisado (o breque), o desafio, a disputa pelos versos improvisados.

<sup>21</sup> Moreira como malandro canta um samba da cidade essencialmente, em contraposição Adoniran Barbosa que demonstra outro tipo, também de perspicácia malandra, a do matuto e tímido com sotaque caipira. Não, por acaso o humor característico de Moreira procura vangloriar-se a si mesmo, enquanto este cancionista paulista explora sua própria *aparência* ignorante e matuta.

*resguarda do sereno, caindo-lhe sobre uma das orelhas, e deixando descoberta a outra (...) Trajando velho paletó, calças de cor duvidosa e assenta os pés em vetustas chinelas de couro, que já foram outrora botinas*<sup>22</sup>.

O *Dicionário de Brasileirismos* (1934) traz justamente tais interstícios entre os termos: bilontra, malandro e capadócio. Nele há menção até ao verbo *bilontrar*, que significa romper contrato, espécie de *tratantice* ou *maroteira*. Ou seja, o bilontra tem certa capacidade de dissimulação e transgressão. É o sujeito dito, segundo a publicação, como: “*uma pessoa abjeta que frequenta botequins, as más companhias e particularmente mulheres de má vida, das quaes se torna correspondente*”. Diz o dicionário: “*Generalizando torna-se o primeiro termo entre pilintra e capadócio e depois caradura, indivíduo sem caráter com ares de homem sério*”<sup>23</sup>.

É nessa tríade conceitual de feitio aparentemente simples, relacionada ao cotidiano, às ruas e a um sentido moral, que se inicia este trabalho, pois o interesse é especialmente por suas representações no samba, a posteriori designado como malandras canções. Por que a música que já se preocupava, como crônica, em descrever experiências malandras se torna alvo de interesse político e social?

Eis, portanto o objeto historiográfico: as representações de malandro na música popular, no samba de breque de Moreira da Silva – “O Último malandro” em dois períodos – Estado Novo e o segundo governo de Vargas. Periodização, que marca a experiência histórica brasileira e sua inserção efetiva no capitalismo mundial, além de preconizar relações intrincadas entre o Estado e cidadão. O Estado Novo engendra tais relações, sob a perspectiva do Trabalhismo, em que o cidadão ideal é o trabalhador, enquanto o governo posterior redimensiona tais sentidos.

---

22 TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular Brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 23. O capadócio descrito pelo autor, mais que o cativo lembra o liberto, o *amigo das instituições livres*, em busca da sua estrada para liberdade (compra da alforria), tentando traçá-la com intuito de mobilidade social e autonomia. Sobre os trajes que descreve, parece igualmente descrever o escravo ladino ou manumisso, ou caracteres de um habitante entre o meio rural e urbano. Alguns malandros, já na cidade vestiam-se deste modo, como João Francisco dos Santos, conhecido como Madame Satã. Moreira da Silva aperfeiçoa esse traje para o impecável terno branco e chapéu de palhinha, procurando também dar um ar de requinte ao malandro. Sua veste e os desdobramentos advindos dela serão tratados nos próximos capítulos.

<sup>23</sup> Definições oferecidas pelo dicionário citado para o termo bilontra. O vernáculo *caradura* aparece em várias letras das canções interpretadas por Moreira da Silva, como uma gíria destinada a caracterizar o malandro quando, age com ligeira capacidade de dissimulação.

O projeto cívico-modernizador<sup>24</sup> dos períodos propostos não foi alheio à relação “trabalho, capital e cidadania”. Seus objetivos foram largamente difundidos por via cultural. Tal segmento é o foco da pesquisa, a partir da trajetória e das canções de Moreira da Silva. O intuito é demonstrar como este exemplo é relevante para discutir a cidadania no pensamento político brasileiro.

\*

Antônio Moreira da Silva (1902-2000) viveu a experiência de quase todo século XX. Conviveu, por exemplo, com os dois regimes autoritários, sua carreira, e em certo sentido seu personagem – primeiro: *O Mulatinho*; seguido de: *O Tal*; *O Último Malandro*; *Kid Morengueira*, (apelidos atribuídos ao intérprete e compositor, além de títulos de alguns de seus álbuns) – foram constituídos a cabo das discussões sobre cidadania. Filho de trompetista da polícia militar e de uma dona de casa viveu sua infância na Tijuca, onde nasceu, mas passou a adolescência nas proximidades do Morro de São Carlos. Quando jovem acompanhou a ascensão do samba, notoriamente o samba-malandro à alcunha de selo nacional. Abandonou os estudos após o falecimento de seu padrasto, quando tinha 11 anos de idade, desde então sempre trabalhou. Marcou seu estilo no samba, através do samba de breque, considerado seu maior representante. Com crítica debochada e “*de olho na fresta*”<sup>25</sup> foi como um malandro envergado com um terno de linho S-120, chapéu de palhinha e ginga constante, que o seu estilo e seu personagem malandro foram bem demarcados.

Começou sua carreira gravando umbanda e serestas até ser bicampeão nos primeiros concursos de carnaval e depois sagrar-se como cantor de sambas de meio do ano. Gravou aos 21 anos sua primeira canção e a encerrou sua carreira com 95 anos. Suas músicas como compositor e intérprete são muito representativas sobre o

---

<sup>24</sup> Eagleton a esse respeito enfatiza como os termos: civilização e cultura foram se distanciando historicamente. Civilização se relaciona na contemporaneidade com um aspecto negativo, o processo de modernização excessivamente racionalizador e normativo, enquanto a cultura é tomada, por vezes, como força contra tal fenômeno. Torna-se ambiente ímpar para resistência. Procuo o afastamento dessas categorias como extremas ou demasiado desconexas. A cultura pode ser objeto do próprio processo de modernização com intuito de dominação, de hegemonia, mais propriamente. A cultura é observada, nesse aspecto, equivocadamente como “capacidades reprimidas”, já a civilização como algo repressivo. Entretanto, a virtude da cultura como crítica do presente, denota como está dentro e no interior de uma dada civilização. Para um olhar mais dinâmico sobre o assunto, o autor propõe o pensamento dialético. In: EAGLETON, Terry. *A Idéia de Cultura*. São Paulo: UNESP, 2011. p. 38-39.

<sup>25</sup> Expressão de Gilberto Vasconcellos.

trabalho versus regeneração durante o Estado Novo, sobremaneira sobre a relação ambígua que tinham malandros e sambistas com o poder. Já durante a ditadura militar, apesar de o malandro ser retomado sobre viés marginal, teve vários álbuns gravados e reconhecimento.

Entende-se o malandro, nessa ocasião, como o cronista, o compositor ou intérprete que relata ou conjuga toda essa amplitude de significados. Vale pontuar, entretanto que o malandro não encerra um personagem ou sujeito histórico de tradição brasileira, por excelência. Antônio Cândido<sup>26</sup>, a esse respeito, dimensiona outras representações de um ser bilontra, encontradas na literatura picaresca espanhola. Há ainda similaridades com outros sujeitos com tais características: o *negro curro* cubano, o *milonguero* portenho, ou o *guapo* andaluz<sup>27</sup>, segundo Cláudia Matos; com o *flaneur*, o vadio dos poemas em prosa de Baudelaire<sup>28</sup>, também um indivíduo fronteiro entre laços antigos de sociabilidade e a modernidade<sup>29</sup>. Ou ainda, com personagens estudados por Natalie Zimon Davis, figuras que para vencer a pobreza e bem sobreviver, *por ora* estiveram próximos do subemprego, da contravenção e dos pequenos golpes, “a arte de depenar otários”<sup>30</sup>, segundo designa esta historiadora.

A representação do malandro na música popular é contemporânea ao momento em que o samba foi forjado como gênero genuinamente brasileiro, no final da década de 1920 e na década posterior, em detrimento de outras formas musicais, como: o lundu, choro, polca, tango brasileiro e as modas sertanejas, de relativa circulação nos espaços de sociabilidades ou no alvorecer do Rádio. Segundo José Miguel Wisnik, retomando um paradigma de Mário de Andrade sobre a utilidade da

---

26 Ver, CANDIDO, A. Dialética da Malandragem. In: CÂNDIDO, Antônio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993, p. 19-54.

27 MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar- Samba e Malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 32

28 Walter Benjamin traça características do *flaneur* de Baudelaire semelhantes a traços malandros: “(...) capta as coisas em pleno vôo, podendo assim se imaginar próximo ao artista. Têm apreensão rápida, por vezes sagacidade criminal, mas unida à amável indolência”. Sobre o assunto ver, BENJAMIM, Walter. *Charles Baudelaire; um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas V. 3. São Paulo: Brasiliense, 1989. p 39 e BAUDELAIRE, Charles. *O esplim de Paris: pequenos poemas em prosa*. São Paulo: Martin Claret, 2010.

<sup>29</sup> Modernidade no parágrafo refere-se apenas a uma palavra utilizada, ainda que não seja a mais adequada, para as novas relações sociais e a nova divisão do trabalho, em contexto pós-abolicionista.

30 DAVIS, Natalie. *Culturas do Povo: sociedade e cultura na França moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 30. Um malandro entre as dificuldades do não trabalho e biscates ou trabalhos fortuitos e ocasionais, inclusive é citado em alguns dicionários, como alguém que vive de expedientes, em: HOLLANDA, Aurélio Buarque de. *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

música popular brasileira, salvo exceções, ela raramente foi estética-contemplativa. Relaciona-se com o ritual, a festa, o canto de trabalho, o canto religioso; encerra práticas sociais. A música popular no Brasil, diz Wisnik, é “uma espécie de hábito, de *habitat*, algo que completa o lugar de morar, o lugar de trabalhar”<sup>31</sup>.

A opção feita pelo samba como um gênero que seria representativo da insígnia nacional ocorre, segundo historiografia por uma série de fatores, a citar o fato de ser uma música principalmente urbana, coadunada, portanto na época com projeto de modernização da nação, realizada em parte pelo Estado. Além, do fato das primeiras rádios e gravadoras localizarem-se na capital federal facilitando o processo.

Hermano Viana em *Mistério do Samba*<sup>32</sup> busca compreender, outrossim tal construção. O núcleo de sua interrogação está nesse *mistério* que fez do canto perseguido de bilontras, capadócios e malandros o canto de *sujeitos bambas*, senão exaltados ao menos úteis a um projeto de nação. A dança de sentidos do nacional-popular, ora aproximava cultura erudita e popular, ora as afastava, pois a fronteira entre ambas tornava-se tênue, suas conexões e interstícios eram notáveis ao longo das décadas de 1920 e 1930, fenômeno que Muniz Sodré denominou de “*biombos culturais*”<sup>33</sup>.

Os sentidos expressos nos verbetes de dicionários publicados em 1918 e 1932<sup>34</sup>, por exemplo, trazem como elementares para constituição de um “conceito” de malandro as palavras: *malmanhado*, *mal arranjado*, com roupa que não vai ou não está bem; *maldante*: (mal-an-dan-te), desventurado e infeliz; além de *malandres*: fendas transversais na prega do joelho, que dificultam a articulação. Todos corroboram, portanto com a noção do bilontra como incômodo, por sua classe, feitio e pretensões altaneiras.

A última terminologia apresenta ainda outros desdobramentos, segundo Antenor Nascentes da seguinte forma, em seu dicionário etimológico de 1932: “*malandria e malandrium*: tentam admiti-los como origem do nosso vocábulo

---

31 WISNIK, José Miguel. “O Minuto e o Milênio: ou, por favor, professor, uma década de cada vez”. In: WISNIK, José & BAHIANA, Ana Maria, AUTRAN, Margarida (org). *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1980. p. 12.

32 VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Editora UFRJ, 1995.

33 SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: 2 ed. Mauad, 1998. O autor, nesse exemplo, pensa espacialmente na divisão dos cômodos da casa de Tia Ciata, na pequena África, bairro da Saúde na capital federal, onde desde o choro até o samba de partido alto e os batuques e macumbas eram exercitados.

34 NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico*. Rio de Janeiro, 1932.

*malandro*, embora *mandria*, espécie de lepra ou pústulas no pescoço e pernas não esteja totalmente adequado ao termo atual. Todavia, (diz o filólogo) a ideia de um indivíduo indolente, sem poder trabalhar não contradiz por completo a de um preguiçoso, vadio e gatuno. Ou de um *Mal-andar* que expressa vagabundagem”<sup>35</sup>. Ou seja, o dicionário retrata um indício relevante, o da passagem e transformações de uma sociedade que mal via o trabalho para uma sociedade que, além de considerá-lo capital e salutar designa seus contrários como doentes.

Este sentido atávico ou ranço criminal parece nunca ter deixado de caracterizar nosso objeto, contudo foi recoberto por outras camadas que serão analisadas ao longo dos capítulos, entre as duas configurações comparadas, 1930-1945 e 1951-1954, nos dois momentos da trajetória de Antônio.

---

<sup>35</sup> NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico*. Rio de Janeiro, 1932. Moreira da Silva conheceu o filólogo Antenor Nascentes, que destacava sua capacidade inventiva, suas gírias e brincadeiras explorando o sentido das palavras. Os dois moravam em ruas próximas na Tijuca.

## 1. O NOME E COMO: UM MALANDRO E A ERA VARGAS (1930-1954, 1951-1954).

Nesse capítulo inicial pretendo listar minimamente as inspirações da história comparada para o projeto de pesquisa, além das alterações que ela provocou neste. Descrevo, portanto um esboço do corpo teórico, cuja comparação é, sobretudo, perspectiva e instrumento. Olhar e parte metodológica respectivamente, que permitem o jogo de escalas e o estabelecimento de conexões, concordâncias e discordâncias que perpassam a partir de um problema geral e específico as duas *configurações*<sup>36</sup> de comparação. A começar por breve exposição do problema de *O “Último Malandro” em síncope*.

Com olhar tênue e de certa forma geral para o objeto, observa-se sua relação primeira com a comparação de Marc Bloch, por tratar de duas “unidades” com certa contiguidade temporal, em mesmo espaço, a sociedade brasileira<sup>37</sup>. Entretanto, por entender que outros autores tecem considerações muito relevantes a respeito, estes são articulados, naquilo que podem contribuir ao desenvolvimento da dissertação. Não proponho apenas uma confusão de elementos a ser exposta, a constituição de certa “heresia eclética”<sup>38</sup> com uma metodologia que vai de Bloch a Detienne, mas justamente atentar para duas considerações imprescindíveis à História Comparada, descritas por eles:

- 1- A percepção da abordagem comparada como meio de superar uma história descritiva, permitindo a explicação, uma explicação que intenciona a apreensão de certa generalidade, assim como a história dos conceitos pode e deve proporcionar:

“Certes, Pirenne n'avait pas tort lorsqu'il nous invitait à avoir sans cesse **présent à l'esprit que l'histoire, dont nous peinons à établir les bases, doit, pour mériter son nom, viser résolument à être « universelle »**. Mais elle ne s'édifia, selon ces lignes et grâce

<sup>36</sup> Prefere-se o termo *configuração* e não *unidades comparadas*, por partir de considerações expostas no decorrer do texto, sobretudo as de Kockca acerca de uma história também cruzada ou conectada.

<sup>37</sup> Sociedade brasileira aqui se refere não à intenção de abranger todo esse espaço, o que seria impossível, mas por tratá-la, na medida em que o corpo de fontes: LPs e canções em 78 RPM têm grande circulação. Porém, o espaço efetivo de análise é a própria cidade do Rio de Janeiro, local de formação do cancionista.

<sup>38</sup> Expressão cunhada por Baczko em referência a interdisciplinaridade da História Cultural. In: BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. In: Leach, Edmund et. *Antropos-Homen*, v. 5. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985.

à une comparaison raisonnée, que si, sans omettre de penser au plan d'ensemble, nous savons procéder, de proche en proche, par expériences soigneusement triées et analysées dans leurs particularités comme dans leurs similitudes”<sup>39</sup>.

2- E uma abordagem que não tome os objetos já em princípio como comparáveis ou não possibilite a imaginação criadora, o *exercício* da historiografia e sua recorrente reflexão:

“Também penso, sem ilusões, que é tempo de pleitear, de escrever um manifesto, de concretamente como o *exercício comparativista* exige trabalhar junto; ele convida a *amealhar as categorias do senso comum*, a construir comparáveis que jamais imediatamente dados e que não visam de modo algum a estabelecer tipologias como também a levantar morfologias”<sup>40</sup>.

Detienne acredita, portanto na necessidade de ampliar os próprios desafios na e da historiografia, pensando, sobremaneira nos problemas pertinentes a contemporaneidade. Daí, inclusive a ideia de um trabalho coletivo, ultrapassando em sua audácia as propostas, especialmente da primeira geração dos Annales, cujo caminho, de modo geral, para uma história narrativa e explicativa seria a comparação, aliada a um ou mais problemas. Era preciso defender e utilizar o método comparativo nos trabalhos de história econômica e social, a fim de aperfeiçoar a história enquanto disciplina, formando seu alicerce de cientificidade, segundo Henri See.

Braudel na mesma direção, já na segunda geração, defendia tal posição, a de que a pesquisa devia ser conduzida da realidade social para o modelo e deste para a realidade novamente, em uma submissão constante de retoques nesse movimento, de tal modo que o modelo seria um “*ensaio de explicação da estrutura*”<sup>41</sup> e instrumento de controle da pesquisa pela comparação. Os conceitos também

<sup>39</sup> BLOCH, Marc. *Problèmes d'Histoire Comparée*. In: Annales d'histoire sociale. 1e année, n. 4, 1939. pp. 438-440. p. 440.

<sup>40</sup> DETIENNE, Marcel. *Comparar o Incomparável*. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2004 p. 11. Pensando, justamente nestes caracteres assinalados que o uso dos conceitos foi privilegiado, não só daqueles que ameadados do senso comum, do cotidiano (os significados diversos da malandragem); como os conceitos de cidadania em oposição ao uso de tipologias.

<sup>41</sup> BRAUDEL, Fernad. “História e Ciências Sociais. A Longa Duração”. In: Escritos sobre a História. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 41-78. p.68.

teriam esse papel para Koselleck, entre as palavras e as coisas. Ou seja, a comparação na história traria ainda a possibilidade mais efetiva de controlar as hipóteses, como Bloch assinalou:

“Uses comparison to demonstrate the insufficiency of one explanatory hypothesis, and then formulates a new hypothesis consistent with his comparative evidence”<sup>42</sup>.

Durante o Estado Novo as malandras canções foram alvo de interesse estatal, através do DIP, era, pois cabal divulgar uma canção articulada com o projeto da nação. O samba já se consolidava como uma tradição brasileira, espécie de selo nacional<sup>43</sup>; entretanto seu personagem malandro precisava ser enquadrado como cidadão de perfil ideal, o trabalhador nato, crente de sua dignidade diante do batente, um sujeito *disciplinarizado*. O interesse da ditadura de Vargas era contrapor a anomia do liberalismo, iniciado no século XIX, com um Estado forte e regulador, doador de identidades, a identidade do próprio cidadão, bem como uma identidade atenta a integração nacional.

Segundo Ângela de Castro Gomes, se o Império estava engajado na construção dos aparelhos de Estado e seus símbolos, a República e, principalmente o Estado Novo intencionava a constituição da nação<sup>44</sup>, a partir dos *nacionais*<sup>45</sup>, a construção de um homem novo. Homem novo, porém ainda ignorado em seus direitos políticos e civis. Tiveram “assegurados”, de acordo com parte da

---

42 GUL, Serkun. Method And Practice Comparative History. Karadeniz Araştırmaları Yaz, 2010. p. 143-146.

44 GOMES, Ângela de Castro. Ideologia e Trabalho no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce (org). Repensando o Estado Novo. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999. p. 54

45 Referir-se aos nacionais, segundo Naxara nos oitocentos era mencionar uma população livre e pobre, de cor negra ou mestiça que se aglutinavam e geravam pavor às classes dominantes. Como destaca autora, tal sensibilidade – esse pensar a sociedade e a cultura, que no fundo reverbera em um novo olhar sobre a relação Sociedade Política (Estado) e Sociedade Civil – fez-se com profunda sintonia com a era do progresso, das ciências e artes, construídas no século XIX, e que acabaram se manifestando, especialmente no Brasil, através da Literatura. A busca pelo povo brasileiro equivalia à atribuição de novos valores e sentidos a seus representantes nacionais, então observados como um grande rebanho de despossuídos e desclassificados, tidos como inaptos ao trabalho e à cidadania. Depois das greves das primeiras décadas do século passado, cujas grandes lideranças políticas eram imigrantes, o trabalhador nacional ressarce, em termos, seu valor perdido. Passa a ser visto como pacato e, sobretudo útil aos interesses do patronato e da nação. Sobre a discussão, ver: NAXARA, Marcia Regina Capelari. O Estrangeiro em sua própria terra: representações do trabalhador nacional 1870-1920. (Dissertação de Mestrado), IFCH-UNICAMP, Campinas, 1991. p. 38.

historiografia, apenas seus direitos sociais<sup>46</sup>, como práticas políticas compensatórias. Tratava-se de regular o cidadão, seu engajamento político, sua luta por demandas ou interesses.

Há uma ampla discussão historiográfica a respeito, além de um debate sobre malandragem versus trabalho. Vargas, por exemplo, não teria, nesse processo, inventado a categoria de regeneração do malandro (a constituição política-pedagógica dele como trabalhador), e sim se apropriado desta, já presente nas representações artísticas, no teatro de revista e na música popular dos anos vinte. Malandros nunca foram inimigos do trabalho, essencialmente.

No teatro de Artur Azevedo, cujos nomes das peças já tematizavam a questão: *O Bilontra* (1886) e *O Tribofe* (1892) o malandro é visto como protagonista de uma cidade amoral, marcada pela anomia, sem regras. O recado nas entrelinhas do teatrólogo era a necessidade de um “processo civilizatório” na corte, que disseminasse os “males em profusão”<sup>47</sup>. Era urgente disciplinar o bilontra, pois ainda que fosse apresentado como figura cômica e simpática, poderia se tratar de um elemento degenerador da nação. Logo, mesmo que a noção de uma cultura política nacional-popular seja formulada a posteriori, as discussões entre desenvolvimento nacional e processos de civilização já eram dadas minimamente.

*A Malandragem*, primeira canção de Bide (1927), gravada um ano depois pela Odeon por Francisco Alves já tratava da rivalidade ou ambiguidade de malandros ante a própria malandragem ou *orgia*: “*A malandragem eu vou deixar/ Eu não quero saber da orgia/ Mulher do meu bem-querer/ Esta vida não tem mais valia (...)*”, bem como a canção *Ora vejam só!* (1927) de Sinhô, compositor de uma geração anterior: “*Ora vejam só/ A mulher que eu arranjei (...) Ela me pede meu benzinho/ Deixa a malandragem se és capaz/ A malandragem eu não posso deixar*

---

46 Tal noção corresponde à tipologia de Marshall, baseada em três direitos básicos: direitos civis, seguidos de direitos políticos e os direitos sociais, que a posteriori deveriam apresentar-se como interligados. Os direitos consistem, respectivamente: nos direitos individuais alcançados, de modo geral na Europa no século XVIII (liberdade, igualdade, propriedade); o direito de vinculação política em: sindicatos, associações e partidos; alvos de disputas por todo século XIX, e, por fim os direitos de acesso à saúde, educação, transporte, ainda que arduamente conquistados e debatidos ao longo do século XX, segundo o autor. Hoje sua tipologia é muito criticada, especialmente por tomar o processo como linear e progressivo, sem tomar nota do retrocesso, das marchas e contramarchas. No primeiro capítulo voltaremos a tal discussão. Já, a interpretação da cidadania brasileira como um longo caminho em que os direitos sociais fazem parte de certa concessão do “Estado”, não de evidente luta política, de modo a fazer notar uma cidadania incompleta e passiva, sem os direitos civis básicos corresponde à interpretação de José Murilo de Carvalho.

47 GOMES, Tiago de Melo. Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular: “nacional”, “popular” e cultura de massas nos anos 1920. (Dissertação de mestrado). Campinas, IFCH-Unicamp, 1998. p. 46

(...)"'. Mesmo a palavra *regenerar* já estava presente na letra de: *Se você Jurar* (1931) de Ismael Silva, Nilton Bastos e Alves: “*Se você jurar que me tem amor/ Eu posso me **regenerar**/ Mas se é para fingir, mulher/ A orgia assim não vou deixar*”<sup>48</sup>.

A conjugação entre trabalho, espaços de lazer, boêmia e música (profissional ou não) era muito mais complexa. Mulher, idade, necessidade de trabalho e o limiar estreito entre esses temas já eram motivações para o abandono da vivência malandra. Além disso, é preciso diferenciar sambistas de malandros. Estes termos nem sempre correspondem à biografia do cancionista popular. Havia sempre no meio musical e boêmio, trabalhadores malandros, malandros constantemente na ladeira da preguiça, bem como malandros que se definiam como tal pela vivência próxima dos “verdadeiros malandros”. Moreira descreve a si mesmo como um falso malandro ou como personagem construído, porque desde criança observando o *ambiente*<sup>49</sup> em que vivia, absorveu traços bilontras, e destes constituiu seu “ganha pão”, sua vida como cantor profissional, embora tenha sido funcionário público da prefeitura, concomitantemente durante 27 anos<sup>50</sup>.

Além disso, seu personagem boa praça, cordial<sup>51</sup> foi gradativamente formado por outros elementos da cultura política<sup>52</sup> brasileira. Seu breque, sua crítica social debochada, seu relato sobre os problemas da cidade estavam permeadas por características presentes nos artistas das festas da Penha; da festa do Divino; nos “clowns músicos” circenses do início do século passado e no teatro de revista, que ao modo de crônicas mais contemporâneas traziam releituras e críticas de aspectos político-sociais da época. Dentre estas, as revistas anuais, que tinham como mote a discussão dos principais acontecimentos políticos do ano anterior. Os próprios

---

<sup>48</sup> Há outra canção de Bide *Fui louco* de 1932, em que o narrador e personagem lamentam ter perdido a mocidade na orgia. Em razão da idade avançada, portanto é preciso abandonar a malandragem.

<sup>49</sup> Entende-se por *ambiente* a relação intercambiante entre cultura e território. No caso de Moreira, a noção corresponde às suas práticas, a partir de seu entorno, em uma espécie de *mimésis reelaborada*.

<sup>50</sup> As informações sobre a vida de Moreira da Silva foram baseadas em seu próprio relato nos depoimentos para a posteridade de 1967 do MIS, e de 1982 do Projeto Memória Musical do Arquivo do município do Rio de Janeiro, bem como de uma série de documentários, programas de TV e entrevistas em periódicos.

<sup>51</sup> Essa representação máxima de Moreira foi construída, especialmente em uma série de álbuns gravados pela Odeon em fins da década de 1950: *O Último Malandro*, *A Volta do Malandro*, *O Malandro Diferente* e *Malandro em Sinuca*.

<sup>52</sup> A cultura política é interpretada como conhecimentos, ideias e sentimentos políticos vigentes em um lugar e período, que englobam a própria “socialização política”, ou seja, os meios pelos quais essas ideias, sentimentos passam de uma geração para outra. Nesse trabalho, o conceito exposto é central, articulado com as noções de representação e imaginário. A respeito, ver: BURKE, Peter. *História e teoria social*. São Paulo: Editora UNESP, 2002. p. 108-113.

personagens do teatro de revista fazem parte da fábula<sup>53</sup> de suas canções: a mulata dengosa ou malandra<sup>54</sup>, o sujeito almofadinha, o otário, o traidor, o mineiro bobo.

Na festa do Divino, por exemplo, artistas circenses e atividades de diversas espécies estavam presentes, como: equilibristas de garrafas, brincadeiras com bolas e argolas, tiro ao alvo, estátuas vivas, mágicos. Um incrível gosto, segundo Martha Abreu por atividades excêntricas e teatrais<sup>55</sup>. Um sereno original, onde as representações teatrais e musicais tinham força e grande público. O teatro popular, depois o teatro de revista é fonte de inspiração, portanto de muitos artistas, entre eles sambistas e malandros cariocas, que em seu andar e cantar estavam impregnados dessa importante expressão cultural da cidade, como nota-se em Moreira da Silva, também um personagem malandro com vasto jogo de referências teatrais.

Sua canção remete a espaços da cidade e evocam imagens e experiências do homem comum. No entanto, apesar das dificuldades que passa no enredo delas, em suas trapalhadas e aventuras o desfecho do malandro, na grande maioria dos casos, é de um malandro que dá a volta por cima ou que ri de suas desgraças.

Durante o regime militar Moreira ainda gravava suas paródias, mesmo a malandragem sendo vista com maus olhos. Não foi alvo constante de censuras como outros cancionistas e compositores<sup>56</sup>. Nesse período, entretanto o malandro tornou-se “parceiro” de Jards Macalé, considerado compositor maldito, censurado pelo regime por suas críticas ácidas e performances inusitadas<sup>57</sup>. Gravou ainda com Chico Buarque para Ópera do Malandro, objeto também de censura.

---

<sup>53</sup> O cancionista apresenta em suas narrativas, assim como as fábulas um cunho moral ao término, que se destina a revelar o meio pelo qual ele venceu ou se relacionou com um dado problema ou dificuldade. Em algumas canções há até mesmo metáforas com animais ou elementos naturais, que veiculam essa característica a sua leitura do ambiente.

<sup>54</sup> O adjetivo no feminino, curiosamente; segundo consulta, passa a constar somente nos dicionários da década de 1960, sempre conceituando uma mulher de ínfima extração, vagabunda e bêbada. Ou seja, é em geral empregado quando esta mulher se prostitui e frequenta botequins.

<sup>55</sup> ABREU, Marta. *Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fapesp, 1999. p. 79.

<sup>56</sup> Trabalhos recentes sobre MPB e censura, demonstram que dentre as justificativas dos censores as mais expressivas delas tinham cunho moral; o que não exclui seu sentido político. Ao contrário, revelam outra natureza estratégica, a de censurar moralmente para firmar-se como Estado protetor e não arbitrário. Muitos artistas, desse modo, permaneceram incólumes à caneta do regime, enquanto outros pessoalmente foram perseguidos mais sistematicamente como Chico Buarque. Além disso, é preciso lembrar que mesmo fora dos regimes ditatoriais a censura musical existia.

<sup>57</sup> A canção *Tira os óculos e recolhe o homem*, única parceria de composição de Macalé e Moreira de 1977, foi inspirada na censura e conseqüente prisão de Jards, quando foi surpreendido por policiais a mando do delegado local. Na ocasião Moreira da Silva o acompanhava em um show pelo Projeto Pixinguinha em Vitória. Essa questão será retomada ao longo do quarto capítulo.

A Ópera do Malandro encenada em 1978 é baseada na Ópera dos Três Vinténs de Bertold Brecht e Kurt Weill, cuja linguagem ironicamente procura se diferenciar de uma arte total como a ópera e reitera o desnudar dos personagens, de suas ações e de toda parte técnica da produção teatral. Não como forma de transportar seu espectador à outra realidade, numa espécie de transfiguração contemplativa, mas para; através propriamente da representação e intervenção chocá-lo com a sua realidade e fazê-lo refletir criticamente, como um jogo de perguntas e respostas. Tal *performance* que procurava estimular o pensar e o agir estabelece um diálogo com a *parábase*<sup>58</sup> grega, arte em que os atores tiravam, em determinado momento, suas máscaras e procuravam interagir com o espectador em uma relação ativa, para debater ou para ovacionar o autor do teatro, as ações de atores e atrizes e a própria peça.

Para Adorno, a indústria cultural teria esta nova faceta, com a pretensão de apreender o todo, contudo invertendo seu sentido. Não se trata mais, na sua interpretação, de uma ópera em seu significado clássico, uma obra de arte completa, mas sim do que definiu como “escarninho wagneriano”, a utilizar outros recursos, a propaganda e o próprio mercado de arte como aparatos de alienação e controle em massa<sup>59</sup>, pelos seus circuitos ideológicos.

Esse universo da *parábase* é, em hipótese, compreendido no trabalho como elemento ou artifício artístico representativo, similar ao breque, pois de modo verossímil, ou comparável ao teatro grego há no cantor porções com críticas mais agudas e irônicas, presentes no momento de intervenção da melodia, na pausa para a piada, para fala ou chiste, ou seja, o breque. Quem fala nesse momento? O malandro personagem interno da narrativa musical somente? Ou é um desdobramento deste também na figura crítica do cancionista? O próprio Moreira admitia sua técnica de parada efetiva como um teatro na música.

O personagem malandro, nessa perspectiva, já cumpria certo papel destacado ou reabilitado, segundo Marcelo Ridenti nas representações artísticas em algumas décadas depois, em 1960-70 (sobretudo as marcadas pela cultura de oposição) como figura importante com a feição de certo “romantismo revolucionário”

---

<sup>58</sup> Tipo de comédia grega, em que o ator se dirigia diretamente ao público, com seu próprio nome, ele mesmo ou assim se desdobrando, a fim de levar ao público certa reflexão. Comentários estranhos paralelos, porém pertinentes eram realizados.

<sup>59</sup> ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. (1985), *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar Editores. p. 58.

<sup>60</sup>, força tradicional reelaborada para rupturas e questionamentos. Tal sujeito, “*que anda assim de viés*” inspirava ainda pelo seu discurso dissimulado, pela grande presença corpórea e de gestos e, portanto ainda estava presente *entre parangolés e patrões*<sup>61</sup>, a exemplo das canções de cunho bilontra de Jorge Ben, especialmente: *Charles Anjo 45* e *Galileu Galilei* de 1969; os primeiros álbuns de Bezerra da Silva, e as próprias canções do musical de Chico Buarque: *Homenagem ao Malandro*, *Doze anos*, *A Volta do Malandro*, *Malandro n. 2*, as duas primeiras interpretadas por Kid Morengueira.

José Celso Martinez Côrrea<sup>62</sup> procura explorar em suas peças, já desde *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade (1967) características tradicionais brasileiras, sob um novo sentido político e artístico<sup>63</sup>, como: o teatro de revista, as proposições antropofágicas de 1922, etc. A década de 1960 e 1970 foi rica no reavaliar e desdobramento da cultura sobre sua própria tradição. Canções da década de 1930-40 foram regravadas aos montes pela nova geração, o que demonstra, não só um movimento próprio da arte, que se faz também sobre suas próprias releituras e códigos, segundo Gombrich; mas também aponta para duas questões, primeiro uma estratégia política de resistência, na medida em que gravar compositores de outrora, a princípio podia desviar a atenção dos censores<sup>64</sup>. E segundo, como mencionado, para um interesse novamente pela vertente antropofágica do pensamento modernista diante do projeto modernizador e do milagre econômico. Repensando nossos personagens autóctones, tidos como representantes puros da brasilidade: o

---

<sup>60</sup> O Conceito usado por Marcelo Ridenti é de Michael Lowy e Robert Sayre. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucila de Almeida Neves. *Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança*. In: *O Brasil republicano, o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 5 edição, v. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012 e RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2000.

<sup>61</sup> Os termos em itálico são versos da canção *A volta do malandro* (1978) de Chico Buarque. Os *parangolés* eram capas ou estandartes performáticos, utilizadas na arte conceitual de Helio Oiticica. Tinham a função de uma escultura viva, em movimento; além de tornar os conceitos propostos vivos, próximos ao público, que, deste modo, tinham papel atuante na obra.

<sup>62</sup> Diretor de teatro brasileiro, que dirigiu o Teatro Oficina em São Paulo. Executou peças importantes e críticas ao Regime Civil-militar.

<sup>63</sup> Tal sentido no fim da década de 1970 pode significar a busca por novos caminhos, que se alimentam do imaginário nacional-popular, da tradição (“raiz”), mas não dela em si. O movimento como rizoma, tem aparência de simples raiz, algo absolutamente verossímil; todavia procura reiterar novas propostas e projetos; talvez ambicionem crescer como caule (rizoma), proporcionando outros ramos, novas questões.

<sup>64</sup> MOBY, Alberto. *Sinal fechado: a música brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Obra Aberta.1994. p. 149.

malandro, o sertanejo, o caipira<sup>65</sup>, como mobilizadores no imaginário político nacional-popular.

A ditadura de Vargas organizou seu projeto *educativo cívico musical*<sup>66</sup> via DIP e Ministério da Educação, comandado por Gustavo de Capanema, nela vários intelectuais tiveram papel notável como Villa Lobos.

Lembrando novamente Koselleck as palavras são definidas pelos seus usos, contudo os conceitos guardam um significado multifacetado. Os significados de malandro são múltiplos, desde o de senso comum; como o que foi ditado pelo Estado; os usos políticos que dele fizeram grupos políticos de esquerda e direita durante o regime militar, por exemplo, e os próprios discursos dos malandros sobre eles mesmos. Todavia, há nessas variações temáticas, nas representações de malandro um eixo que, mesmo na diacronia os une sincronicamente: o interesse pela formação de um cidadão ideal via música.

A diacronia, segundo Braudel interessa ao historiador em seus pontos de ruptura, mas lhe interessa sempre na medida em que há movimento em relação ao tempo uniforme, medida particular de cada um desses fenômenos. O autor desconfia do tempo curto<sup>67</sup>. Há então na sua proposta da “dialética das durações” um dado intrinsecamente comparativo e voltado, deste modo para a relação singular-geral, diacronia e sincronia.

Sobre a atenção à música, Santuza Naves a denomina de “música interessada”, que diz respeito tanto ao que Wisnik, citado neste texto nomeia como *habitat*, quanto a certo engajamento<sup>68</sup>. Há um interesse político, portanto na música,

<sup>65</sup> Exemplos nesse caso são: o Show Opinião em 1964 com Nara Leão, representando a estudante, vinda da burguesia; Zé Keti, representante dos morros e subúrbios e João do Vale, símbolo do sertão nordestino. Além, do restaurante Zicartola, local de encontro de muitas gerações e do teatro jovem, onde foi exibido o show A Voz Do Povo com Nelson Cavaquinho, Zé Keti e Moreira da Silva em 1966. Os shows são exemplos e parte de um projeto do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE.

<sup>66</sup> Tal denominação é do próprio regime e marca o interesse deste pelo campo artístico como espaço simbólico pedagógico, disseminado pelo DIP, pelo Horário do Brasil na rádio ou pelos discursos do Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio Alexandre Marcondes Filho, transmitidos à nação. Já, o Trabalhismo compreende mudanças iniciadas logo depois da revolução de 1930, justamente quando o ministério é criado e denominado, não obstante por Filinto Muller como ministério da revolução. O Objetivo era regular as relações entre o capital e trabalho. Em 1933 a carteira profissional é criada, cinco anos mais tarde é criado o salário mínimo, seguido da SAPS (Serviço da Alimentação da Previdência Social) e da Justiça do Trabalho, em 1940 e 1941 respectivamente e culmina com a CLT em 1943.

<sup>67</sup> BRAUDEL, Fernand. “História e Ciências Sociais. A Longa Duração. *op. cit.* p. 73. Braudel estabelece, nesse texto, uma das características primordiais para História Comparada: a interdisciplinaridade, o diálogo com outras disciplinas.

<sup>68</sup> A noção de engajamento cabe aqui, não em seu sentido lato, espécie de militância política, mas no que Wisnik chamou de “rede de recados” na música popular, pois esta traria, ainda que despropositadamente notícias, traços, crônicas e críticas sociais ou políticas. Mário de Andrade

nesse *habitat*<sup>69</sup>, tanto por parte de uma intelectualidade, cooptada, coadunada ou não pelo e com o Estado (Sociedade Política), como pelo próprio Estado. O exemplo mais clássico nessa direção é o movimento modernista, representado pela figura de Mário de Andrade, que pensa a brasilidade e a brasilidade musical a partir de seus elementos “primitivos”<sup>70</sup>, sobretudo o sertão ou a canção urbana ainda não completamente contaminada pelo mercado. O malandro é nesse caso relevante para discussões do nacional-popular, desde então. Figura que na década de 1940 e de 1970 é alvo de interesse para disseminação de ideias políticas. Vale dizer, revelam ou trazem indícios também da tentativa de inculcar uma ideia de projeto para nação.

Essa variável<sup>71</sup>, a “música interessada”, justamente é a que permite a relação dos conceitos cruciais no trabalho e sua problemática, a partir de um exemplo, o do cancionista Moreira da Silva. Não se trata, porém de uma biografia atrelada aos planos políticos, culturais e sociais, mas a de sua *trajetória* e sua produção em relação a tais planos. Não como reflexo do território e tempo em que viveu, mas em relação profunda com estes. Em uma espécie de leitura folheada da cultura política brasileira. Ou seja, é a partir da luta de representações ou desse imaginário social que tal síntese (seu personagem e obra) foi possibilitada.

Assim, o eixo ‘imaginação social sobre malandro, trabalhismo e “música interessada”’ ou ‘projeto cívico via música’ constituem nosso problema e hipótese,

arrogou esta característica nos anos trinta, inclusive como um *devoir*, indispensável ao Brasil em vias de modernização. Era preciso, segundo Mário unir a porção rústica (popular) e intelectual a fim de formar a tão necessária arte engajada, voltada para integração e desenvolvimento nacional. In: NAVES, Santuza. *O Violão Azul; Modernismo e Música Popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1998. p. 23.

<sup>69</sup> Roberto Da Matta quando reflete sobre a cidadania brasileira chama atenção para extensão recíproca entre: a casa e a rua. Relaciona-se no trabalho, em curso, portanto as duas concepções: a de *habitat* e uma cidadania, justamente formada pelo hibridismo e intersecções entre âmbito privado e público. A respeito: MATTA, Roberto Da. *A casa & a Rua*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. & HABERMAS. *Mudança estrutural na esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

<sup>70</sup> O termo é utilizado fora de qualquer escopo pejorativo, ao contrário, diz respeito a um movimento de interesse por caracteres telúricos (elementos autóctones) que recebeu esse nome de Primitivismo, na pintura, a exemplo de artistas como Henri Rousseau e Paul Gauguin (europeus), e no Brasil Di Cavalcanti.

<sup>71</sup> A ideia de variável, segundo Skocpol e Somers, corresponde a dois tipos de orientação: caso-orientado X variável-orientado, ou ainda de acordo com Thomas Janoski: análise interna X análise externa; qualitativo X quantitativo; generalidade X singularidade. (p. 153 – 155). Ambos citados por Serkun Gul, noção que ao longo do texto será relacionada também às propostas do sociólogo-historiador Paul Veyne. In: GUL. *Method And Practice Comparative History*. Karadeniz Araştırmaları Yaz, 2010. Sayı 26: 143-158. p.147 e p. 152-55. No caso específico desta pesquisa, a *trajetória* de Moreira da Silva corresponde ao caso-orientado, à singularidade ou análise interna, enquanto os problemas tecidos em relação aos dois regimes autoritários representariam: a análise externa, o aspecto geral e a variável orientada.

amparando-se em três variáveis associadas à discussão do conceito-chave: o conceito de cidadania<sup>72</sup>, relacionado às configurações comparativas.

O uso de conceitos sugere este jogo de escalas, no que diz respeito à perspectiva, aos os modelos de cidadania que, como uma noção oriunda da estrutura, são testados. Contudo, não como cotejamento entre realidades heterogêneas e distantes temporalmente, aos moldes dos tipos ideais de Weber, na busca de contrastes pela ausência<sup>73</sup>. Ao contrário, os conceitos buscam certa sincronia, são empregados como um instrumento metodológico a mais para definição do problema, bem como para a sistematização das comparações entre as cores diversas, entre as diferenças, semelhanças e analogias de objetos que se influenciam e, por isso podem estar sujeitos às mesmas “grandes causas”.

Paul Veyne, a partir da noção de “*invariante*”, ressalta a importância da presença ou persistência de características entre as unidades contrastadas. Ou seja, a preocupação com certa “regularidade” na história. Não para traçar um traço definitivo ou demasiada linearidade, mas justamente para tentar, através de uma esfera local ou de um problema peculiar focar também o geral e motivar-se em direção a ele. Crucial à história, para o autor, é o *invariante* dentre as variáveis possíveis. Ou seja, importam as características passíveis de analogias e comparações entre as sociedades ao longo do tempo. É justamente o *invariante* que se encontra no centro da própria prática historiográfica e, apesar do aparente paradoxo, é também responsável pela individualização da História<sup>74</sup>, pois por meio dele, esta pode explicar sociologicamente, cientificamente<sup>75</sup>. Nesse aspecto, fatos históricos não se organizam através de períodos, e sim por meio de noções ou

---

<sup>72</sup> Os conceitos de Cidadania no trabalho são operacionalizadas, sobretudo segundo três autores que pensam a cidadania brasileira: José Murilo de Carvalho, Milton Santos e Roberto Da Matta, em respectivamente: CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania: tipos e percursos*. In: *Estudos históricos*, v. 9 - nº 18 – *justiça e cidadania*. Rio de Janeiro: CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, 1996 & *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e República que Não Foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. SANTOS, Milton. *O Espaço Do Cidadão*. São Paulo: Nobel, 1987; MATTA, Roberto Da. *A casa & a Rua*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

<sup>73</sup> THEML, Neide e BUSTAMANTE, Regina. História Comparada: olhares plurais. *Revista de História Comparada*, v. 1, n. 1, p. 1-23, 2007. p. 5.

<sup>74</sup> A individualização da História e sua diferença em relação à Sociologia, para Veyne, ocorre não por sua relação com o tempo, mas porque ela se repete, do contrário a História e a Sociologia coincidiriam tanto em extensão, como em compreensão. Cada problemática tem sua própria temporalidade nesse aspecto. Ver, VEYNE, Paul. *O inventário das diferenças*. Lisboa: Gradiva, 1989. p. 38-40.

<sup>75</sup> IDEM, *op.cit.* p. 13. Nesse caso, Veyne questiona: não é privilégio e dever da ciência a própria determinação de invariantes que permitam reconhecer as diversidades de fenômenos? Idem, *ibidem*.

conceitos<sup>76</sup>. Diverso da afirmação de Bloch, a História não estuda o homem no tempo, estuda materiais humanos subsumidos em conceitos, que dialogam com tempo e espaço. Trata-se de um inventário pormenorizado, não de homens em si mesmos, nem de sociedades, mas do que há de social no homem. Suas relações e experiências em constante movimento no tempo e espaço ou do que Veyne denomina de inventário das diferenças sociais<sup>77</sup>.

As considerações do autor, nesse trabalho são pertinentes, pois atentam para as possibilidades, através da articulação de variáveis comuns. O conceito de cidadania ou as imagens dela são assim compreendidos como *invariante* proveniente do choque entre as três variáveis (imaginação social, trabalho e o sentido de malandro), do modo como foram analisadas e relacionadas.

Detienne denomina essa propriedade da comparação de “*choque do incomparável*”, que permite, em última instância, ir justamente além; problematizar o que estava recôndito, o que parecia simples, óbvio, o que apontava para um significado unívoco, entretanto com caráter polissêmico<sup>78</sup> como os traços atribuídos ao cidadão brasileiro ou os significados de malandro. O que quer dizer, nesse caso, que de início procurar-se-á desconstruir a ideia de “*Último Malandro*” ou verificar sua elaboração.

As observações de Kockca em relação ao sentido heurístico da comparação, sua progressão no elaborar de perguntas; as considerações de Veyne e certa panfletagem provocativa de Detienne, na frase: “*Comparar o incomparável*” podem juntas apontar para “respostas” alternativas. Não mais à outorga de recortes historiográficos muito específicos ou monográficos, nem os ditames e limites de categorias exclusivas de análise como: Estado-nação, por exemplo, ou da relação Estado e cidadania apenas em sentido efetivamente normativo, mas a certo desdobramento sobre demandas e interrogações do presente, estabelecendo uma conexão entre os tempos presente, passado e futuro, nos termos de Koselleck, conjugando um horizonte de expectativa e um campo de experiência (futuro-passado). Nesse sentido, o presente não como gestão arbitrária ou inchada, e sim

---

<sup>76</sup> VEYNE, Paul. *O inventário das diferenças*. *op.cit.* p. 33.

<sup>77</sup> IDEM. *op.cit.* p. 35.

<sup>78</sup> MORAES, Alexandre. *Marcel Detienne e os caminhos do Comparativismo*. Revista de História Comparada, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, pp. 1-30, 2007. p. 6.

por uma dialética das durações, que tome ainda a ação humana como possibilidade ou como *agency*<sup>79</sup>, a pensar inclusive o papel do historiador nessa dinâmica.

Olhar para uma cidadania informal, ou seja, formada além dos laços institucionais, relacionadas ao direito civil, político e social; um dos objetivos centrais da pesquisa; é privilegiar outra escala de observação, sem, no entanto desconsiderá-los, voltando-se para o cotidiano, para subjetividade e o papel do indivíduo na história, e deste como cidadão, no que tange ao seu deslocamento e observação do espaço. Procurar-se-á recuperar seu sentido primevo de habitante da cidade. Categorias como: Estado, classe social, mentalidade quando *estritamente* analisadas não são suficientes para pensar o sentido das ações humanas. Articular a teoria e práxis implica em considerar o homem em sua integridade.

Sabrina Loriga aponta, a partir do exemplo do herói de Carlyle<sup>80</sup>, que a verdadeira biografia ia muito além do que era particular ao indivíduo, indício somente de certa idiosincrasia de personalidade ou como anedota ou ornamento narrativo, chegava a iluminar a relação existente entre imaginação individual e universo<sup>81</sup>. Tal perspectiva assume parte do trabalho, salvo algumas considerações, por exemplo, este *universo* não corresponde ao desejo de uma história síntese. O interesse está justamente na interconexão entre imaginário pessoal e social.

A frase exaustivamente citada de Marc Bloch que conjuga homens e tempo nos serve de exemplo mais uma vez, para considerar que esses homens podem não ser necessariamente ilustres ou heróis. Não há, pois pretensão de buscar almas superiores ou ilustres como no modelo biográfico de Plutarco, mas suas experiências no campo do vivido. Indivíduos que não foram esmagados pela preponderância interpretativa da lei, do fato, da superestrutura, das instituições e apenas da coletividade. Ao contrário, através deles é possível demonstrar em certo sentido a contingência, o conflito e a negociação na história. Homens agindo no

---

<sup>79</sup> Para Thompson, assim como para Baczko, a práxis tem papel primordial. Os autores levam em conta a mediação entre ação humana e a realidade acionada, imaginada, a experiência do vivido. Não há sentido, portanto pensar em “classe” como categoria de análise, sem priorizar em seu cerne a mediação entre o agir humano (*agency*) e a realidade acionada no processo histórico de transformação da cultura, da consciência e das condições materiais que a impulsionaram.

<sup>80</sup> Considerado representante de uma historiografia romântica pensa, em sua obra, a figura do herói como almas que podem compreender; trazer ou conter grande conhecimento histórico. Sua importância é considerada pelo crédito que autor concebe a narrativa biográfica, ainda que com uma ideia aqui rechaçada de herói.

<sup>81</sup> LORIGA, Sabrina. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques. *Jogos de Escala: A experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998. p. 225-249.

tempo e espaço, o trabalho do homem sobre si<sup>82</sup>, segundo Loriga. Relevante, nesse caso, especialmente porque na trajetória do cancionista o *universo* que teve contato; ou melhor, suas ocupações, os espaços que percorreu na cidade, locais que morou foram elementos formadores e cruciais para construção de seu personagem.

Nessa direção, sua trajetória, bem como seus personagens representados nas músicas “*responde*” a processos civilizadores sobre a cidade e sobre a cidadania. Paul Gilroy compreende essa “*resposta*” como *antífona*, uma relação entre chamado e resposta, vozes ou coros que interagem, se sobrepõem segundo as contingências sociais. Para o autor, se há o desejo de nos debruçarmos sobre a cultura popular, africana ou afro-americana na ocasião em seu estudo, também como fenômeno de resistência e negociação esse processo é fundamental. Corresponde a um meio básico e substrato para sua formação, o que chamou de *midle passage* (o Atlântico negro, o oceano atlântico). Os *espaços*, em última instância são formadores determinantes, possuem natureza rizomórfica e fractal, como as imagens de malandro neste trabalho, observadas em consideração a outros mares, a cidade e seu habitante, que se tornam quadros de referência e força motriz para imaginação social, um campo simbólico fundamental.

Assim, se para o estudo de Gilroy os navios da diáspora africana são e representam unidades micropolíticas de vastas repercussões, na medida em que portadoras de culturas em constituição e comunicação constantes, as canções analogamente tem mesma força para cultura política do país, pois em seu cerne, consciente ou inconscientemente, carrega o desejo de comunicação, um *modo de dizer*<sup>83</sup>.

Logo, comparar e mais tentar comparar o incomparável a princípio, mesmo com os grandes riscos, pode ser um modo de combate à fragmentação contemporânea e a dificuldade de apreender o todo. Permite através do que Kockca denominou de **histórias cruzadas ou conectadas** um perene exame sobre as premissas epistemológicas da historiografia, a fim de evitar o folhetim, o romance; em prol de um ensaio crítico explicativo. Deste modo, considera-se, que a maior

---

<sup>82</sup> LORIGA, Sabrina. A biografia como problema. *op. cit.* p. 243

<sup>83</sup> Wisnik chama essa característica de “rede de recados”, termo passível de associação com o conceito de *antífona*, coros em interação. Nesse sentido, adjetivação desses artistas como engajados ocorre não em sentido lato. Trata-se antes de sinalizar a importância da música para o ideário de povo e nação.

preocupação historiográfica não é tanto com o anacronismo, mas com certa ingenuidade. Como alerta o historiador:

“One cannot compare totalities, in the sense of fully developed individualities. Rather, one compares in certain respects. One has to decide with respect to which view points, questions. (...)In other words, comparison implies selection, abstraction, and de-contextualization to some degree”<sup>84</sup>.

Deste modo, o autor coloca em cheque a preocupação, primeiro, com o nível de generalização e, em certo aspecto, com a qualidade da analogia. Comparar processos, totalidades como individualidades ou unidades, portanto seria equivocado. É preciso que haja um problema bem articulado, bem como variáveis em comum entre as configurações comparadas. E segundo, com a postura e escolhas do historiador, afinal é este que seleciona e contextualiza.

Três capítulos principais foram organizados com base nessa reflexão: 1. *O Nome e como: um malandro entre a Era Vargas (1930-45, 1951-54)*; 2- *Confissão de malandro: imaginação social entre Antônios*; 3. *O Trabalho me deu bolo: o cidadão e o Estado Novo* e 4. *O Bom Malandro”: espaço do cidadão, trabalho e cidade*, este também atento para relação entre o malandro e a cidade do Rio de Janeiro, para depois encontrar as variáveis *trabalho* e *música interessada* em segundo momento, no segundo governo Vargas.

A comparação implica em um movimento de ida e volta no tempo, que por fim permite, segundo Kocka, a análise mais profunda e a consideração de um traço notório de uma dada região. Permite estabelecer, através de outro sentido da dialética das durações uma comparação sistemática, com um movimento que acaba por evitar certa tautologia<sup>85</sup>. A analogia no choque entre o “particular” e o “geral”, além disso, possibilita a verificação de que driblar o tempo (a cronologia) com saltos maiores, não aponta necessariamente a submersão no anacronismo. Onde há ausências aparentes pode haver presenças profundas<sup>86</sup>. Por isso, na análise das fontes optou-se pela inclusão de 1930-37 ao primeiro recorte, além e somente o Estado Novo, por sua relevância na formação do cancionista e na elaboração do problema-hipótese<sup>87</sup>.

<sup>84</sup> KOCKA, Jurgen. *Comparison and beyond*. History and Theory 42 (February 2003), 39-44. p. 41.

<sup>85</sup> Tomar um de seus significados como verdadeiro ou mais representativo- Maier.

<sup>86</sup> MORAES, Alexandre. *Marcel Detienne e os caminhos do Comparativismo*. op. cit. p. 15.

<sup>87</sup> Além disso, várias canções das décadas de 1930 a 1950 foram regravadas por um conjunto de álbuns lançados pela Odeon (em 4 Lps e um Ep) em fins dessa década e início dos anos sessenta,

Além disso, tal organização, na construção do texto, trata de conjecturar duas questões importantes na década de 1950: o próprio fortalecimento da ideologia do trabalhismo durante o segundo governo de Vargas, em especial quando João Goulart assume o Ministério do Trabalho e a interpretação da década, musicalmente, como característica apenas de atributos que destacam o nacional-desenvolvimentismo. Ideia que se procura burlar do período. Os anos cinquenta não ficaram restritos a metáfora contraproducente e simplista do “presidente bossa nova” ou dos “anos dourados”, de um lado e de uma mixórdia de boleros, tangos e de macacas de auditório vistos com maus olhos de outro<sup>88</sup>.

Contudo, os riscos nessa abordagem são grandes, porque ao tentar pela comparação evitar; pretensamente; ainda que repleto de boas intenções, a sedução dos discursos; almejar um novo sentido entre o específico e o generalizável; estabelecer um ensaio explicativo e não apenas descritivo e dialogar com outras disciplinas pode-se cair em um abismo teórico. A história dos homens deixa de ser contada. A ideia positiva de semear e pastorear em outros campos com intuito de conduzir a história cientificamente pode fazer com que “os bodes sejam amarrados” apenas nas representações, imaginários e discursos, vale dizer, nestes como desvinculados do mundo<sup>89</sup>.

O olhar histórico não pode voltar-se apenas à produção de ideias, onde as práticas seriam seus puros reflexos, a funcionar como excrescência da teoria, segundo Dosse<sup>90</sup>. Isso incorreria na preocupação com a técnica como fim, no diálogo surdo com outras disciplinas ou no deslumbre teórico que constrói uma história que nada diz. Uma história sem homens. O intuito é fazer dos próprios instrumentos de análise, entre estes: a semiótica, a acústica, a abordagem comparada; instrumentos de fato, caminhos e não pontos de chegada.

---

conforme descritas nas fontes, de modo que alguns exemplos analisados são posteriores a 1954.

<sup>88</sup> Para o assunto ver: NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música Popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

<sup>89</sup> Tal analogia de natureza teórica e metodológica está presente em Febvre. Ver, FEBVRE, Lucien. *Combates pela História*. 3.<sup>a</sup> edição, Lisboa: Editorial Presença, 1989.

<sup>90</sup> DOSSE, François. *A História em Migalhas: Dos Annales à Nova História*. Editora Unicamp. As questões levantadas por Dosse são mais do que pertinentes, sobretudo para História Cultural, dissolvidas por vezes em migalhas, de acordo com o autor, ou para qualquer outro domínio historiográfico que pise na experiência social e sua complexidade de aspectos, em detrimento da supervalorização da teoria. Quando desnuda o pensamento dos Annales, Dosse despe também o próprio historiador como homem de seu tempo. Reflete sobre seu ofício e a gama de elementos nele envolvidos, pois se esse sujeito escolhe, trata da ação e pensamento de homens de outrora, mas também dos seus, torna-se parte integrante do estudo. Trata-se de uma maneira de não esvaziar dos conceitos seu sentido histórico, o que equivaleria ao *pré-conceito*, a uma força de pensamento conservador e não crítico.

Com a intenção de evitar tal dano, mesmo tendo como objeto, em boa medida a cidadania como processo racionalizador, faz parte também de toda bibliografia certa crítica à história das mentalidades e a crença profunda na razão. A exemplo, a escolha de um aporte teórico que leve em conta as sensibilidades humanas para e na constituição da cidadania, como o arquiteto Kevin Lynch e o geógrafo Milton Santos.

Determinados objetos, nesse caso, com analogias mais diretas, atenta aos cruzamentos entre eles, podem evitar tais problemas. Temas como a diáspora negra; globalização; sociedade de consumo; cidades já exigem que tenhamos um tato mais aguçado para suas afluições. Ademais, a comparação abre os sentidos para a percepção do espaço, como referido acima, especialmente quando se opera com uma simultaneidade maior de tempo obrigando o historiador a observar a ingerência, não obstante entre cultura e território; entre a cidade e seu habitante, um dos objetivos na pesquisa.

Detienne foi muito criticado por levar em conta essas questões; acusado por representar apenas certo vanguardismo desmedido e inócuo, porque ingênuo em suas vastas pretensões, a de um trabalho de pesquisa coletivo, por exemplo. Além, de certa iconoclastia, ou ainda pela acusação de que suas propostas refletiam somente a passagem de uma disciplina à outra, da história para antropologia<sup>91</sup>. Todavia, comparar não é tornar o historiador um etnólogo, acampado em um relativismo cultural demasiado. O *inventário das diferenças*, nesse aspecto, deve estar atento a construções não hierárquicas, longe de modelos idealistas. Nem deve produzir simplesmente a fragmentação, a história como uma gama de ilhas locais desconexas.

“Las generalizaciones sólidas deben basarse en fundamentos empíricos también sólidos”<sup>92</sup>.

“Con todo, la historia comparada *par excellence* (la historia comparada sin comillas) es ese tipo *fuerte* de comparación histórica, esa comparación sistemática de eventos, procesos instituciones en dos o más unidades geográficas, temporales o sociales, con el fin de verificar hipótesis o de obtener explicaciones del fenómeno en cuestión”<sup>93</sup>.

<sup>91</sup> MORAES, Alexandre. Marcel Detienne e os caminhos do Comparativismo. op. cit. p. 10.

<sup>92</sup> GORTAZAR, Ignacio Olabarri. Qué historia comparada. op.cit. p.55.

<sup>93</sup> IDEM. op. cit. p.65.

MORAES, Alexandre. Marcel Detienne e os caminhos do Comparativismo. op. cit. p. 6.

A base sólida para o uso metodológico da História Comparada é uma comparação sistemática e forte como Detienne considera, baseadas aqui no que Sabine Loriga denominou de *biografia forte*, de acordo com a Micro-análise. Porém, as duas “metodologias” são compreendidas como a *construção de um campo de exercício de experimentação comparada*<sup>94</sup>. Giovanni Levi em *A Herança Imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII* trabalha desta forma, com as tensões entre as variáveis que compõem o problema. Seu personagem chega a silenciar-se ao longo da narrativa, quando as variáveis são discutidas detalhadamente.

Gortázar, crente também num campo de exercício, prefere a terminologia “perspectiva comparada”, crê na História Comparada não como uma realidade, e sim como uma esperança<sup>95</sup>. Ou seja, a abordagem comparada está ainda em construção, não é única, homogeneizada e depende especialmente do que se propõe a realizar, depende dos questionamentos feitos, dos problemas e hipóteses. Trata-se de posicionamento do historiador que dimensiona à comparação a um viés e sentido político.

Bloch reitera a análise comparada como combate ao nacionalismo tacanho de seu tempo. Nacionalismo que foi presente em um historicismo cego, incapaz de visualizar além da fronteira nacional ou de problematizar a construção dessa fronteira. Ora, não ultrapassando o limite espacial de Estado-nação, esse fazer historiográfico poderia estar ao seu serviço. Sua experiência, vivida e transmitida em *Apologia da História* durante a Segunda Guerra demonstra isso. Seguindo os passos de Pirenne procura considerar, portanto a possibilidade de uma e por uma história política da Europa. Gortázar, nessa direção, denota a perspectiva comparada como uma força, espécie de antídoto contra as seduções do discurso e da linguagem, em seus contextos. Algumas questões do presente trazem à baila, portanto sua frente política, como na contemporaneidade o problema da cidadania. Não se trata de uma postura do historiador como ator político, o que retrocederia a história nacional oficial já bastante criticada, mas sim de tornar franca sua construção e escolhas, conduzir

---

<sup>94</sup> THEML, Neide e BUSTAMANTE, Regina. História Comparada: olhares plurais. *op. cit.* p. 13. Quanto às metodologias considere descrevê-las entre aspas, porque para alguns autores nem a Micro-análise, nem a História Comparada são efetivamente um método, e sim uma abordagem e instrumento escolhidos pelo pesquisador.

<sup>95</sup> GORTÁZAR, Ignacio Olabarri. *Qué historia comparada. op. cit.* 34.

cientificamente.

A história comparada, uma história relacional-cruzada ou conectiva como saber cientificamente direcionado, em decorrência, não se trata de um domínio ou subdisciplina historiográfica. É um *aparato* que potencializa a interpretação. Nada pode explicar isoladamente, quem explica é a imaginação histórica. Ela somente auxilia nesse processo de elaboração e teste da fiabilidade das hipóteses, possibilita ir “além da comparação”. Os principais benefícios que fizeram, em suma, da comparação um olhar e instrumento crucial, já na construção da pesquisa, são os mesmos que Kocka resume: 1- a identificação de problemas, que de outro modo passariam despercebidos e a desconstrução de conceitos tidos como auto-evidentes; 2- a criação de um clima menos provincial; e ainda 3- o foco e olhar sob os sujeitos até então obliterados como minorias ou marginais<sup>96</sup>, como o próprio malandro.

Movido por essa imaginação metodológica Detiëne traz em seu trabalho a discussão de alguns conceitos, como o de *Métis* (uma das mulheres Zeus, marcada pela astúcia e senso pragmático); os significados atribuídos a *Apolo* ou ainda em seus estudos sobre mitologia, uma mitologia comparada, na qual procura discutir as indefinições, contrastes e equívocos, de certa maneira relacionados à terminologia “mitologia”. No exemplo do estudo sobre *Apolo* procura através do que ele denomina de tecido politeico<sup>97</sup> desmitificar as questões ao seu redor. Considera fundamental perceber, neste caso como tal ideia foi compartilhada de maneiras diferentes. Neste trabalho, também há um esforço de desconstrução e desmistificação em torno do imaginário malandro, o que não significa um empreendimento voltado para apreensão de uma verdade absoluta, mas para um título já interrogativo: “O *Último Malandro*” (?).

A proposta de um afastamento daquilo que está mais perto, de comparar o incomparável, apoiada em analogia mais intrépida feita por este helenista refere-se também a um novo jogo de escalas. Há uma relação distinta entre o sentido generalizável e o que há de específico na história. Busca-se a relação, a comparação e conexão entre a trajetória de Moreira da Silva e as discussões sobre um cidadão ideal via música, problema exposto ao longo desse texto.

---

<sup>96</sup> KOCKA, Jurgen. *Comparison and beyond*. History and Theory 42 (February 2003), 39-44. p. 42.

<sup>97</sup> MORAES, Alexandre. Marcel Detienne e os caminhos do Comparativismo. op. cit. p. 4.

Pensar sua trajetória, de acordo com o ponto de vista de Bourdieu é se debruçar também sobre a memória, as formas em que foram registradas pelo cancionista, bem como com que coerência ele a teceu, atento a seu presente; suas demandas e prerrogativas, enfim ligadas a múltiplas variáveis. Kid Morengueira, o que chama atenção, relaciona em depoimento ao MIS (Museu da Imagem e do Som) em 1967, bem como em uma série de entrevistas suas histórias, sua vida e carreira marcando-as em relação a história do Brasil, a uma série de eventos “oficiais”<sup>98</sup>.

A redução da escala de análise, sua *trajetória* diz respeito, portanto ao jogo entre a dimensão que Kocka designou como transposição no tempo, uma análise entre idas e vindas ao recorte historiográfico. A Micro-história, segundo Revel, procura por meio de uma história social seguir o nome próprio de alguns indivíduos, como Antônio Moreira da Silva, a revelar o falso paradoxo da escolha individual como avessa à social. Esse olhar historiográfico em suas palavras:

“(...) tem, portanto duas faces. Usada em pequena escala, torna muitas vezes possível a **reconstituição do vivido**, inacessíveis a outras abordagens historiográficas. Propõe-se por outro lado a identificar as estruturas, segundo as quais o vivido se articula”<sup>99</sup>.

Na abordagem micro o historiador, segundo Revel tem um de seus pés na etnologia, imerge na relação interdisciplinar como modo de estudar o social. Vê o objeto de diferentes ângulos (como a metáfora utilizada do polígono), não como portador de propriedades em si, assim como não há objetos intrinsecamente comparados, e sim como parte do conjunto de inter-relações móveis no interior de configurações dirigidas a constantes adaptações<sup>100</sup>.

Essa consideração da Micro-análise, por levar em conta a influência antropológica remonta a reciprocidade e comunicação; as *inter-relações móveis* também entre as noções de *evento* e *estrutura*, no movimento da história, de que fala Sahlins. O *vivido* de Moreira da Silva, sob este ponto de vista pode ser tomado

---

<sup>98</sup> O termo ‘*oficiais*’, no texto, refere-se aos eventos considerados emblemáticos. Isso, segundo uma história nacional de interpretação positivista, marcada por datas e eventos proeminentes, a fim de enaltecer a nação e o Estado.

<sup>99</sup> REVEL, Jacques. A história ao-rés-do-chão. In: *A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte século XVII*. p. 17.

<sup>100</sup> REVEL, Jacques. A história ao-rés-do-chão. *op. cit.* p. 17.

como *evento*, enquanto as *variáveis* do recorte historiográfico (âmbito do problema de estudo) tem certa aptidão de *estrutura*. Por isso, no início desse texto utiliza-se o termo *configurações*, ao invés de *unidades* de comparação. O objeto, também é tomado como um campo de experiência, sujeito a novos encontros.

Na obra citada de Levi, exemplificando, há uma série de variáveis: o funcionamento do mercado de terras; as relações de poder; de centro e periferia conjugados a um problema. Aqui, estão compostas: a relação entre Estado e cidadania e os três conceitos (variáveis: imaginação social de malandro, trabalhismo e “música interessada”) em rede. Todos, não para compor uma biografia, mas a *biografia forte*; uma *trajetória*, que observada “ao rés-do-chão”<sup>101</sup>, potencializa e proporciona, por conseguinte questionamentos como: por que o malandro alimentou durante, como figura tradicional do imaginário nacional-popular, um interesse cultural e político? Ou são essas canções apenas crônicas desinteressadas?

Além disso, pensar a cidadania que interessava ao Estado formar, também pela música como passiva ou determinada, por excelência por seus aparelhos de poder, não serviria simbolicamente para assentar trabalhismo e a imaginação social acerca do malandro ou suas formas de contestação (conscientes ou inconscientes) em lugar adequado, conveniente para alguns? O que acarreta pensar o fim da ideia de malandro? O poder pode “resolver” a disputa semântica?<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> IDEM. *op. cit.* p. 7.

<sup>102</sup> Este último questionamento é baseado nos apontamentos de Koselleck, além da semelhança com as interrogações feitas por Ginzburg em: “*O inquisidor como antropólogo*”.

## 2. CONFISSÃO DE MALANDRO: IMAGINAÇÃO SOCIAL ENTRE DOIS ANTÔNIOS (1930-1937).

*“O samba que subiu aos palcos, que invadiu os clubs, que penetrou nos palacios e que como hontem, hoje e amanhã, foi, é e será a alegria dos pobres, o allivio das maguas dos soffredores, porque segundo o velho adagio, quem canta os males espanta! O samba, depois de civilisado, depois de subir ao throno levado pelo seu pranteado Rei, passou por uma grande metamorphose: antigamente era repudiado, debochado, ridicularisado. Sómente a gente da chamada roda do samba, o tratava com carinho e amor! Hoje – ninguem quer saber nem fazer outra coisa. O samba já é cogitação dos literatos, dos poetas, dos escriptores theatraes e até mesmo de alguns immortaes da Academia de Letras!”.*

(GUIMARÃES, Francisco. Na Roda do Samba. Rio de Janeiro: Tipografia São Benedicto, Carmo, 1933. p. 32).

O samba confissão de um malandro  
 Que neste mundo vive sempre a sonhar  
 É o eterno companheiro da orgia  
 Das batucadas e das noites de luar  
 Ai quem me dera  
 Sambar  
 Para essa vida esquecer  
 Pois é no samba que o malandro esquece tudo/ esquece até seu  
 padecer

E quando a lua lá no morro clarear  
 São os batuques que começam a escutar  
 São os malandros confessando seu amor  
 Cantando samba, esquecendo a própria dor

O samba

O samba confissão de um malandro (...)

Samba de morro com batuque de pandeiro  
 Tu és a alma desse Rio de Janeiro  
 Quem te conhece dessa vida tu não esquece  
 És o consolo do malandro que padece (...)

(Confissão de um malandro- Gilberto Martins, RCA Vitor, 1932).

Para Mário de Andrade a música de fato, genuína e de representação popular, seria a proveniente do meio rural, com exceções à música urbana ainda

não contaminada pelo mercado. Esta seria fundamental para a formação de um nacionalismo musical. Seu projeto modernista para a música, segundo Naves, se mantém tradicional e com traços hierarquizantes entre erudito e popular, mesmo que busque a valorização também do homem urbano e do popular. Tal projeto em prol da brasilidade baseava-se em manifestações dionisíacas, relacionadas a experiências e hábitos populares, bem como a música erudita. Tratava-se de um programa de síntese e, nesse sentido, os cancionistas populares, sua coloquialidade e espontaneidade foram considerados, com algumas alterações, que denotariam uma apropriação da música popular pela erudita.

Exemplo dessa síntese de caráter civilizatório, para Naves, seria a valorização de determinados instrumentos como o violão, associado antes ao capadocio e desprivilegiado em detrimento da pianolatria<sup>103</sup>. Para música nacional importava, portanto o homem novo, revelador da fusão cultural brasileira, da miscigenação e dos laços de sangue oriundo das três raças, segundo Mário de Andrade<sup>104</sup>. União do homem culto com o homem rústico, fundamental para constituição da *música interessada*, uma música nacional e engajada, da qual não poderíamos nos desprender, enquanto não fosse ultrapassado o momento crucial da formação e desenvolvimento nacional. O artista deveria, seguindo essa interpretação, manter-se como artista-operário, depositário de uma concepção útil e moralizante de arte<sup>105</sup>.

Nesse sentido, o interesse pela música para o universo político remonta quase todo século XX. Moreira da Silva não era um homem culto, nem rústico, era um habitante da cidade, um *flaneur*, trabalhador, malandro. Seus ofícios ao longo da vida permitiram uma vivência constante com percursos e espaços na cidade, desde criança quando ia a pé da Tijuca até Botafogo para trabalhar em uma fábrica de tecidos; na fábrica de meias e cigarros, posteriormente; como entregador de marmitas; auxiliar e chofer de táxi na Praça XI; motorista de ambulância da Assistência Municipal, pela qual se aposentou em 1959; conselheiro do órgão SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores e Compositores da Música); candidato a vereador pelo PRT (Partido Republicano Trabalhista, candidatura homologada em

---

<sup>103</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *O Violão Azul: Modernismo e Música Popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 27

<sup>104</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *O Violão Azul: Modernismo e Música Popular*. *op. cit.* p. 23

<sup>105</sup> IDEM, *op. cit.* p. 31.

14 de julho de 1954 à Câmara de Vereadores do antigo Distrito Federal<sup>106</sup>); aposentado pelo INPS como compositor; boêmio e cantor.

Em *Canalhas das Ruas*, teatro de revista de Ari Pavão e Porto em 1922, o trabalhador nacional já é exaltado, ou impulsionado para o que se designava como interesse e soberania nacional. O habitante comum da cidade do Rio de Janeiro deveria engolir uma dose cavalariça de tal feitio civilizatório, de um projeto moralizante, tal como o projeto marioandriano mais tarde. Dentre os protagonistas, um de seus passíveis representantes (futuro trabalhador) era visto como indivíduo modorrento e estoico; incondicionalmente dado à preguiça, para o que precisava de um sopro, um brado retumbante que o acordasse para o trabalho<sup>107</sup>. Trata-se de Jeca-tatu, também valorizado por Monteiro Lobato; sujeito que precisa atear as mãos na enxada e com força produzir lucros, vindos da terra. Esforço cívico-educativo semelhante às imposições feitas ao malandro, posteriormente. Ou seja, como o título do teatro principia, o cidadão deveria passar por outra formação, além daquela ensejada nas ruas. O efeito notável disso seria não mais a profusão de vadios, logrando por toda parte, a pulular canalhas pelas ruas; e sim a produção de trabalhadores.

João do Rio em *Alma Encantadora das Ruas*, anos antes em 1908, em uma série de crônicas sobre a cidade, também admitia o papel dos *sulcos*, das ruas – segundo o autor, terminologia oriunda do latim *ruga* – na formação de seu habitante, do cidadão. Os *sulcos* eram vistos como generosos; nas ruas, dizia: “O crime, o delírio, a miséria não eram denunciados; ela é transformadora das línguas. Os Cândido de Figueiredo do universo estafam-se em juntar regrinhas (...) prosadores bradam contra os Cândido”<sup>108</sup>.

Logo o autor, já mencionava que entre o que denominava de o “Rio da regeneração” e a “República das Malocas”, espaços, respectivamente: das reformas urbanas de Pereira Passos e locais de desmonte ou permanência de antigos cortiços estava um habitante peculiar, similar ao “vadio” de Baudelaire, ou ao *homem das multidões* de Edgar Allan Poe. Entre estes, o tipo malandro, depois sagrado por Moreira; o músico ambulante; andarilho e aprendiz da rua,

<sup>106</sup> AUGUSTO, Alexandre. *Moreira da Silva: o último dos malandros*. Rio de Janeiro:Record, 1996. p. 135.

<sup>107</sup> GOMES, Tiago de Melo. Lenço no pescoço. *op. cit.* pp. 64.

<sup>108</sup> DO RIO, João. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 47.

principalmente de sua linguagem, sempre ressignificada, desafiando estudiosos como o filólogo citado.

A cidade, para o cronista, era essencialmente musical. Era impossível trafegá-la sem encontrar ou desejar o tropeço com os músicos ambulantes. A canção; fala João do Rio, presidia a vida na cidade, auxiliava até mesmo na gestação e consistia, segundo Sócrates (citado pelo cronista), somente na voz e nos movimentos do corpo, como pretendia Aristoxeno<sup>109</sup>.

Toda a biografia de Antônio Moreira da Silva esteve intimamente articulada à cidade, seus espaços e marcas. Moreira da Silva reinventa uma imaginação sobre o próprio estilo de ser carioca, história que ele mesmo procura contar, além de travestir-se nas canções e em suas performances, exatamente através de sua voz e corpo.

Para Bourdieu, falar em biografia é designar a vida como história, um relato que consiste em início, meio e fim. Tal itinerário comporta, no entanto certa filosofia da história demasiadamente linear e progressiva. Outrossim, a vida que essa história ornamenta é vista como um caminho; encruzilhada; percurso orientado, com finalidades imperativas, rumo para o sucesso ou fracasso; entre vício e virtude. A vida, porém não corresponde a elementos moldurados pela história em um quadro ideal; é permeada por descontinuidades, mesmo a ordem cronológica que supõe refere-se ao intuito que temos de torná-la coesa, coerente e organizada.

Toda biografia ou autobiografia apresenta esse traço inicial, a vontade de dar sentido à narrativa de si ou de outrem. Procuram captar sequências de fatos e os fios dessa memória, segundo relações inteligíveis. Guardam em si, tanto o investigador (biógrafo), como o investigado (biografado) interesses. Por conseguinte, empreendem em seus discursos e linguagem uma lógica retrospectiva e prospectiva, denominado pelo autor de um *empreendimento biográfico*, ou a propensão para tornar-se um ideólogo da própria vida<sup>110</sup>. Interessados estão, não obstante em conceituar essa “passagem”.

Neste sentido, no cerne de seu desejo está um movimento que alia um campo de experiência e de expectativa, como considera Koselleck. Escolhemos, selecionamos e amarramos causas e finalidades. Crer, porém de antemão nesse

---

<sup>109</sup> DO RIO, João. *A alma encantadora das ruas*. *op. cit.* p. 180.

<sup>110</sup> BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaina & FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 184.

enredo é postular a retórica como verdadeira; é iludir-se em seus meandros. A literatura, como alerta Bourdieu, já se dava conta do real como descontínuo, surpreendente e relacional muito antes da ciência. Contava suas histórias, acontecimentos de formas imprevistas e intrincadas, segundo os laços da memória e da imaginação<sup>111</sup>. A exemplo da literatura shandiana<sup>112</sup>, que inverte os passos biológicos da vida: o início como uma estreia; a vida adulta como um ensaio e o fim, a morte para; através de um humor peculiar apresentar “ a vida como ela é”; o campo do vivido, diria Revel.

Cabe ao biógrafo ou a quem coube a função de relatar a trajetória de um sujeito não vincular-se a ele como cúmplice, aceitando pura e simplesmente a criação “artificial”<sup>113</sup> de sentidos para suas experiências diversas. Por essa razão, justifico mais uma vez um dos capítulos chave não na sua estreia, começando pela vida ou carreira de Moreira, ou ainda a partir do primeiro recorte historiográfico. O começo é entre o capítulo introdutório e menor, seguido do segundo capítulo, que trata de seu estilo e do auge de sua carreira, sua maturidade nos anos cinquenta; análise alojada entre os principais anos focados: 1937-1945; 1968-1979 (nos capítulos procedentes).

Bourdieu coloca em debate justamente a dificuldade de como responder, dizer algo sobre o vivido enquanto os mecanismos sociais estimulam e proporcionam a vida como unidade e totalidade, diz o autor: “como sair dos limites da velha sociologia, com indagações empiristas apenas sobre a existência de um eu irreduzível à rapsódia das sensações singulares?”<sup>114</sup>. Como formar um elo salutar entre o empírico e o racional (mental)? Como dar conta dos signos e quadros de referências que os formam; das representações para as práticas e vice-versa?

---

<sup>111</sup> Estas para psicanálise, como produtoras de indícios que “falam” sobre certo indivíduo não estão apartadas em momento algum. Se, trabalhamos, como dimensiona Ginzburg, também, segundo paradigmas indiciários, essa questão deve ser observada, seja em nível social ou individual.

<sup>112</sup> São considerados precursores dessa forma ou estilo: Cervantes, Rabelais e Montaigne. Caracteriza-se pela *hipertrofia da subjetividade*; pela *digressividade* e, em especial pelo tratamento dado ao tempo (os paradoxos da cronologia) e ao espaço (viagens e a capacidade de fabular), além da *relação entre riso e melancolia*, tríade de adjetivos que perpassam a obra do cancionista. A forma da dissertação segue; ademais a inversão e comparações cronológicas de tal feitio, com interesse de considerar ainda este pressuposto, presente no conceito de trajetória de Bourdieu. Sobre o assunto: ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia: A forma shandiana em Sterne, Diderot, Maistre, Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

<sup>113</sup> Usa-se o *artificial* nesse caso entre aspas, justamente por que tal artifício, seu forjar, nem sempre ocorre como um processo de manipulação consciente, ou mais deliberado. A palavra não se refere necessariamente a esse forte projeto de manipulação antecipada.

<sup>114</sup> BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *op. cit.* p. 185.

A ideia de *habitus*<sup>115</sup> tenta satisfazer tal questionamento; contudo, não havendo como retratá-los em seu constante movimento difuso opera-se de forma unívoca, com um relato de pretensa totalidade. Falar de si, segundo o sociólogo é dizê-lo sobre forma institucionalizada<sup>116</sup>. O nome próprio é sintomático a esse respeito, representa força sincrônica ou um movimento pendular para esse lado, diante da diacronia; da variedade de posições que ocupamos socialmente ao longo da vida. Um ponto fixo ou referencial perante um conjunto de inter-relações móveis no interior de configurações, como já citado.

Outra resposta possível, considerada nesse trabalho, são as reflexões de Ginzburg, a começar pela analogia interessante que propõe entre o inquisidor e o antropólogo e, por consequência entre os depoentes de cada um: os réus (acusados pela Inquisição) e os nativos. Há entre esses dois ofícios preocupações e questões tangentes. O autor destaca, nesse sentido, como algumas fontes eram desprestigiadas equivocadamente, como é o caso dos documentos que guardam uma densidade oral, na medida em que são transcritos a partir da fala de um acusado, de suas confissões ou argumentações, como os laudos inquisitoriais; antes discriminados pela historiografia apenas como tratados demonológicos ou curiosidades teológicas. Preconceito que parece não ocorrer com a transcrição dos etnógrafos; todavia, interroga o autor, qual a grande diferença entre eles? Ambos, assim como o relato dos historiadores, estão permeados da não neutralidade, com filtros e ecos de seu tempo. Buscam certa verdade, ou a sua interpretação dela; o que é certo e bem plausível, mas ainda assim empenhados no esforço de tal “conveniência”.

Aqui elegemos alguns depoimentos do cancionista (fontes primárias junto das canções), também como comparáveis à descrição de antropólogos e inquisidores. Se não compatíveis integralmente, ao menos, correspondentes a uma imagem capaz de produzir alegoricamente reflexões pertinentes.

A razão pela qual se apostou mais no esforço do estudo dos mecanismos que regiam a Inquisição é vasta, desde o rechaçar católico desse objeto, com intuito de menosprezar o peso da Reforma; o lado profundamente atroz da Igreja até a leitura manchada pela ótica protestante, que procura veicular fenômenos, feitos e algumas

---

<sup>115</sup> Conceito de Bourdieu, formulado com base na ideia de *habito* de Panofsky, consiste no comportamento e mentalidade intrínsecos ao sujeito, dimensionados; entretanto segundo a rede ou campo de sociabilidades e relações, nas quais está imerso.

<sup>116</sup> IDEM, *op. cit.* p. 187.

personalidades a um dado heroico nesse processo, segundo Ginzburg. Entretanto; por que a conversa de alguns artistas malandros é vista como curiosidade, “conversa mole”; opaca e contraproducente no que se refere à possibilidade como fonte?

Talvez Adorno lance algumas ideias sobre a interrogação. Para o autor, a indústria cultural, os artistas imersos nela e suas obras se destinam precisa e exclusivamente ao esquematismo acrítico; a arte sem sonho, ocasionando uma ruptura entre o mundo e a percepção do cotidiano. Essa capital tensão entre os dois passa a inexistir, tornando-se resultado normativo da produção<sup>117</sup>.

Em hipótese, o ponto de partida aqui é distinto, não se trata de minimizar o peso da ideologia como negócio, de que fala Adorno; ou do deliberado interesse e vontade de sagrar a diversão no capitalismo tardio a um prolongamento do trabalho<sup>118</sup>, ou ainda a ideia de um projeto civilizador ou racionalizador engendrada pelo Estado. Ao contrário, é a escala de observação usada que joga para outra posição; não a norma, o aspecto normativo prioritariamente, mas a possibilidade, as ações e estratégias. O problema deste trabalho está voltado para a *resposta* a esses projetos, mesmo no interior da indústria cultural, aproveitando suas próprias propriedades. O interesse está na *antífona*, já citado de Gilroy.

A fusão entre cultura e entretenimento é observada sim em função da espiritualização forçada da diversão<sup>119</sup>. Contudo, se focarmos na espiritualidade do cômico, em termos; nem sempre a cultura prestará o serviço de domar instintos revolucionários; de operar o trágico como punição justa, factível<sup>120</sup>. O riso e a ironia guarda um sentido que regenera o incômodo e cria reflexão. O véu que encobre tal indústria, sentido como uma fleuma, de acordo com Adorno, capaz de penetrar socialmente, apresenta também outro caráter reverso, seu lado monológico. Ou seja, mesmo conforme e sob o eco e aparente imitação uma “*reposta*” pode ser elaborada ou reelaborada. Há aí uma luta de representações<sup>121</sup>, uma relação de forças dialógicas; que Ginzburg não deixa de citar.

<sup>117</sup> ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. (1985), *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar Editores. p. 59.

<sup>118</sup> ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. (1985), *Dialética do Esclarecimento*. *op. cit.* p. 64.

<sup>119</sup> IDEM. *op. cit.* p. 67.

<sup>120</sup> IDEM. *op. cit.* p. 71-72.

<sup>121</sup> Conceito presente em: CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

Esse eco ou reverberação, no exemplo dos depoimentos pode ser tanto produzido pelos quadros de referência do depoente; como pela indução das perguntas dos entrevistadores. No primeiro caso, por exemplo, isso pode “explicar” porque o cancionista trata por vezes de conjecturar seu personagem com certa fachada ou com traços peculiares: “—*Malandro mesmo eu nunca fui, sempre procurei trabalhar (...)*”, ao mesmo tempo em que menciona: “*Sinceramente eu não sei o que quer dizer malandro (...)*”, ou ainda: “*Malandro que é malandro, não é malandro*”<sup>122</sup>. Malandro e trabalho eram conjugados de forma ambivalente e ambígua simultaneamente.

As canções, os depoimentos analisados como fonte detectam um caráter confessional, apresentam um retrato mais fiel da cultura popular e, portanto, são considerados primariamente. Essa leitura do historiador transcrita e interpretada, alicerçada na escuta, já que os depoimentos e entrevistas estão em áudio ou audiovisual, não escondem o fato de que é o cancionista que fala, compõe, interpreta uma canção. Sem falar na presença dos entrevistadores, das questões que sugerem, ditam, cortam, “atrapalham”, pois observamos também através deles, como deixa claro Ginzburg. Espiamos, pois dentre os ombros desses protagonistas. Porém, cabe lembrar, que ainda assim é o historiador por meio desses olhares sobrepostos, que escolhe os segmentos que citará, e em que sentidos serão tratados, sobremaneira a quais problemas estarão articulados.

O reconhecimento desse traço da fonte não acarreta um entrave, se problematizado pode não “atrapalhar”, mas enriquecer o estudo. Afinal, como propõe a Micro-análise, se agregarmos as implicações textuais, como sua natureza dialógica e polifônica, podemos ter acesso a uma profunda camada cultural<sup>123</sup>, antes desconhecida e estranha, desvelando seu conteúdo de grande contabilidade social, como mencionou Koselleck.

Se os *benadanti* tiveram seu significado deturpado e atribuído pelos inquisidores, o que ocorre com o termo malandro? A quem ele se deve? Como foi e é empregado ou o que denota seu sentido polissêmico? Quão importante, nesse caso, é considerar seus signos referenciais e constituidores de modo complexo, seu

---

<sup>122</sup> Os segmentos de falas do cancionista correspondem exatamente às fontes: trecho de: Arquivo N: Moreira da Silva, e o restante a: Mosaicos: a arte de Moreira da Silva, direção: Nico Prado, 2008.

<sup>123</sup> GINZBURG, Carlo. *O inquisidor como antropólogo*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 1 n. 21. p. 09-20, set 1990/ fev. 1991. p.15.

índice fractal e rizomórfico, de acordo com Gilroy? O poder pode mesmo *resolver* a disputa semântica?

Verificar as implicações textuais, que aqui equivalem também às conotações sonoras e visuais compreendidas como texto, pode fortalecer o preenchimento de algumas lacunas do estudo, como a própria abordagem comparada. Além, como lembra Koselleck, de visualizar o conceito por um de seus aspectos fundantes, seus usos e empregos diversos. A apreensão romântica, por exemplo, do termo malandro e de suas experiências nas décadas de 1960 e 1970.

O indivíduo, a criação de um artista, é observado segundo as relações entre cultura e poder durante os regimes autoritários; sob a égide, contudo de uma leitura a contrapelo, acerca não dos mecanismos institucionais do Estado Novo ou Regime Civil-militar. A censura ou não nas canções, por exemplo, importam menos que o modo como eram criadas; o que diziam e seus papéis, principalmente quando relacionadas ao conceito de cidadania.

O termo “dois Antônio” refere-se a esta proposição, especialmente; Antônio Moreira da Silva e seus personagens: *O Mulatinho*, *O Tal*; *Kid Morengueira*, de acordo com as escolhas e construção de tais figuras pelo cancionista, não porque sejam distintos; mas porque esse processo de diferentes nomações dá a dimensão de tensões sociais e políticas, respondidas a certo ponto sobre trejeitos culturais. Nominar a si mesmo, designar suas próprias características, aceitar a alcunha sugerido por alguém, bem como preterir uma ao invés de outra segundo as circunstâncias, demonstra o desejo e manifestação, mesmo pública, de inserção social e econômica e, sobretudo de identidade e visibilidade.

Moreira da Silva em seus depoimentos e entrevistas discorre sobre seu primeiro nome artístico: *O Multatino*, por exemplo, como um grande equívoco ou ingenuidade. Parece, pois revelar que não se dava conta, na ocasião, de seu viés pejorativo. Em outros momentos fala sobre Moreira ora como *persona*, alheia a si mesmo, embora não integralmente; e ora como espécie de desdobramento de si<sup>124</sup>.

O nome e seus “*comos*” (como foram organizados e descritos), além de conjecturar a construção de identidade, retrata sua posição como agente, como sujeito de suas ações; e traz um ramo de fragmentos, propriedades que o definem, entre elas: a família que pertence; sua classe; lugar de origem; relações pessoais ou

---

<sup>124</sup> Tal desdobramento recebe um nome específico na Semiótica, a *debreagem*, que quer dizer a capacidade de criar elementos de interlocução.

clientelísticas que lhe convém, etc. Agrega sua constituição como indivíduo, conforme seus espaços e sociabilidades. Pode, inclusive, sagrá-lo cidadão.

Pierre Bourdieu aponta, nesse nível, para o *nome* como substrato civil, marca de sua existência social ou oficial, seu sexo, sua nacionalidade e estado civil. A própria natureza de algumas fontes aqui arroladas para o estudo problematiza essa questão, bem como pedem atenção nesse ponto. Refiro-me, novamente aos depoimentos do artista ao MIS (Museu da Imagem e do Som do RJ), Arquivo Público da Cidade e ao Museu do Carnaval. Todos capazes de, no desdobramento de sua análise, indicar o relato de vida, nesse caso já pelo seu feitio, como relato oficial. A formalidade é, pois óbvia e aparente já a princípio, quando começam com data, hora, local e as informações sobre o estado civil do depoente.

Moreira da Silva, como citado, de modo interessante ao longo de seus relatos de 1967, mesmo o de 1982 procura marcar sua história em relação à história também oficial do Brasil. O ano que inicia sua carreira se aproximando de outros cancionistas, que depois o inserem na Rádio e possibilitam a primeira gravação de pontos de umbanda coincidem com o ano do centenário da independência do nosso país. Sua profissão como motorista; capital para sua mobilidade e inserção social, esteve vinculada em determinado aspecto com o acontecimento de três de outubro de 1930; experiência nacional que dada as suas relações sociais ele; de acordo com sua descrição, também participa como testemunha e espécie de figuração, mesmo que intimamente coadjuvante<sup>125</sup>.

Tal oficialidade, pela abstração que pretende sintetizar caracteres do indivíduo, segundo prerrogativas sociais; espécie de essência do *devoir* ou *dever ser* torna-se um designador rígido, forma por excelência de imposições que operam os ritos de instituição<sup>126</sup>, segundo Bourdieu. Fracionam os sujeitos, mesmo que sejam evidentemente múltiplos. Corroboram para elaboração de um *curriculum vitae* ideal, que para o autor; funcionam de um lado como uma filosofia da identidade que o sustenta; e de outro como biografia, oscilante entre perfis oficiais e confessionais. A semelhança com relatos policiais, judiciais, nessa direção, é notável, na medida em

---

<sup>125</sup> Por isso, dada à relevância desse traço do cancionista e pelo papel especial que esse tipo de fonte (os depoimentos) tiveram no trabalho é que maiores detalhes serão tratados oportunamente. Moreira da Silva foi motorista de um secretário do prefeito do distrito federal Prado Junior, que assumiu o cargo em 1926 e foi retirado do mesmo em 1930, logo após a revolução. Moreira dada essa proximidade com algumas pessoas pôde acompanhar a saída de Washington Luis do cargo de presidente, segundo seu próprio relato.

<sup>126</sup> BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *op. cit.* p. 186-187.

que implicam em coações, censuras e auto-censuras. É a apresentação pública de uma representação privada. Carrega consigo ainda pressupostos inconscientes como: a preocupação com a linearidade e cronologia, ou a capacidade de manipulação do “interrogador” e “interrogado”.

Logo, a *biografia forte* ou o relato de vida configuram um artefato socialmente irrepreensível, ou melhor, constituem um desejo de assim parecer. São condicionados, por vezes, garantidos ou estabelecidos pelo ou sob o controle do Estado. Um exemplo importante é a própria carteira de trabalho, quando diz na contracapa; assinada por Alexandre Marcondes Filho, Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio, em 1943:

*“A carteira, pelos lançamentos que recebe, configura a história de uma vida. Quem a examinar, logo verá se o portador é um temperamento aquietado ou versátil: se ama a profissão escolhida ou se ainda não encontrou a própria vocação; se andou de fábrica em fábrica como uma abelha, ou permaneceu no mesmo estabelecimento, subindo a escada profissional. Pode ser um padrão de honra. Pode ser uma advertência”*<sup>127</sup>.

Um relato oficial, como aludido acima pode ponderar como confissão. Pode pronunciar; declarar; definir e denunciar um cidadão padrão ou recriminável. *Confissão de Malandro*, um dos primeiros sambas, que trazem nitidamente o imaginário bilontra interpretado por *O Tal*, acompanhado pelo Grupo do Canhoto coloca seu personagem como o próprio corpo do samba, protagonista do gênero, ou ainda como único capaz de traduzi-lo com perspicácia em todas as suas vicissitudes e idiosincrasias. O malandro antes vadio, coberto por um caráter marginal ganha ares romântico; de um *sujeito bamba*, sujeito do samba. Verificado e formado, justamente por tal propriedade que lhe é peculiar.

A canção representa, além disso, a passagem de um paradigma a outro: do paradigma de *tressillo* ao parâmetro do *Estácio*. Segundo Carlos Sandroni, este se caracteriza como samba proveniente do Morro de São Carlos/Bairro do Estácio e seus sambistas que apresentaram um número maior de células musicais, que permitiam a marcação certa e o tom para dançar e andar simultaneamente na

---

<sup>127</sup> SCHENEIDER, Kate Mariana. Acervo da Delegacia Regional do Trabalho-RS: Digitalização das Fichas Espelho e Construção do Perfil do Trabalhador Gaúcho. In: Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-graduação em História da UFRGS. Consultada em: <http://seer.ufrgs.br/aedos/article/download/10624/6889>. Disponível também em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/DireitosSociaisTrabalhistas/CLT>.

avenida, nos desfiles carnavalescos, em contraposição àquele mais próximo do maxixe ou do choro, referente à geração de Sinhô. Todavia, ambos já traziam o malandro como figura elementar nos sambas, embora seja com Ismael Silva, Baiaco, Nilton Bastos, Brancura, Heitor dos Prazeres, todos dessas imediações da cidade ou próximos, nos bairros da Cidade Nova e Saúde que o magano discurso de um capadocio diferenciado se afina a formar um tipo específico: o sambista-malandro.

Diz Sandroni, que a mais antiga menção a malandragem por ele investigada na música popular sob esta moldagem é a coletânea de modinhas e lundus de Eduardo das Neves, conhecido como “crioulo Dudu”, publicada em 1904 como *O trovador da malandragem*. Porém, concorda com Claudia Matos que é nos anos 1920 que o bilontra torna-se sinônimo de sambista. O jornal *Mundo Sportivo* de 1932, por exemplo, promove a primeira competição oficial de Escolas de Samba e anuncia o evento, denominando os *malandros* de *príncipes do samba*, que por sua vez transformam o samba em malandras canções. A boca do malandro é vista como a alma sonora, que mais que ouvida deve ser assistida, para o que convocam o público<sup>128</sup>.

Orestes Barbosa, como menciona ainda o etnologista musical, passa a chamar o morro de *catedral do samba*; local sagrado, cujos habitantes maltratados pela vida e com simplicidade pitoresca fazem, fiéis, suas preces por meio das canções, de modo muito semelhante à letra de *Confissão de Malandro*: “*Samba de morro com batuque de pandeiro/ Tu és a alma (...)*”, ou ainda com o sujeito na frase: *Samba*, invertido no verso: “*São os malandros confessando seu amor/ Cantando samba e esquecendo a própria dor/ O Samba (...)*”. Ou seja, o samba corresponde ao próprio canto dos malandros.

Tiago Melo Gomes e Sandroni consideram esse momento como específico da passagem de malandro a compositor, ou melhor, de passível imbricamento entre os termos e significados. Ambos interpretam que não foi a Era Vargas responsável por criar aparatos ou instrumentos regenerativos para o malandro. O primeiro autor, em estudo sobre a representação de malandro no teatro de revista de fins do século XIX até a década de 1920<sup>129</sup>; e o segundo em estudo sobre o mistério do samba, com

<sup>128</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente. op. cit.* p. 159.

<sup>129</sup> GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular. op. cit.*

problemática semelhante a de Viana, todavia com escala de observação e meios distintos; através da passagem de um paradigma musical a outro de 1917-1933 (do *paradigma de tresillo* ao *paradigma do Estácio*).

O conflito da malandragem versus malandragem era também, para os autores, intrínseco a imaginação social presentes nas canções anteriores, como foram exemplificadas, no primeiro item desse trabalho. A preocupação recorrente do período em forjar uma unidade nacional via cultura, sobremaneira com uso da cultura popular, tinha mais um carácter de apropriação, de intervenção que de invenção demiúrgica do Estado. E é mesmo nesta apropriação que sambistas malandros e malandros sambistas também souberam forjar sua projeção nacional, discutir um cadinho da cultura brasileira; pois nesse discurso bem ou mal se destacavam socialmente e criavam estratégias de parcial mobilidade social, além de criar certa identidade pessoal atrelada a identidade nacional<sup>130</sup>.

Essa discussão remonta a um movimento já de início da República, mediada principalmente por intelectuais cariocas ou paulistas. Tendo em vista esse traço da cultura brasileira; é que o começo desse capítulo parte, justamente de Mário de Andrade, de um trecho de João do Rio e do exemplo do teatro de revista. Congregar personagens populares com certa cultura oficial ou nacional era parte de um complexo projeto com múltiplas partes e adesões. O encontro entre o *gramofone* e o *passarinho*<sup>131</sup>, entoado ainda como confissão de um bilontra, como descreve Sandroni, em razão da relação entre samba e a incipiente indústria cultural, vincula-se com tal projeto e perspectiva. Enlace que mesmos os dicionários articulados na abertura desse texto representavam; a mixórdia entre: o boêmio, o compositor (sambista) e o malandro.

Sobre todo esse fenômeno dos anos vinte e trinta, vale a pena transcrever completamente trecho de Wisnik, através da releitura de Napolitano:

<sup>130</sup> Um exemplo significativo disso são os versos de *Geme Negro* (1946) de Ataulfo Alves e Sinval Silva: “Geme negro geme negro/ Geme negro na viola/ Recordando o negro velho/ Que veio escravo de Angola (...)/ Negro sempre foi martirizado/ Coitado.../ E não podia reclamar/ Hoje ele morre por este céu de anil/ É um bravo sentinela do Brasil”. Algumas canções de Antonio Moreira da Silva analisadas no último capítulo trazem essa nota “patriota”, discutidas a posteriori.

<sup>131</sup> Encontro entre a indústria cultural e o sambista, que dá título a um dos capítulos do trabalho de Sandroni, já referido. Trata-se de citar uma velha anedota repetida pelos sambistas, atribuída a Sinhô: “Samba é igual passarinho é de quem pegar primeiro”, In: CUNHA, Maria Clementina. De Sambas e Passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô. CHALHOUB Sidney, NEVES, Margarida S. Neves & PEREIRA, Leonardo A. M. (org.), *História em cousas miúdas: capítulos de História Social da crônica no Brasil*. Campinas, Ed. da Unicamp, 2005.

“Portanto, este autor (José Miguel Wisnik), colocou o problema das origens e da autenticidade sob suspeita, situando-o num jogo social que será reconfigurado pelo pacto populista pós-30”. Este pacto, se não resolvia o problema da incorporação do “cidadão precário”, sujeito do samba, ao menos criava um simulacro de identidade, que permitia ao popular ser incorporado pelo projeto nacional. Não como os intelectuais nacionalistas gostariam (e nesse sentido o projeto marioandradiano ficou inconcluso), mas como as indisciplinadas forças do mercado demandaram. O Estado Novo, ao mesmo tempo em que abrigava projetos de pedagogia cívico-nacionalista, cujo equacionamento do problema das origens e da autenticidade era crucial, ao mesmo tempo estimulava as forças do mercado que, no limite, inviabilizavam a manutenção de uma tradição purista, unívoca e linear. A tensão entre os dois projetos explica porque o samba será o gênero-matriz da identidade musical brasileira, mesmo quando misturado a outros elementos. O samba era o ponto de encontro das audiências, e seu reconhecimento pelos intelectuais do Estado Novo, que passaram a defender sua “domesticação”, representa o reconhecimento das forças do mercado sobre os projetos estético-ideológicos da elite. O samba abria “o espectro de repertório da Rádio Nacional em cujas ondas o imaginário do país viajava”<sup>132</sup>

A canção de Moreira da Silva está no âmago dessa discussão; do canto de um capadócio atávico e reprimido para o “canto nacional”, através da voz dos *príncipes da melodia*, dos *barões da ralé*; malandros que passam a sonhar pelo filtro do sonho nacional.

Há uma série de canções de Moreira representativos nesse aspecto, principalmente considerando o índice onírico presentes nas letras, como: *Morro de São Carlos*; *Esta noite tive um sonho*; *Diplomata*; *Pesadelo*; *Acertei no milhar*; dentre outras.

O *Último Malandro* no interior dessa configuração social e no bojo de uma discussão historiográfica apresenta o próprio conceito de *trajetória*, que perpassa todo trabalho, as tensões políticas e culturais entre os rastros desse malandro na cidade: os espaços e sociabilidades que ocupa e transforma. Fenômeno que se sintetiza na ideia de uma *mimesis reelaborada* e de sua *superfície social*<sup>133</sup>, diz Bourdieu, o que equivale também à relação, primeiro, entre indivíduo e sociedade;

<sup>132</sup> NAPOLITANO, Marcos. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p.167-189. 2000. p. 183.

<sup>133</sup> BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *op. cit.* p. 190.

segundo entre habitante e a cidade, além dos signos de referência que os ancoram e disponibilizam todo um repertório e matéria prima para a reelaboração.

Como um quadro de Jackson Pollock<sup>134</sup>, as pulsões das cores, os pontos nodais provocados pelos diversos encontros que as tintas geram foram motivados, tanto pela esfera íntima, privada; como por uma manifestação social, pública. A posição, intersecções e deslocamentos de Antônio ocorrem por essas duas forças inseparáveis. O desenho ou superfície que forma está ligada a uma série de referenciais, que, afinal definem a sua trajetória.

Na canção em que o samba é a *confissão* de um malandro, ou seja, um substantivo ligado ao ato de confessar, já é possível denotar uma gama de outros sentidos à palavra: uma manifestação, declaração, além de denúncia e admissão de culpa, ou simplesmente momento de seu revelar. É, pois nesse momento, no samba, em que é relacionado a uma série de imagens, sons e lugares, como: o clarão da lua, os batuques, o morro, respectivamente caracterizando o lugar social do samba<sup>135</sup>.

Marta Abreu em estudo sobre a Festa do Divino, ainda no século XIX problematiza essa questão do lugar social e político da cultura popular. A parte mais significativa das práticas e gostos populares, recriminadas pela elite na festa; festa considerada da “baixa categoria”, de negros e mulatos, diz a autora, ocorriam à noite, onde de certo modo estabeleciam ou conseguiam na lógica da inversão seu espaço. Espaço de “reis”, conforme a tradição do Divino. Era no sereno do Divino que o populacho<sup>136</sup> brincava e mostrava sua arte. Faziam críticas sutis à sociedade, afinal a oportunidade de diversão e voz na festa e em outros locais, acontecia no jogo da dissimulação da sociedade hierárquica<sup>137</sup>. Gilberto Vasconcellos e Matinas afirmam, não obstante que nossa música popular nascia parceira do sereno e da preguiça, sob a dinâmica que enseja estar sempre “de olho na *fresta*”.

O uso da consoante: *R* nesta palavra se retirada transforma-se na própria palavra *festa*, que tem para alguns autores, dentre estes os citados, a função de

---

134 Pintor (1912-1956) norte-americano, um dos reveladores do movimento intitulado expressionismo abstrato. Essa metáfora é utilizada por Argan em: ARGAN, Giulio. História da arte como história da cidade. Martins Fontes: São Paulo, 2005.

136 O sentido empregado aqui e em outros momentos para a palavra popular é a de práticas culturais das camadas mais pobres; simplesmente sua manifestação. Ciente da simplicidade desse termo reitera-se que não se trata de cultura popular, em sentido mais complexo que implicaria na necessidade de reflexão maior sobre o termo, o que demandaria mais tempo.

137 ABREU, Marta. Império do Divino. op. cit. p. 71.

proporcionar a inversão, o intervalo da vida regrada, para que suas experiências também sigam uma ética peculiar, segundo sua mentalidade, interesses e prerrogativas. Trata-se de um mecanismo que engendra e aumenta tais possibilidades.

O malandro, na canção, também um companheiro da orgia e das noites de luar é apresentado como sonhador. A noite, como representa a rima *luar* e *sonhar* torna-se um tempo que possibilita duas ações correlatas, sambar e sonhar, quase como sinônimos. *Neste mundo* se sonha, portanto através do samba, por não poder efetivamente sonhar. O verso: “*Ai quem me dera (...)*”, acompanhado de leve pausa da melodia, seguido do termo: “*Sambar/ Para essa vida esquecer/ pois é no samba (...)*” representa o samba e, em decorrência os sambistas ligados a um dispositivo e universo onírico, capaz de transgredi-lo deste mundo ou de criar um lócus alternativo para esquecer suas experiências mais cotidianas: *para essa vida esquecer*; mesmo seu padecer, suas dores e dificuldades. O pronome demonstrativo grifado pontua ainda certo realismo à canção. *É essa vida*, o vivido especialmente por esse grupo social que se quer restringir a lembrança. *Essa vida*, portanto implica em outra vida, aquela diversa da que experimentam; a vida que almejam um dia ter.

Igualmente, o segundo segmento da canção desnuda outro momento, um anúncio que parece se direcionar ao *outro*, aos receptores, com certa qualidade de aviso. Aviso oposto a possíveis considerações equivocadas que acompanhem o acontecimento do samba<sup>138</sup>. Logo, no trecho: *quando lua no morro clarear, a lua* apenas revela seus moradores; são os malandros, confessando seu amor, cantando samba pra esquecer a dor. Nada mais do que isso. Tal processo que a canção, em tese procurar demarcar, tem intuito de descartar outra interpretação, a de malandros descritos como marginais.

Todavia, este *samba* é um samba singular, dotado de propriedades que podem muito bem defini-lo, segundo a letra: o *samba de morro*, que no clarão da lua anuncia o canto, o amor e o prazer, ao invés da dor. O samba como ação e espaço, janela para experiência agradável, que como sugere ironicamente a canção não é

<sup>138</sup> Carlos Sandroni na obra citada e Jota Efegê (1902-1987), musicólogo e jornalista concordam sobre o samba, a princípio como desígnio de um tipo de festa ou dança praticada na região da Cidade Nova e Saúde, e não especificamente como um gênero musical, como se tornaria mais tarde. Já, o jornalista Francisco Guimarães, o *Vagalume*, quando escreve sobre o samba em 1933 aponta para o gênero e sua reprodução no mercado cultural, o que criticava veementemente, chegava a chamar os sambistas e intérpretes dessa linha como *sambéistas*, diferentes dos verdadeiros sambistas, ligados a uma linha tradicional, folclórica.

recorrente e cotidiana para seus agentes. É somente um consolo que demonstra a verdadeira alma da cidade.

Nessa direção, a canção acrescenta ainda uma ambiguidade bastante contextualizada, na passagem do samba, de canção para quem a nação oficialmente torcia o nariz para, a posteriori, incorporá-la como representação da nação; ao mesmo tempo em que confessa “culpa”. Revela um traço que sendo bom ou ruim, os malandros não são mais capazes ou, talvez não precisem mais esconder. Traço que ainda guarda um poder de sedução: *Quem te conhece/ dessa vida tu não esquece (...)*. Como esquecer aquilo que lhe consola?

Esse verso abre duas prováveis interpretações: a atração que o samba, o canto bilontra pode ocasionar em quem lhe conhecer. Alguém que, com oportuna chance de ouvi-lo verdadeiramente, dele não se desvencilhará. Ou ainda, quem de fato reconhecer o malandro, saberá, que é esta sua vida, o samba; não outra qualquer que lhe outorguem. Ou seja, uma vivência que o define, que ele é incapaz de esquecer. Torna-se, inclusive meio de acalantar suas agruras<sup>139</sup>.

O que se denominou, há pouco, de artifício ou universo onírico estava presente também em um samba-choro, gravado no ano seguinte, composto por Orestes Barbosa e Herve Cordovil, interpretado por Moreira da Silva. O mesmo Orestes que mencionava o morro como espaço sagrado do samba.

No morro de São Carlos tive um trono  
 Morena me velando sono numa corte imperial  
 Bebi então sofri muita falseta  
 E tu eras Maria Antonieta me traindo no local  
 Um gato, uma bananeira, um cigarro e um violão  
 Chuva cantando no zinco e sonhos no meu coração  
 Saíste para a vida num fricote  
 No meu casebre de caixote nunca mais teve esplendor  
 E eu rei (cateto?) abandonado  
 Acabei infeliz guilhotinado na saudade desse amor  
 Saíste para vida num casebre de caixote (...)  
 Um gato, uma bananeira, um cigarro e um violão  
 Chuva (...)

(Morro de São Carlos- Hervé Cordovil e Orestes Barbosa, RCA Victor, 1933).

<sup>139</sup> Cláudia de Neiva Mattos considera o samba, nesse momento, como única voz popular de uma classe social, marcada por uma cidadania precária e condições sócio econômicas muito insatisfatórias. O samba, em especial o samba-malandro, para Mattos, representava a “voz dos oprimidos”. Ver: MATTOS, Cláudia Neiva. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio. op. cit.*

A canção trata de um sonho do personagem central após uma chuva sobre seu barracão de zinco no morro de São Carlos, morro que é considerado o berço de um novo estilo de samba, local também onde seu intérprete passou parte de sua juventude. Com as gotas de chuva e todo cenário com o qual se identifica, bem como nos faz identificar o próprio morro, a exemplo do trecho: “*um gato, uma bananeira, um cigarro e um violão/ Chuva cantando (...)*”; além da bebida foi capaz de se transportar, através do sonho ou imaginação para corte imperial, local em que, no seu sono, era velado por morenas que minimizavam a saudade de um amor que tinha lhe abandonado.

O sonho que o levava para outro trono era, porém, não apenas parte imaginária; fruto de seu sono, mas seu desejo. A chuva que caía no zinco representa, pois também seus sonhos, expectativas, como denota o verso: “*Chuva cantando no zinco e sonhos no meu coração*”. A canção misturando elementos do morro e da corte relata com ambivalência a precariedade da vida naquele local, ao mesmo tempo em que procura trazer certo ar de requinte. A morena traidora torna-se Maria Antonieta: “*E tu eras Maria Antonieta me traindo no local*”; a corte imperial contrasta com o casebre de caixote; além disso, a dor da saudade que sente é representada metaforicamente pela guilhotina que corta não o pescoço de Antonieta, mas o próprio desejo e sonho do narrador.

A causa, entretanto dessa dor é Maria Antonieta, que na canção passa de guilhotinada a guilhotinadora. Com seu fricote, sua traição ela deixa o “rei” sozinho em uma casa sem qualquer esplendor. É o personagem principal da canção que tem seu desejo amputado, quando afastado de seu amor.

O autor mais conhecido da canção Orestes Barbosa (1893-1966) nasceu na Vila Isabel, e passou dos sete anos até a vida adulta residindo na Gávea. Sua família, cujo chefe era major, sempre passou por dificuldades financeiras. Aprendeu a ler sozinho e entrou para escola somente aos 12 anos, mais tarde aprendeu o ofício de revisor e trabalhou como jornalista em vários jornais: “*O Paiz*”, “*A folha*”, “*A Hora*” e no jornal “*A noite*”, momento em que passou escrever também sobre samba. Ainda no mesmo ano da composição de sua música *Morro de São Carlos* publica um livro sobre o samba urbano, intitulado “*Samba*”.

Ficou conhecido como um sambista de patente, letrado e um de seus grandes divulgadores, por isso, essas diminutas informações biográficas; teve, pois papel

ativo na Rádio em prol do que se denominou “*higienização poética do samba*”<sup>140</sup>, o dever de livrá-lo moralmente dos maus costumes ou vadiagem.

Contudo, de “censor” acabou sendo censurado nesta canção. Isso porque, se a prefeitura, os governos estaduais e o executivo tiveram papel ativo e importante na divulgação do samba, através da organização dos concursos de carnaval, por exemplo, também tratavam de ditar algumas regras, dentre estas: as normas e cortes provenientes da Confederação Brasileira de Radiodifusão, que a partir também de 1933 criava uma comissão de censura<sup>141</sup>. Ironicamente, dentre os primeiros vetos estava sua canção não admitida por imoralidade. Talvez, Orestes julgasse que somente os sambas que enaltecessem a navalha pudessem ser censurados, como *Lenço no Pescoço*<sup>142</sup> de Wilson Batista.

O coro de descontentes foi acionado pelo próprio compositor que envia a letra para um famoso trovador, o poeta Aldemar Tavares, que dizia não entender que espécie de imoralidade a letra podia conter, em suas palavras: “(...) *Vejo expressões que são do povo e dessa musa cancionista dos morros, das cuícas e tamborins. Mas imoralidade? Não vejo. Teu velho amigo Aldemar Tavares*”<sup>143</sup>. Ou como cita Paranhos, segundo as palavras do próprio Barbosa no Jornal *A Hora*, em direção contrária: “*num momento em que se faz a higiene poética do samba, a nova produção de Sílvio Caldas (intérprete de Lenço no pescoço), prega o crime por música, o que não pode ter perdão*”<sup>144</sup>. Aceitavam, nessa linha, apenas um “samba civilizado”, higienizado.

A patente e a cidade eram temáticas comuns em alguns sambas, entre estes: o samba *Doutor em Samba* (1933) de Custódio Mesquita, interpretado por Mário Reis, ou *É batucada*, canção interpretada por Moreira; campeã no Primeiro Concurso Oficial do Distrito Federal realizado no teatro João Caetano, na Praça Tiradentes nesse mesmo ano.

<sup>140</sup> PARANHOS, Adalberto. *A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social*. História, São Paulo, 22, (1), p. 81-113, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v22n1/v22n1a04.pdf>. p. 98.

<sup>141</sup> Como aludido, em outra nota de rodapé, a censura no Brasil existiu também fora dos regimes autoritários, exercendo sempre um papel de viés moral, como um delegado de costumes.

<sup>142</sup> Canção de 1933, famosa pela exaltação clara e direta ao malandro ou vadio, segundo os próprios malandros. Porém, de grande desagrado para a sociedade em geral. Eis o verso principal: “*Meu chapéu do lado/Tamanco arrastando/ Lenço no pescoço/ Navalha no bolso/ Eu passo gingando/ Provoco e desafio/ Eu tenho orgulho/ Em ser tão vadio (...)*”.

<sup>143</sup> AUGUSTO, Alexandre. *Moreira da Silva: o último malandro*. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 77.

<sup>144</sup> APUD, PARANHOS, Adalberto. *A invenção do Brasil como terra do samba*. op. cit. p. 98.

Samba de morro  
 Não é samba  
 É batucada  
 É batucada

Lá na cidade  
 A escola é diferente  
 Só tira samba  
 Malandro que tem patente

Nossas morenas  
 Vão pro samba bonitinhas  
 Vão de sandálias  
 E saiote de preguinhas

(É batucada - Caninha e Horácio Dantas, Columbia, 1933).

O cancionista já tinha feito relativo sucesso com o samba *Arrasta Sandália* um ano antes, também pela nova gravadora Columbia, deixando por um tempo a Odeon, onde iniciou cantando pontos de umbanda, mas é com o carnaval que começa a ganhar reconhecimento, que desponta na carreira. Com a rádio e novos compositores era preciso visibilidade, como denota alguns versos da canção. O samba de morro, ainda que não haja uma trincheira ou um limite entre este e a cidade, buscava reconhecimento e lugar no alvorecer da época da reprodutibilidade técnica.

Ao longo da década de 1930 e 1940 em algumas canções o termo *batucada* servia para designar um gênero, mesmo nas gravadoras, para os sambas de terreiro que utilizavam os instrumentos percussivos predominantemente. *Batuque* é usado, igualmente para se referir a quaisquer aglomerados alegres de negros, em que envolvessem “canções gentílicas” ou bárbaras, aos olhos da elite na corte, ou mais tarde na capital federal<sup>145</sup>.

*É Batucada* foi gravado como samba de morro, significado similar à batucada, como o seu nome já deixa evidente. O uso de pratos recebe destaque na música, que apregoa certa passagem no estilo das canções interpretadas ou compostas pelo *Mulatinho* para *O Tal*; das primeiras canções, mais próximas do maxixe ou do samba-choro sincopado, ainda perceptível no samba de breque posteriormente, no

---

145 SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente. op. cit.* p. 85.

entanto sem o uso frequente de instrumentos como piano, para o uso cada vez mais de instrumentos percussivos e de sopro.

Em sua letra o samba de morro não aparece como antagônico a música da cidade. A diferença é que nesta é preciso algo a mais; é necessário ter patente, ser bacharel, ter contatos, como no verso que se refere à cidade com o pronome demonstrativo: “*Lá na cidade (...)*”, marcando uma diferença geográfica, incompatível talvez com um samba, em que as morenas se vestem direitinho, o que, em tese, denota não só uma qualidade de seu exercício no morro, como interesse por certo reconhecimento e espaço por suas características.

Antônio Moreira da Silva teve relativo sucesso, sobretudo como intérprete, com canções como *Implorar*, também campeã do Concurso de Carnaval e *Vejo Lágrimas*, entre canções ainda de Noel Rosa, Assis Valente e Heitor Catumbi, estas com estilo mais seresteiro. O bicampeonato consecutivo no Carnaval dera ao cancionista maior inserção na Rádio e aos poucos Antônio, o mulatinho tornava-se *O Tal*, demarcava paulatinamente seu estilo, vestimenta, qualidade vocal e gestos que o destacaram. O terno simples, alinhado, mas como de outros cantores ia ficando de lado; entrava em cena o chapéu de palhinha, o terno branco S-120 e o bigode que o acompanhou até fins dos anos sessenta.

*O Tal* perdera o tom rústico, nas palavras de Mário de Andrade, todavia não para tornar-se erudito ou espécie de artista operário que, talvez tivesse imaginado; e sim para destacar cada vez mais um samba urbano, dinâmico e moderno, marcado por gírias, inspirado em seu trânsito constante pela cidade, junto de sua grande capacidade de síntese. Caricaturista musical dos tipos, jeitos e hábitos dos moradores da cidade, além de crítico e cronista contumaz deste espaço.

## **2.1 Sujeito bamba: o canto e a performance do tal malandro**

*“O riso tira a máscara alegre e começa a refletir sobre o mundo e os homens com a crueldade da sátira. (...) reduz-se ao mínimo, até a ironia nua, é o famoso riso voltairiano”.*

(Bahktin, 1993a, p. 34).

A palavra *comédia* de origem grega quer dizer *Koimoidía*, oriunda de *kômo*, festa ou desfile; e *oidós*, cantor. Era usada para conceituar um gênero da dramaturgia, cujo traço era o de assinalar aspectos cotidianos. Inverso da tragédia procura extrair de seu espectador riso, espanto, certo sentimento de ridículo, surpresa, desordem e transgressão<sup>146</sup>.

Verena Alberti, a esse respeito, refere-se ao riso como distinguível entre duas qualidades: o riso propriamente dito e o risível, aquilo que é capaz de provocá-lo. Moreira guarda profundamente esse último elemento em suas apresentações, com capacidade de improvisar, surpreender, enaltecer a si mesmo ou ainda denegrir-se de modo jocoso. De um lado, se a música popular, mesmo ressaltando que não há diferenças gritantes entre ela e a música erudita, se destaca por sua propriedade dionisiaca, então há, nesse caso, uma relação, mais uma vez com uma das faces da comédia em homenagem a Dionísio ou Baco, o fato de usarem cânticos fálicos em sua honra. Não é exatamente o que faz o *Mulatinho*, na procura de realce artístico e mobilidade social. Contudo, analogamente o cantor comporta-se como sujeito que monta possuir virtude e honra como diz o dicionário citado nesse trabalho.

É um *fraco abusado*, como menciona o título de uma de suas canções. Constrói sua própria representação positiva, perspicaz, elogiosa de suas capacidades, o que se torna, portanto estratégia artística e social. Exala suas vitórias, jogadas e saídas alternativas; a *astúcia* para suas “*trapalhadas*”, o embate diário diante das contingências da vida.

Vasconcellos e Matinas Susuki destacam a capacidade equivalente de dissimulação e de certa provisão e transformação, entre o malandro e a *métis*<sup>147</sup>, deusa na mitologia grega cujo traço característico era a inteligência apurada. Alberti, nessa direção, chama atenção como as mais profundas reflexões sobre o riso já estavam presentes em teóricos da Antiguidade e, no entanto, ausentes na língua portuguesa ou espanhola. Não é à toa, portanto que, em se tratando de humor, ou de gestos e episódios cheios de picardia e comicidade apareçam analogias, caracteres que remetam a antiguidade, a mitologia, o teatro, etc. (A parábase associada ao breque, por exemplo).

<sup>146</sup> Cândido destaca entre a dialética intrínseca a malandragem esse movimento entre ordem e desordem. Ver, *Dialética da Malandragem* (caracterização das Memórias de um sargento de milícias)" in: Revista do Instituto de estudos brasileiros, nº 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.

<sup>147</sup> Sobre a questão ver, SUZUKI Jr., Matinas e VASCONCELLOS, Gilberto. "A Malandragem e a Formação da Música Popular Brasileira". In: FAUSTO, Boris (dir.). *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difel, 1984.

Para autora, mesmo sendo o riso uma característica intrinsecamente humana e alojada *entre* a razão e a não-razão, ou seja apresentando porções provenientes da loucura, do grotesco ou do ridículo, tornava-se um critério que nos diferencia dos animais (não racionais versus homem racional), além de ser estranho a Deus; interpretação relativa ainda aos séculos XVII e XVIII. A igreja, por um longo período, condenou o riso, sob a justificativa de que Cristo jamais havia rido. O riso era visto como nocivo, apresentava certa periculosidade, tinha, pois uma força transgressora, de certa liberalidade e uma pitada de irracionalidade.

No século XX, no entanto as conotações negativas do riso se dirigiam ao polo oposto, por conjugar-se com atividades como os jogos; a arte; o inconsciente abrangia um espaço lacunar, misterioso para e sobre o homem. A reciprocidade entre a razão e a emoção (“não-razão”) passa a ser sensivelmente admitida e considerada. O lugar do indizível, do impensado, ganha mais primazia e poderia servir, portanto como motor para outra dimensão do pensamento ainda inexplorado; inclusive, diz Alberti: com o poder de redimi-lo, ou de estabelecê-lo fora de seu sentido comum. Colocar o chapéu de bufão era caminho para pensar a realidade. O riso afinava a mente e os sentidos em uma encruzilhada, onde a liberdade poderia abrir sua porta<sup>148</sup>.

Mas, entre o riso e o risível permanece ainda uma moral que tange em direção a uma interpretação de que ele é, ora ridículo e necessariamente ligado à denegação, um riso de feitio malévolo; ora um riso que provoca bem-estar, aprimora a inteligência, como força motriz intuitiva, embora sejam inter-cambiantes e ambos provoquem reflexão. Sua moral aponta ainda para o sonho, para o desejo de alcançar ou aparentar honra; poder e razão. Este último elemento implicaria em um bom senso capaz de fazer o homem discernir a verdade e a vergonha<sup>149</sup>.

O riso com tal faculdade, espécie de artifício próximo da vontade de poder, denota o conflito e a depreciação alheia. Por outro lado, também proporciona uma liberdade de criação em âmbito poético e filosófico. O sentido e as motivações do risível são vários. Para Hobbes, por exemplo, a paixão que suscita o riso é o orgulho ou a “honra súbita”<sup>150</sup>. Relevante, nesse caso, da história do pensamento sobre o riso é que no século passado ele transforma-se de essencialmente denegridor a

---

<sup>148</sup> ALBERTI, Verena. O riso e o risível. p. 12 1999

<sup>149</sup> IDEM. *op. cit.*, 121.

<sup>150</sup> IDEM. *op.cit.* p. 129.

certo atalho para o conhecimento, como mencionamos, movimento semelhante ao que sofreu a ideia de imaginação ou imaginário.

Moreira e sua a máscara, a apresentar ora o bufão, ora o palhaço acentua a filosofia da práxis e a importância da intuição, aquela percepção ou “pressentimento”, que por atributos imperativos da ciência, temos uma tendência a rejeitar. Imaginamos como homogêneo tudo aquilo que ignoramos. Entretanto, há características múltiplas de uma epistemologia, que põe em xeque o estatuto da relação sujeito-objeto, não só no plano analítico demasiado racional, mas, sobretudo no plano da experiência vivida<sup>151</sup>, retomando esse aspecto consoante ao conceito de *agency*. Sem a imaginação ou a variação sistemática do modo de ver (os jogos de escalas), não poderíamos topar com os *indícios*, pistas, fragmentos e descobrir o que pode nos levar a elaboração de um *código* iluminador, diz o autor. Pensar soluções sociais, ou elaborar hipóteses em âmbito científico; simulá-las, passa por essa habilidade e seu desenvolvimento.

Perdemos o potencial de admitir e usar o grotesco no humor, de acordo com Alberti. Contudo, entre o breque e a *parábase* do *Rei da malandragem* o bufão, e seus traços singulares ainda estão presentes, da deformidade física de aleijados, corcundas, cegos; comuns outrora nos personagens, para a deformidade da precariedade social, pela qual é substituída e da qual ri como sua desgraça. Riso que oferece como certa crítica à sociedade; denuncia, por exemplo: a falsa moral, a hipocrisia, problemas no trabalho e na cidade. Coloca em cheque os sujeitos normais, adequados, moldados completamente à ordem social dominante; estes sim com verdadeiras deformações sociais, observadas como danosas e mesmo físicas (como os otários, avessos à inteligência apurada do malandro).

O Bufão cria os artifícios para espezinhar e sorrir de quem o despreza. Mais ácido que o palhaço, adere ao espanto, ao choque, como a geração do *desbunde*<sup>152</sup> nos anos setenta. O lado *clown*, aparentemente ingênuo, bobo e ignorante estava

<sup>151</sup> A respeito ver, BASQUES, Messias. *O riso como expressão de um modo de entendimento: do bergsonismo à antropologia*. Scientiæ zudia, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 105-28, 2011. p. 115.

<sup>152</sup> O *desbunde* é um designativo utilizado entre pares (entre intelectuais), inicialmente entre a própria cultura de oposição ao Regime Civil-militar; no entanto para artistas que dançavam mais sobre a influência da contracultura e da geração hippie, desvincilhando-se da luta armada, por exemplo, como instrumento de resistência. A sua principal característica ou um de seus sentidos; que na pesquisa interessam, eram suas formas estéticas, utilizadas e escolhidas para comunicar ideias; ideologias; desejos. Estas bebiam ainda na fonte da tradição, da *geleia geral brasileira*, sob o signo pacifista, e ainda conjugado a elementos da cultura popular.

presente também no malandro cancionista e em seus personagens, a confundir seus inimigos ou receptores e ouvintes.

A ação de rir ou provocar o riso é, portanto um gesto social. Afinal, as relações que constituem o sujeito são sociais, com base nelas ele cria seu repertório, pode fabular e constituir suas sátiras políticas. Sátiras que, não obstante, assim como o risível, nascem quando uma coisa, ato ou pessoa antes respeitada é apresentado como medíocre e vil. Além disso, pode enunciar o que *deveria ser*, fingindo acreditar nesse ideal de transformação, ou desnudar que isso, realmente é o que é (contrário a seu ideal), caracterizando profunda ironia. Pode mesmo, com uso do humor, detalhadamente descrever como ocorre essa transformação, com dados de dissimulação.

Nas canções de Moreira isso ocorre, especialmente quando oscila entre a natureza de sua própria malandragem, entre *trabalho* e *aventura*; ou quando caçoa, tira sarro dos projetos morais e pedagógicos regeneradores de uma ideologia trabalhista, revelando sujeitos que flutuam entre um polo e outro conforme suas necessidades e conveniências nos sambas, em que a ideia de regeneração, junto da truculência da polícia e do Estado assumem mote central.

Gomes, quando discute a misteriosa passagem do samba, cita como exemplo ainda a definição de malandro, segundo os próprios sambistas ou malandros; como se autodenominavam, no plural, em coluna de Carlos Cavalcanti, no periódico *A Crítica* de 1933. Neste, os argumentos e falas já pareciam estar repletos do imaginário que relaciona o bilontra e o samba, bem como retratam o aspecto que discutimos minimamente: trabalho, capacidade e espécie de diversão; o batente, a batucada e o riso.

Canuto de Vila Isabel, mas próximo dos sambistas do Estácio diz, para o jornal: *“Aquele que não trabalha é vagabundo. Malandros somos nós, que trabalha. Mas, nas horas vagas, faz as suas ‘atrapalhações’”*. Outro companheiro Gastão ressoa: *“É, julgo também que o malandro tem vantagem. Não pensar muito na vida para não se amofinar”*. Os demais corroboram para o discurso, enquanto Bide diz: que não é vagabundo, no entanto aprecia a vagabundagem, Nilton Bastos sintetiza o malandro em um conceito que todos parecem acordar: *“– Malandro? Malandro é uma palavra muito fina, o malandro vive de inspiração, têm responsabilidades”*<sup>153</sup>.

---

<sup>153</sup> GOMES, Tiago Melo. *Gente do samba: malandragem e identidade nacional na Primeira República*. In: [http://www.revistatopoi.org/numeros\\_anteriores/topoi09/topoi9a7.pdf](http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi09/topoi9a7.pdf). p.190.

A frase de Bastos, que finaliza a conversa entre os compositores da geração, registrada pelo jornalista, embora pareça admitir o contrário dos versos de Noel Rosa em *Rapaz folgado* (1933): “*Malandro é palavra derrotista/ Que só serve para tirar/ Todo valor do sambista/ Proponho ao povo civilizado/ Não te chamar de malandro/ E sim de rapaz folgado*” parece ser sua consequência, espécie de sobreposição das pretensões de Noel. Malandro e sambista tornam-se figuras notoriamente coincidentes, conforme sugeria ironicamente o compositor da Vila Isabel em resposta, nessa canção, à anedota de *Lenço no Pescoço* de Wilson Batista. Ou seja, o malandro de que fala este compositor, já é diverso do rapaz folgado; como indicam as falas em *A Crítica*. O malandro é veiculado, pelos sambistas como trabalhador peculiar, indistinto da ordem burguesa; entretanto buscando nela e no mundo do trabalho espaço alternativo, espaço para diversão, para *atrapalhões*, dentre estas, a principal: o samba.

Um trabalho que, em suma, compactue com espaços e ações, não ditados majoritariamente pela elite e seus projetos generalizantes. Mais que negação do trabalho e apego ao ócio pela necessidade de desvencilhamento do estigma escravista, como julgava parte da historiografia a respeito, o trabalhador malandro tece a seguinte estratégia: a de preocupar-se com mobilidade socioeconômica, sem adiar seu prazer. O samba, numa tentativa de não incorporação definitiva em uma sociedade capitalista<sup>154</sup>. A malandragem busca nesse aspecto, segundo Salvadori e Paranhos, autonomia. Procura conjugar, como mencionado, batente e batucada<sup>155</sup>.

Moreira da Silva, em uma entrevista sobre o tema, diz:

Thereza Corbett (entrevistadora): Em 1933, você gravou *Arrasta sandália* e fez sucesso, agora, nesse período você já é malandro ou era só aprendiz?

Moreira da Silva: “Ham...Nunca fui malandro realmente apenas dado as condições, as m.. condições.. (*pausa , gagueja*) as condições minhas, eu me via no meu ambiente. Então aprendia as coisas vendo o que os outros faziam, mesmo feito papagaio (*pausa, quando imita um papagaio*) e etc, (*diz Moreira*). Mas, malandro realmente nunca fui, sempre procurei trabalhar de um modo ou de outro.

154 SUZUKI Jr., Matinas e VASCONCELLOS, Gilberto. “A Malandragem e a Formação da Música Popular Brasileira”. *op. cit.* p. 514.

155 Sobre a temática avaliada no terceiro capítulo, ver : SALVADORI, Maria Ângela, *Malandras Canções brasileiras*. In: Revista Brasileira de História. v.7, n.13, fev. 1987, p. 103-124; PARANHOS, Adalberto. Trabalho, Música e Mídia. Em:

<http://www.musimid.mus.br/2encontro/files/comunicacoes.htm>. p. 2-4.

Thereza Corbett: É só na aparência?

Moreira da Silva: Na aparência.

Thereza Corbett: Uma fachada?

Moreira: Uma fachada! (*exclama enfaticamente*)<sup>156</sup>.

A emoção e intuição eram parte na formação do artista, como denota o trecho acima, com certo instinto<sup>157</sup>. Como menciona Basques, na comicidade há uma arte de embalar nossa sensibilidade e de nos preparar os sonhos, assim como várias de suas músicas, que imaginam um mundo diferente, como seria sua experiência se não fosse de tal maneira, tendo ainda a capacidade de tornar engraçado o que, por excelência seria sério. Recurso aplicado de modo mais ou menos inconsciente, segundo o autor, no que, ademais consiste em: “*isolar*, no ambiente constituído pela alma da personagem, o sentimento que lhe é atribuído, e em fazer dele, por assim dizer, um estado parasita dotado de existência independente”<sup>158</sup>. Ou seja, há uma ligação, bem como certo desdobramento entre Moreira e seu personagem, que se distinguem, mas completam-se. Característica, que é definida na dissertação, através de um de seus subtítulos ou itens, como: uma *imaginação social entre dois Antônios*.

Concomitantemente, dessa forma, sua arte ainda nos faz questionar: onde começa a realidade? Onde termina a ficção? O ambiente que lhe inspira é inseparável em sua obra, como diz na entrevista, é dele que retira os recursos para sua vida e para o personagem? Explicação que também retoma quando fala da gíria, tão presente em suas canções:

Thereza Colbertt: “Você criou aí uma terminologia realmente muito especial, né”?

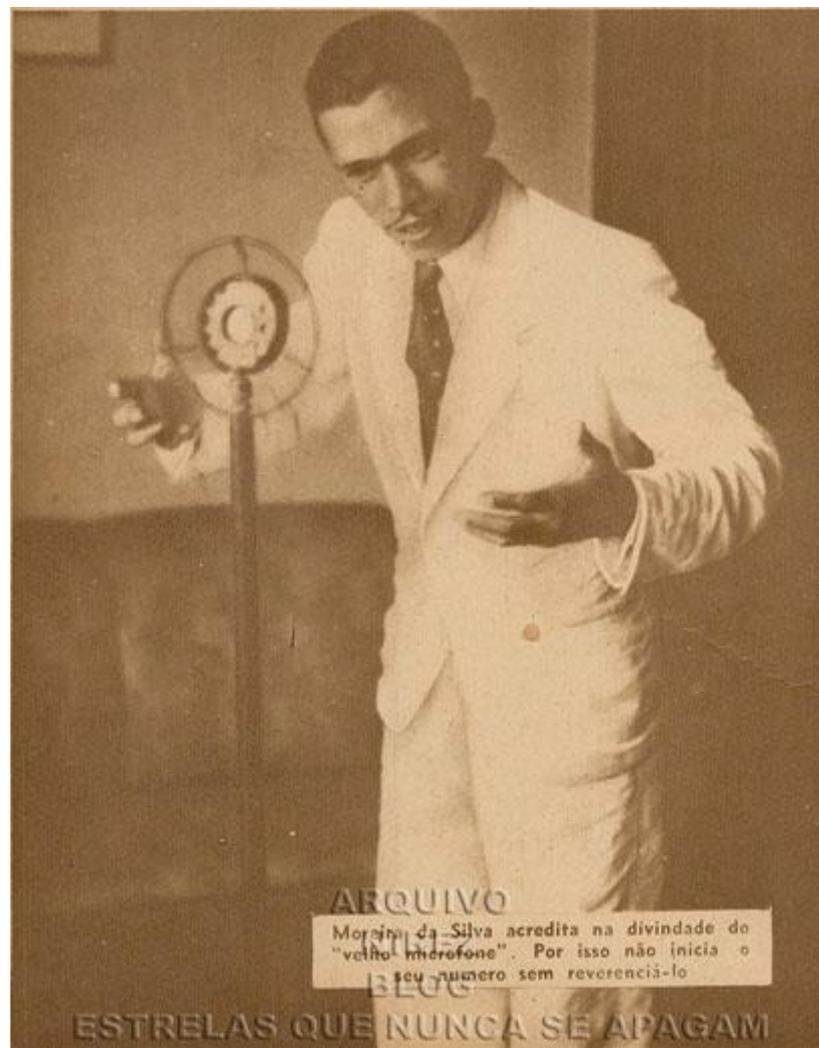
<sup>156</sup> Esse trecho de entrevista foi transcrito do Programa Ponto de Encontro de 1980, direção de Antonio C. Rebesco, exibido na Tv Cultura no mesmo ano.

<sup>157</sup> Sobre ambiente Eagleton, em obra citada, destaca seu elo com a cultura, e ainda como esta não é contraposta a ideia de natureza, compreendida, nesse caso, como intuição ou como aspectos sensoriais, ditos instintivos, no parágrafo. Não porque contrários à cultura, mas justamente por seu imbricamento. O autor trata da linha tênue entre ambas, e não de um limite extremo como interpreta o racionalismo.

<sup>158</sup> BASQUES, Messias. *O riso como expressão de um modo de entendimento: do bergsonismo á antropologia. op. cit. p. 116.*

Moreira: É a gíria pra mim é um elo, para se concretizar o dialogo, sujeito vai conversando... , se perde assim... ,porque no vernáculo.. e remete uma gíria ajeita tudo e vai em frente (...)<sup>159</sup>.

Portanto, para produzir efeito pleno, a comédia acaba por exigir certa anestesia momentânea nas emoções, a surpresa que formula a apreensão do real e da resposta imediata, ou já pronta, uma vez que se dirige à *práxis*, a intuição imaginativa constituída em tempo real ou em outra experiência similar, como o próprio ato antigo na música popular brasileira de versejar.



Moreira da Silva na Rádio Cruzeiro do Sul, a primeira que integrou. Foto Arquivo Moreira da Silva MIS (Museu da Imagem e do Som)

<sup>159</sup> Continuação da entrevista citada acima.

Em *Fraco Abusado* (1937), samba de sua composição e de Clóvis Vieira *O Tal* malandro ia despontando, criando o perfil marcante de seu personagem. Antônio Moreira da Silva tornava-se o Rei das atrapalhões, como sugere a conversa entre malandros. O samba choro aliado às piadas, revelando um bilontra que se safa de suas aventuras, se constituía gradativamente também em um novo estilo. Gravado, já como samba de breque, subgênero que seria ao longo de todo século XX seu cartaz.

Oh seu garçom suma daqui com essa despesa  
 Por que estou numa dureza  
 Não há a grana pra pagar  
 Com valentia nada se decide  
 Bota conta no cabide  
 Não vale a pena levar  
 Você já sabe que comigo a cana é dura  
 Trago aço na cintura  
 Pra poder me defender  
 E vê se arranja um café  
 Que com esse tereré nada podemos resolver

Mas o garçom que conhecia a malandragem  
 Não quis saber de visagem, nem de ir no arrastão  
 E foi dizendo essa casa não é nova  
 Se vierem com essa bossa  
 Vais entrar no bofetão  
 Seu trapalhão  
 E Todos sabem que eu sou muito fraquinho  
 E só tenho esse corpinho, eu não posso apanhar  
 Nesse momento só tive um pensamento  
 Foi de arranjar um jeito para me virar  
 Espera aí que eu vou ali já volto já

Mas como sempre nas minhas atrapalhadas  
 Boa sorte camarada  
 Minha sorte vem ajudar  
 Meti os peitos pulando daquele jeito num bonde a nove pontos que  
 acabava de passar

E o condutor veio dizendo faça favoite  
 Eu fui logo perguntando quantas vezes quer cobrar  
 Ele me disse eu estou com a cabeça maluca  
 Me pediu muita desculpa me deixando viajar  
 Chega pra lá o Seu Oscar, me dá lugar, quero sentar! (breque)

(*Fraco Abusado*- Clovis Vieira e Moreira da Silva, Columbia, 1937).

A canção sintetiza uma série de características pontuadas sobre Moreira ao longo dessa introdução, a começar pelo diálogo que revela – diálogo presente

sempre nos sambas de breque. Em seu enredo o personagem principal, o fraco abusado, conta uma de suas aventuras, e para dar vivacidade à narrativa usa o recurso de reprodução das falas entre narrador-protagonista e os demais personagens: o garçom e o condutor do bonde. Esse artifício torna as ações ainda mais presentificadas e pontua todo o movimento, inclusive físico do protagonista, que percorre imageticamente alguns espaços ao longo da canção, como o interior do botequim, seus arredores e a rua por onde passa o bonde. Bonde, que fora capaz de; por sorte, livrá-lo da enrascada, culminando com mais uma passagem sua incólume às dificuldades.

O *bonde*, de mesmo modo que o *barracão*, como lembra Matos, se torna em várias canções um significado icônico relevante; senão revelador da ideologia trabalhista, ao menos sintomático de uma prática recorrente entre os trabalhadores que sofriam as consequências positivas e negativas de sua implementação. O meio de transporte faz notar esse traço, pela metáfora e metonímia, pois desloca o cidadão trabalhador de sua casa ao ambiente de trabalho, e deste para sua casa novamente. Ou seja, provoca um deslocamento que faz com que seu personagem ocupe um lugar no corpo físico da cidade<sup>160</sup>; no entanto sem produzir certa alavanca socioeconômica satisfatória. Seu movimento é de ida e volta, no entanto continua um cidadão precário, pertencente a uma classe desprivilegiada. Vai para onde lhe determinam; contudo não consegue *ir* efetivamente para um lugar social confortável.

Bastião protagonista de um samba homônimo de Wilson Batista e Brasinha, da década de 1940, acentua essa dificuldade e constatação social; continua amargando as mesmas consequências de um *João Ninguém*, sem nome próprio, puro e simplesmente *Bastião*, como nesta canção de Noel Rosa de 1935: “*João Ninguém/ Que não é velho nem moço/ Come bastante no almoço/ Pra se esquecer do jantar.../Num vão de escada/ Fez a sua moradia (...)/ João Ninguém/ Não trabalha e é dos tais (...)/ Nunca teve um inimigo/ Nunca teve opinião*”; permanece sem condições dignas de vida, porém trabalhando. Este cidadão precário como diz os versos da canção de Wilson Batista: “*Valente na picareta/ É um covarde/ Quando pega a caneta/ Que tempo enorme ele consome/ Quando tem que assinar o nome/ Bastião/ Foi criado na calçada*<sup>161</sup> (...) / *Bastião/ Sempre toma o bonde errado (...)*”.

<sup>160</sup> MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar- Samba e Malandragem no tempo de Getúlio*. op. cit. p. 94.

<sup>161</sup> A calçada torna-se figura ou ícone análogo à escada, as condições péssimas de moradia, na canção exemplificada logo acima.

Já, *O Bonde São Januário* (1940), exhaustivamente citado sobre o fenômeno, de Wilson Batista e Ataulfo Alves e *O Bonde Piedade* (1945) de Geraldo Pereira e Ari Monteiro corroboram, exatamente para tal interpretação. Apregoam ironicamente uma ideologia do batente, na qual estão imersos diariamente, mas costumam ver resultados; embora pareçam ainda “crer” em suas benesses, nos trechos, respectivamente: “*Quem trabalha é que tem razão/ Eu digo e não tenho medo de errar/ O bonde São Januário/ Leva mais um operário (...)/ Antigamente eu não tinha juízo(...)*” e; “*De manhã eu deixo o barracão/ Vou pro ponto de seção/ Cheio de Alegria / Pego o bonde Piedade/ Desembarco na cidade/ Em busca do pão de cada dia (...)*”. As palavras destacadas enfatizam o lugar social do trabalho; primeiro na persistência e no fato da transformação prometida via trabalho, requerer tempo; e segundo aponta para outro lócus de trabalho, por excelência, a seção.

O mote descrito em *Fraco abusado*, os argumentos de um inadimplente diante de seu credor, seu jogo de cintura para prorrogar a resolução do embuste, além de seus mecanismos de sedução arditos para convencer os demais já foi tema de vários sambas como *Conversa de Botequim* (1935) de Noel Rosa. A diferença, contudo, é que na composição de Moreira o garçom conhecia a malandragem e em prontidão quando interpelado pelo malandro para pendurar sua despesa, reage procurando deixar claro que já conhecia as artimanhas do sujeito, como diz o narrador: “*Mas o garçom que conhecia a malandragem/ Não quis saber de visagem, nem de ir no arrastão/ E foi dizendo essa casa não é nova/ Se vierem com essa bossa/ Vais entrar no bofetão/ Seu trapalhão*”.

Logo o garçom, experiente em seu trabalho não caía na sua conversa, afinal “*essa casa não é nova*”, outros malandros, como sugere este verso, passaram por ali. Sequer admitia o calote e a insistência do malandro, se necessário o expulsaria a tapas. Diante dessa situação, o abuso do fraco teve de ser outro: “*Nesse momento só tive um pensamento/ Foi de arranjar um jeito para me virar/ Espera aí que eu vou ali já volto já*”. Ao invés, do bom uso de seus argumentos ineficientes, na ocasião, foi obrigado a fugir.

Em sua discreta saída se depara com o bonde que acaba lhe salvando. Em um golpe de sorte, o condutor culpado de lhe atropelar permite a viagem, sem cobrar por isso. O abusado, porém já contava com mais uma negociação necessária. Desta vez, não em função de seus gastos no botequim, mas perante a situação que pedia urgência e intrepidez. Foi de imediato perguntando ao condutor

quantas passagens deveria pagar; era, pois emergencial “bater em retirada” daquele local.

A narrativa da canção, portanto começa com uma falha tentativa de negociação e termina com um desfecho feliz. O personagem, retomando uma das definições descritas pela roda de compositores ao jornal *A Crítica*, atrapalhadamente, dá a volta por cima. Sua *performance* ou estratégia no interior do bonde, como denota o breque final, foi mais bem sucedida, se comparada a sua disposição no botequim. Ademais, a valentia pela qual dizia o malandro não recorrer: “*com valentia nada se decide/ bota conta no cabide/ não vale a pena levar*”, ao fim acaba sendo acionada com certa ambiguidade: “*Você já sabe que comigo a cana é dura/ Trago aço na cintura/ Pra poder me defender*”. A falta de cordialidade e o uso da violência, nesse caso, funcionam como uma alternativa, uma carta que o malandro guarda nas mangas, caso precise utilizá-la ou reabilitá-la. Essa violência, ainda que cronicamente bem-humorada, está presente em várias canções, simetricamente com a ideia de uma regeneração conjuntural do malandro, o que se discutirá mais tarde<sup>162</sup>.

Alguns dicionários conceituam os malandros com um dos traços que percorre toda canção. Diz o *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa* (1960): “*malandro é um sujeito que abusa da confiança alheia ou que não trabalha e vive de expedientes*”; e o *Dicionário da Língua Portuguesa* (1967): “*vive de expedientes ou de furtos*”. Além disso, vale a pena mencionar as terminologias mais antigas, tais como: “*termo que deriva de (mau+ladro)- (ma'ladro): pequeno ladrão*”, segundo o *Dicionário etimológico* (1932), ou “*indivíduo que comete tratantice, quebra de contrato*”; referido pelo verbo bilontrar. “*É tratante, patife, desavergonhado, que pratica ações vis, e só próprias da mais baixa ralé*”, e ainda, mal-andante desventurado e infeliz, conforme o *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* (1918).

A canção, além dos vernáculos, trata de ações capazes de descrever um dos vários sentidos e terminologias atribuídas ao *fraco abusado*. Desenham o comportamento recorrente, a *performance* comum, que se espera do malandro. Operam com um campo de experiência e expectativa. Porém, o que mais interessa

---

<sup>162</sup> Nessa discussão, serão retomadas algumas questões que se tornaram um mito sobre a identidade brasileira, como a *cordialidade* e a relação pendular entre *trabalho* e *aventura*, já mencionada no corpo do texto.

ao trabalho é a *performance* do próprio cancionista, com potencial de descrever ou narrar esses e outros comportamentos sociais.

Para analisar suas canções é preciso, pois escutá-las não como *Arte*, quer dizer *obra* reificada, e desvinculada de suas próprias práticas e construção. Ao contrário, segundo Gombrich a arte precisa ser apreendida cada vez mais a partir da ótica do *artista*, não para ressaltar a singularidade de um indivíduo, mas com intuito de avaliar como ela é experimentada, criada, percebida. É crucial perguntar: como?

A composição ou interpretação de uma canção ocorre segundo influências, sentidos, apropriações, o que vêm sendo chamado nesse texto de quadros de referência ou signos, de relação direta com a produção artística, processo em que importa tanto a emoção, como intelecto. Trata-se de compreender as canções como *práticas musicais*, as múltiplas vozes e ações que a engendram; seus aspectos multimodais, entre estes: os sentidos que empregam o uso da voz, do corpo, da letra e melodia. As fontes são analisadas, portanto enquanto *performatizadas*. Ocorrem, pois em um tempo e espaço, que envolve: a entonação, enunciação, encenação e evocação, quatro conceitos que ficarão mais evidentes ao longo dos capítulos. Para Merleau Ponty, todo campo de expressão artística é, não obstante formado pela associação entre linguagem verbal e gesto.

Muniz Sodré, nesse ponto, destaca como a ideia de síncope<sup>163</sup> já articula tal elo, da linguagem verbal e do gesto. Para o autor, ela empreende um modo de incitar o ouvinte para preencher o tempo vazio de sua marcação característica com uma presença corpórea, por meio de palmas, meneios, balanços e danças; já presentes no lundu, no samba de roda, no partido alto e nos movimentos buliçosos e autênticos de Moreira da Silva. No apelo da sincopa; diz, é o corpo que também falta, corpo que se instaura magneticamente a fim de alocar-se no impulso que a polirritmia africana provoca<sup>164</sup> durante o tempo fraco ou ao longo do improvisado, da paradinha, para citar os termos usados popularmente, ainda que de modo errôneo.

---

<sup>163</sup> A noção de síncope será discutida adiante com mais afinco, pois a historiografia pertinente discorda de alguns aspectos levantados por Sodré, no que concerne, por exemplo, ao que denomina de impulsos psicossociais da dança, tal como Florestan Fernandes argumenta em relação ao caráter ocioso de malandros, “justificados” como tempo psicologicamente necessário, nesse caso, para que se livrassem do estigma de uma geração anterior marcada pelo cativo. Mukuna caracteriza a síncope não como singularidade brasileira ou latina, um estilo de tocar, mas como oriunda de uma compreensão e leitura europeia acerca de um caráter intrínseco à música africana. Compreensão, que, inclusive repercutia na forma de registro da canção, nas partituras. Ver, MUKUNA, Kazadiwa. *Contribuição bantu na música popular brasileira*. São Paulo, Global Editora, 1977.

<sup>164</sup> SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. op. cit. p. 11.

Os movimentos no espaço, sua dinâmica substituem; ou melhor, se encaixam no ritmo e tempo complexo da tradição musical africana. Qualidades e trejeitos notáveis na presença de palco deste velho malandro.

Nesse caso, o corpo empresta certa territorialização, captura o tempo do som e sua organização (o ritmo). Leva o indivíduo a sentir pelo movimento e pelo espaço o próprio tempo, quase como se o sentisse conscientemente<sup>165</sup>. O ritmo é uma maneira de transmitir uma descrição de experiência, recriando-a não como pura “emoção”, abstração; mas com efeitos físicos, sentidos nas ondulações da voz, na respiração, no rubor da pele, nos gestos. Redunda sempre de um elemento ímpar, fruto de um terceiro elemento (o número 3) associado ao movimento, que resulta da síntese ou choque dos pares como: a mão sob o couro do tamborim, a mão sob a caixinha de fósforo, o encontro das palmas.

Essa ação, presente no ocidente de diferentes formas, por influência negra, aciona espécie de osmose entre o mundo visível e invisível e; além de verificar uma posse do homem sobre o tempo, através da ocupação do espaço, torna-se um meio de afirmação da vida<sup>166</sup>, do vivido, de elaboração simbólica da morte e; sobretudo de identidade social.

Uma cultura excessivamente racional e letrada desprivilegiou os aspectos multimodais da canção, em detrimento da letra como fruto e representativa de um universo racional, enquanto a melodia representava o lado emotivo, sensorial e abstrato das canções. Todavia, a própria canção, como vontade de comunicação era divulgada por meio oral; tanto outrora, como no século XX. O primeiro grande veículo de sua difusão, o Rádio, por exemplo, de mesmo modo procedeu; pela escuta seguida de reproduções orais por seus receptores. Mesmo, o registro da letra, de uma autoria no que tange a canção popular é relativamente recente. O samba, versado e improvisado nas rodas a partir de uma primeira, primeira parte torna-se autoral e já acompanhado de um segundo trecho pronto, escrito ou registrado, no início do século passado.

Segundo Tatit, ao ver um cancionista brasileiro e a melodia de sua canção, embora esta faça parte, é claro, de certa concepção musical, ela jamais deixa efetivamente de ser também um *modo de dizer* e; nesse sentido, identifica-se com a prosódia que acompanha nossa fala cotidiana. Portanto, por trás da forma musical

---

<sup>165</sup> SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo. op. cit.* p. 17-19.

<sup>166</sup> IDEM. *op. cit.* p. 21-23.

que tende a regularizar a melodia no interior de seus compassos, há sempre uma força entoativa, procedente da linguagem oral, da palavra cantada, da voz que exprime, em suas curvas e níveis, as intenções do enunciador. Nesse aspecto, toda enunciação é enunciada; o que quer dizer que, além de cantar o intérprete sempre diz alguma coisa. A voz é mais do que parte instrumental. De acordo com o autor, há na fala uma melodia embrionária, um gérmen da própria canção ou um “grão da voz”, segundo Barthes<sup>167</sup>.

Por isso, tomamos a canção como fonte em seus múltiplos aspectos, na letra, em sua porção musical<sup>168</sup>, no corpo e gestos, definidos aqui como *performance*. Todos esses elementos foram capitais ao samba de breque de Moreira. O uso metodológico da Semiótica, sobretudo de Tatit, Greimas e Diana Pessoa Barros na análise das canções empreende, portanto o esforço, mesmo cômico das limitações, de observar as fontes de modo mais completo. Por isso, alguns documentários foram anexados as fontes primárias, pois permitem visualizar os gestos, seu posicionamento no palco, etc. Pretende-se não priorizar demasiadamente um desses módulos, apenas a letra, por exemplo, ou permanecer restrita à melodia.

Para esse autor, há em nosso país um predomínio do universo cancionista sobre o musical, o que chama de “canção excessiva”<sup>169</sup>. Boa parte dos compositores populares compõe ou compunha sem conhecimento de como registrar a partitura, quando não sem instrumentos, como é o caso de Moreira da Silva, que contava somente com recursos de percussão rudimentares, porém eficientes, como a caixinha de fósforo; a batucada na mesa e a exploração de sua voz. Voz que já trazia os motivos melódicos (prosódia), em seu caso especialmente, quando compunha. Nesse processo, contava com a imitação (*mimesis reelaborada*) e a memória. A imaginação reprodutora e criadora<sup>170</sup> lhe era muito relevante; Morengueira costumava dizer, como citado, que aprendeu como papagaio.

<sup>167</sup> TATIT, Luiz & LOPES, Ivã Carlos. Melodia, elo e elocução: “Eu sei que vou te amar”. In: MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth & MEDEIROS, Fernanda (orgs). *A palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

<sup>168</sup> Utiliza-se a ideia de *porção musical*, algumas vezes, para substituir melodia, apenas, porque ciente das limitações pessoais de uma análise mais densa desta, ainda que considerada, com parcimônia.

<sup>169</sup> TATIT, Luiz. *Quando a música é “excessiva”*. In: Synergies Brésil n° 9 - 2011 pp. 11-18. Disponível em: <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Bresil9/bresil9.html>.

<sup>170</sup> BRITTO, Maria Helena de Oliveira. *A Imaginação: questões preliminares*. FRAGMENTOS DE CULTURA, Goiânia, v. 17, n. 1/2, p. 145-154, jan./fev. 2007.

Na semiótica, conteúdos emotivos e intelectivos, decorrentes dos contatos sensoriais, são trabalhados. Esses estímulos e a memória podem fazer refletir sobre a experiência ou incitá-la, provocam sua ação ou simulação, papel semelhante a que Baczko atribui ao imaginário. O plano de expressão, a música; e o plano de conteúdo – as qualidades sintáticas; figuras de linguagem (metáforas, metonímias, aliterações, assonâncias) – são consideradas em uma relação transitiva e recíproca, de acordo com Tatit. Aliadas, permitem focar tanto na análise do arcabouço tensivo da sintaxe, como na plasticidade sonora, ambos intensificados na música popular pela capacidade de fluência e coloquialidade.

Nos dois planos tanto as tendências temporais como espaciais são observados: as antecipações; atrasos; interrupções fundamentais no breque; além das sensações de abertura; oclusão; aproximação e afastamento, que a canção pode provocar respectivamente. Sobremaneira, no cancionista com grande poder de evocar paisagens, seus deslocamentos sobre a cidade, ou sua memória sobre ela. Sua canção é reiterada em um “mundo icônico”, se transmuta em desenhos sonoros.

Utilizar os recursos metodológicos descritos acima, contudo é um aporte a mais para compreensão historiográfica e sociológica das canções, prioridade em detrimento do universo da linguagem. A canção como força entoativa é observada, segundo essas unidades; segundo os versos ou frases, mas em relação, outrossim ao todo da própria fonte; conjugadas e contextualizadas a problemática deste trabalho.

Moreira da Silva gostava de cantar a vivência nos morros, a façanha dos seus heróis da infância, segundo Alexandre Augusto. Próximo desde muito jovem ao Morro dos Macacos na Tijuca, ao Morro do Pinto e ao Morro de São Carlos o cancionista observava atentamente seus moradores e os ditos malandros das redondezas.

Na década de 1930 eram recorrentes os jogos de azar no Rio Janeiro, desde os mais luxuosos, com espaços requintados destinados a sua prática, como o Cassino Atlântico em Copacabana e o Cassino da Urca, até os jogos nas ruas entre as classes populares. Dentre estes, provavelmente observados pelo artista, o jogo mais comum era o jogo de chapinha, que consistia numa trapaça com tampinhas de garrafa, caroços de feijão ou miolos de pão amassados em formato de pequenos grãos. O tabuleiro era armado no meio da rua com o conhecimento de vários

participantes e mesmo de boa parte do pequeno público que esperava pelo derrotado, o otário ou clientela fornecedora de dinheiro fácil aos malandros.

A aposta era feita quando o freguês adversário adivinhava embaixo de quais das três tampas estava o feijão. Quase ninguém, dentre os desconhecidos que ignoravam a jogada, era capaz de descobrir qual chapinha escondia o prêmio. O bilontra nunca perdia uma aposta; alojava o feijão rapidamente debaixo de uma das unhas, sem que o observador fosse atento o bastante para perceber. A diversão tornou-se comum na região do mangue, na Saúde e na Cidade Nova, além do bairro do Estácio, Praça Onze e Lapa.

Logo, a inteligência, seu sentido astuto como representa o jogo toma vistas nas *instantâneas do real*, que o fixam, e depois o apresenta num movimento artificial, numa justaposição imagética que procura mimetizar o movimento real, tal como a reflexão do personagem de *Fraco abusado*, momentos antes de fugir, quando o personagem decide qual seria a melhor solução empreendida, ou na armação desse jogo. O riso, nesse caso, ainda incide no desvio (na contravenção); quiçá no desvio que pretende traçar uma linha de fuga, seguida da superação, como no desfecho dessas duas narrativas (a canção e o jogo), ou ainda como na definição que o cancionista dá para o uso e formulação de gírias.

A fresta, a festa, a gíria e a *performance*, *nessa interpretação*, buscam o alternativo, a não intervenção em seu modo de vida, como na interpretação de Salvadori, já destacada; ou como enfatiza José Murilo de Carvalho ao dizer que; com face de bestializado o cidadão acaba por esconder seu lado crucial, seu lado bilontra.

Em 1936, depois de certo frisson em sua carreira com os concursos de carnaval, Moreira gravou alguns sucessos, sofreu pequenas censuras como *Morro de São Carlos*, mas seu estilo já estava alinhado, cantaria as experiências e artimanhas malandras na cidade. Sua trova faria críticas e deboches. Restaria saber, entretanto, se este feitio musical seria aceito ou censurado novamente, qual seria seu lugar entre os compositores e intérpretes de samba?

No mesmo ano Tancredo Silva conhecendo as preferências do cantor Ihe oferece *Jogo Proibido* para gravar. A canção era inspirada diretamente no movimento do jogo das chapinhas e no malandro.

Não quero outra vida  
 navalha no bolso  
 chapéu de palhinha  
 ando melhor que jogador  
 quem olha pra mim não diz que eu sou  
 melhor do que doutor  
 quem olha pra mim não diz que sou jogador

(Jogo Proibido- Tancredo Silva, 1936).

A letra era bastante simples, com poucas estrofes, de fácil memorização e rapidamente caiu no gosto popular, antes mesmo da sua gravação anos mais tarde<sup>171</sup>, pois fazia parte do repertório de Moreira, que na época mesmo sem grande penetração nas rádios seguia fazendo pequenos shows, organizados concomitantemente a sua vida como funcionário na Assistência Municipal.

Em abril desse ano Moreira fazia apresentações no Cine-Teatro Méier, que ficava na Rua Arquias Cordeiro. Além do filme, o público teve direito a um pequeno show musical, como era comum nos cinemas da cidade. Conta o cantor, que percebendo a plateia desanimada resolveu improvisar; interrompeu o regional, os músicos que o acompanhavam, e em estilo de conversa acrescentou alguns versos com tom de piada, sem forte entonação melódica, mas permitindo que em instantes seguintes a canção fosse retomada. O samba-choro entre suas idas e vindas autorizava esse jogo entre melodia e a troça, conjugando; ou melhor, aperfeiçoando um novo subgênero do samba, o samba de breque, exatamente como *Fraca Abusado* foi gravado em 1938 pela gravadora Columbia.

O improviso ou o ato de versar já era presente antes no samba de roda, no partido alto; bem como na prática malandra do *estrilho*, desafio entre malandros, segundo as afirmações dessa qualidade. Um exemplo, nessa direção, são duas canções de Noel Rosa: *Escola de malandro* e *Quando samba acabou*, sobremaneira porque corroboram e possuem uma característica também presente em Moreira a *dupla consciência*<sup>172</sup> e interstícios, entre o malandro otário e o bom malandro.

<sup>171</sup> A canção foi gravada efetivamente somente em 1953, segundo consulta no IMS (Instituto Moreira Salles).

<sup>172</sup> O conceito de *dupla consciência* é utilizado por Gilroy e provém de Du Bois, que pensava o sujeito negro, durante a pós-abolição, como um indivíduo oscilante entre os princípios duais da particularidade racial e do apelo universal da formação de sua identidade, transcendendo tal noção de raça. Trata-se da construção e plasticidade das culturas negras, emergidas das experiências de deslocamento e reterritorialização. O autor compartilha a ideia de que o mundo moderno estava

A escola do malandro  
 É fingir que sabe amar  
 Sem elas perceberem  
 Para não estrilar...  
 Fingindo é que se leva vantagem  
 Isso, sim, que é malandragem  
 (Quá, quá, quá, quá...) (breque)  
 [-Isso é conversa pra doutor?] (breque)

Oi, enquanto existir o samba  
 Não quero mais trabalhar  
 A comida vem do céu,  
 Jesus Cristo manda dar!

(...)

Pois aconteceu comigo  
 Perfeitamente o contrário:  
 Ganhei foi muita pancada  
 E um diploma de otário (...)

**(Escola de malandro- Noel Rosa, 1932)**

Na segunda batucada  
 Disputando a namorada  
 Foram os dois improvisar

E como em toda façanha  
 Sempre um perde e outro ganha  
 Um dos dois parou de versejar  
 E perdendo a doce amada  
 Foi fumar na encruzilhada  
 Passando horas em meditação

Quando o sol raiou  
 Foi encontrado  
 Na ribanceira estirado  
 Com um punhal no coração

**(Quando o samba acabou - Noel Rosa, 1933)**

---

fragmentado e poderia acomodar modos de vida assíncronos ou heterogêneos. Neste trabalho, interpreta-se tal consciência, também como meio de transcender um conceito unívoco de trabalho ou de malandro, assim como o de raça para o pesquisador; pensados somente a partir do Estado. As experiências de um cidadão (habitante da cidade) em diálogo; releitura; apropriação e reelaboração de seus códigos referenciais ocorrem, graças a seus deslocamentos que conjugam cultura e território e proporcionam uma identidade social também fluida, dinâmica, bem como estratégias diversas de mobilidade social e de vivência comum entre exercício do trabalho e malandragem.

Seguindo os pressupostos de Tatit, a chiste que acompanhava a letra e melodia era realizada segundo as rimas e prosódias, para o que o cancionista se revelou muito hábil, desde então. O primeiro acréscimo veio da ideia de rimar o jogo de casquinha com a cerveja mais comum no período, a Cascatinha, junto de outras palavras relacionadas aos trejeitos e comportamentos malandros, termos que remetiam a essa figura, enriquecendo a temática ainda mais com palavras que cumpriam o papel de ícones, a exemplo (como segue abaixo, na letra, grifados) de: *lenço no pescoço, dinheiro no bolso, terno de tussor, almofadinha*; elementos que fortaleciam a descrição primeira de Tancredo, entre a navalha e o chapéu de palhinha. A canção de 1936 ganhava mais vida com o toque de Antônio:

Não quero outra vida  
**se não jogar chapinha, de cerveja Cascatinha**  
**dinheiro no bolso, lenço no pescoço**  
 chapéu de palhinha, **eu fico mesmo almofadinha**  
 eu ando melhor do que doutor  
**com meu terno de tussor**  
 quem olha pra mim não diz  
 que eu sou jogador, no samba eu sou doutor  
 breque final: *“Eu meto aço no nariz do otário. O homem cai e diz:  
 Moreira eu vou morrer, vou me acabar”*

(Jogo proibido- Tancredo Silva, 1936).

Essa foi a versão apresentada no cinema com breques que ficavam ainda entre modos de conversa e de leve encaminhamento musical. Aos poucos Moreira foi ousando nas paradas chegando a intervalos de cerca de um minuto nas canções, exigindo dos músicos também o jogo de cintura e perspicácia que possuía ritmicamente.

O termo breque é proveniente da palavra *break*, se refere ao freio, à ação de frear, de interromper algo em movimento. Prática já realizada no fim dos anos 1920 por Sinhô e no alvorecer da década seguinte por Luiz Barbosa, além de já ser desenvolvida de forma análoga por Noel Rosa. Sua origem é interpretada nessa tríade de compositores e alguns exemplos: *Cansei* (1929), do primeiro autor, gravado por Mário Reis com três redondilhas menores e um verso longo com várias sílabas: *“pois lá ouvi Deus/ a sua voz vou dizer/ (pausa- seguido de acompanhamento no piano) que não vim ao mundo somente/ com o fito de eterno*

*sofrer*”; além de *Minha Palhoça* (1933), composição de Cascata, gravada por Silvio Caldas considerada o primeiro breque da música popular, esta sim com pausa maior em função das rimas e aliterações assinaladas: “*Mas se você quisesse/ morar na minha palhoça (pausa) / lá tem troça e se faz bossa/ ficar lá na roça/ à beira de um riachão (pausa) / e a noite tem violão*”<sup>173</sup>.

Sem entrar na discussão historiográfica sobre a origem do gênero musical, aqui importa considerar que Moreira reconhecia a influência notável de Barbosa, intérprete que morreu aos 20 anos em 1938. Fazia parte dos cantores da Mayrink Veiga, apresentava-se com terno e chapéu de palha, como Moreira passou a se vestir mais tarde, segundo a própria letra de *Jogo proibido*, com terno de tussor e o chapéu característico. Quando cantava seus sucessos, entre estes: *Caixa Econômica* (Nássara e Orestes Barbosa); *Seja breve* (Noel Rosa) e *Seu Libório* (João de Barro e Alberto Ribeiro), além de alguns sambas de breque de Ciro de Souza entre 1935 e 1937, usava as batucadas no chapéu como instrumento, *performance* semelhante a de Dilermando Pinheiro<sup>174</sup> anos mais tarde, pela qual ambos ficaram conhecidos.

Antônio Moreira da Silva em depoimento ao Museu da Imagem e do Som em 1967 remonta essa história, da reinvenção do breque, através desse episódio no Cine-Teatro, e aponta Luiz Barboza como referência, como já mencionado; entretanto, trata de enfatizar muito bem:

*“(...) em Jogo Proibido prolonguei os breques que o Luís Barboza já fazia, meti umas frases da linguagem popular pitoresca dos malandros que conhecia e aí a palmatória comeu do lado de lá. O sucesso é assim você sente o eco dele no termômetro da plateia. Era ali que estava meu petróleo! Aí eu cavei e hoje sou um texano vivendo de meus rendimentos no terreno fértil do samba de breque!”*<sup>175</sup>.

Fértil mesmo foi o terreno explorado por Moreira da Silva, associado imediatamente ao breque por levá-lo as últimas consequências. Depois de perceber

<sup>173</sup> A canção mais tarde fará parte do repertório de Moreira, outras composições antigas já denotam um jeito específico de entonação entre fala e canto e seus finos meandros, como *Gago apaixonado* (outra música de Noel Rosa, por isso o compositor foi citado), gravado também pelo cancionista. Nela o canto e toda divisão silábica ocorre em consonância prosódica, imitam o falar de um gago.

<sup>174</sup> Dilermando Pinheiro foi outro cantor representativo do samba de breque, embora bem menos conhecido. Fez dupla com Ciro Monteiro no show *Teleco Teco*, *Opus n. 1* em 1965.

<sup>175</sup> Depoimento do cantor ao MIS em 1967.

que aplicar sua capacidade de síntese como cronista; sua habilidade em criar de personagens e até de reinventar-se, através do grande repertório que adquiria desde garoto, nas andanças pela cidade, o cantor fez de fato seu petróleo. Conseguiu ligeira melhora econômica, ainda aliava os shows com a Assistência Municipal, porém o petróleo, de fato estava no que ele se refere ao ato de cavar: “*Aí eu cavei e hoje sou (...)*”, pois a partir das chalaças acrescentadas nos versos da apresentação de 1936 *O Tal* ganhava corpo, gestos, vestimentas peculiares. O cantor de breque emblemático nascia e a letra da canção se transformava:

Não quero outra vida  
se não jogar chapinha, de cerveja Cascatinha  
dinheiro no bolso, lenço no pescoço  
chapéu de palhinha, eu fico mesmo almofadinha  
eu ando melhor do que doutor  
com meu terno de tussor  
quem olha pra mim não diz  
que eu sou jogador, no samba eu sou doutor  
eu fico na esquina de fininho e de mansinho  
esperando os parceiros e sempre tem um farol  
um malandrinho inteligente que é meu comapnheiro  
e gosta muito de dinheiro

E vem chegando o otário, e de bigode grande  
e o farol me aponta quanto é que tem  
tem cinquenta mil réis, tem mais cinco e mais dez  
na chapinha da ponta  
“ Eu vou fazer de brincadeira pro senhor  
essa ganha, essa perde na voltinha que dou”  
já o palhaço bobeeou e o otário não sabe  
nem pode calcular onda bolinha ficou  
ficou na unha, sim senhor

(Jogo proibido- David Silva, José Gonçalves/ Ribeiro Cunha e  
Moreira da Silva, 1936).

Interessante nessa fala de Moreira, repetida em várias outras ocasiões, é a metáfora que se utiliza para afirmar sua própria descoberta; seu próprio enriquecimento artístico, conforme elementos oriundos do imaginário sobre a riqueza da nação via petróleo. Imagem e imaginário propagado pelo governo Vargas e, além disso; referente a momentos que o cantor foi contemporâneo. A propaganda do governo pôde, nesse caso, de outro modo reverberar em seu discurso, como um sistema de referências por ele acionado. Mais uma vez, o sonho individual de um cidadão viaja através de elementos nacionais; o que é significativo para o que

vivenciou, o auge da construção da identidade nacional, seu ideal de segurança e integração. Em se tratando de humor, faz notar ainda o desejo que o próprio artista procura enaltecer na sua obra, a capacidade de tratar de temas atuais; em suas palavras, garantindo sempre um rico repertório.

Alguns jogadores ficaram descontentes com a revelação pronunciada pelo cantor: “(...) *já o palhaço bobou e o otário não sabe/ nem pode calcular onda bolinha ficou/ ficou na unha, sim senhor*”, o mistério do jogo estava desfeito. Além disso, a canção já denotava todo um mote que depois seria clássico ao longo de sua carreira; descrevia ações, jeitos, comportamentos e truques dos bilontras, como *bilontravam*. Como saíam bem aventurados de algumas trapalhadas, tornando o outro desventurado, otário, a exemplo de: “*eu fico na esquina de fininho e de mansinho/ esperando os parceiros e sempre tem um farol / um malandrinho inteligente (...)*”. O farol era quem denunciava, alertava quando a polícia chegava enquanto o malandro escolhia os perdedores ou ao longo do jogo; isso, principalmente depois que alguns jogos de azar foram proibidos na cidade.

Sem falar nos componentes da letra que declinam uma coleção comum referenciada em outros sambas, como o malandro que se torna doutor pelo samba, questão pela qual passamos brevemente; e seu escudeiro auxiliar e parceiro. Antonio Cândido cita nosso protagonista como figura notória não apenas da tradição brasileira, mas da cultura latina, especialmente; como evidenciam os romances pícaros, nos quais este último componente é comum, Dom Quixote e Sancho Pança, por exemplo. O farol, o cúmplice, a dupla aparecem em outras fábulas nos sambas de breque, alguns discutidos nos capítulos seguintes.

A canção foi reescrita junto de outros amigos compositores: David Silva e Ribeiro Cunha, segundo sua biografia publicada. Todavia, na canção consultada no acervo do Instituto Moreira Sales são citados como compositores: David Silva, novamente; José Gonçalves e Moreira da Silva. Os nomes dos compositores registrados são arranjos oblíquos e complexos, muitas vezes é impossível saber qual foi a real participação na elaboração da canção, na melodia, na letra ou em pequenos segmentos. O próprio Moreira explica que as parcerias surgiam, segundo a troca de favores e negociações. Costumava frequentar a Praça Tiradentes, próximo do Café Nice, local propício para esse tipo de arranjo e para busca de novo repertório. Nas transações o cancionista atuava também como intermediador, meio pelo qual conseguia repassar o samba com o dobro do preço, destinando para si

parte do dinheiro da venda como recompensa de seu trabalho no interregno da negociação. Não era, pois um compositor de mão-cheia, mas tinha visão, sabia escolher, remanejar. Com um tato para apurar as malandras canções que bem lhe cabiam; além de ficar conhecido pela “química”<sup>176</sup>, transformação que emprestava às canções.

*Na subida do morro*, um de seus maiores sucessos, por exemplo, foi vendida por seu compositor Geraldo Pereira a Moreira da Silva. Haviam se conhecido muitos anos antes da negociata, quando Geraldo muito jovem foi trabalhar como motorista no Departamento de Limpeza Urbana do Distrito Federal, enquanto Moreira exercia o mesmo ofício para o Município. Ambos, funcionários públicos e frequentadores de rodas de samba acabaram se topando várias vezes. O moço que morava na Mangueira parecia ter talento e começava uma vida paralela como cantor.

Anos mais tarde, em 1951, Geraldo já reconhecido por alguns sambas de sucesso e sempre com temáticas similares a do velho malandro (entre o conflito do trabalho versus a malandragem e canções jocosas sobre conflitos amorosos), como: *Falsa baiana*, *Pedro Pedregulho*, *Bolinha de papel*, mas sem dinheiro algum, procura o amigo e vende este velho samba da segunda metade da década de trinta. O sambista de breque com essa compra voltava ao sucesso, tinha passado por um período de ostracismo das rádios e gravadoras maiores. A competição com e entre os novos cantores era cada vez maior; e terminou limitado a fazer shows em churrascarias e circos mambembes. Com a canção, completamente a seu estilo retornava a uma grande gravadora, para Continental em 1952, onde esta canção foi registrada como autoria de Moreira da Silva e Ribeiro Cunha, outra vez em parceria com o malandro.

Cunha apareceria ainda em outras músicas do cantor, difícil era saber qual era sua real participação nelas. O suposto autor pode ter escrito ou não a versão final de *Jogo Proibido*, pois na composição de Geraldo Pereira, Moreira ofereceu a parceria para cobrir uma dívida com o parceiro, dono de uma chapelaria na Rua Buenos Aires no centro do Rio de Janeiro.

Depois da *performance* na canção, Moreira foi convidado por Duque Bocabi, dançarino que junto dos Oito batutas excursionou o maxixe para França em várias apresentações, para um show no Cassino Copacabana. O cachê convenceu o

---

<sup>176</sup> AUGUSTO, Alexandre. *Moreira da Silva: o último dos malandros*. op. cit. p. 111.

malandro de imediato. Em quatro dias de espetáculo na casa receberia três contos de réis. Era muito mais do que ganhava como motorista. No primeiro dia na casa, Silvio Caldas e Cesar Ladeira surpresos com o sucesso que fizera o cantor, trataram de remanejá-lo entre os artistas da Rádio Mayrink Veiga, a mais ouvida na época.

Ladeira, locutor de prestígio e influência, articulou logo sua contratação. No dia de sua estreia, como de costume, arrumou logo uma alcunha para ao artista, espécie de adjetivo que enfatizava o perfil de cada contratado. Carmem Miranda por sua voz tornava-se a *Pequena notável*, *O Mulatinho*, depois Antônio Moreira da Silva tornava-se Moreira da Silva, *O Tal!*<sup>177</sup>; sujeito bamba do breque, que sobre esse gênero reinventa uma entonação, encenação e uma capacidade específica de evocar a cidade.

---

<sup>177</sup> Moreira conta outra anedota sobre seu apelido artístico, segundo o cantor, ele mesmo o inventou. Ladeira reconhecendo seu talento também nisso, teria apenas recolhido tal menção e se utilizado dela mais tarde. Na sua versão, ele se intitulou como *o tal malandro* certa vez, quando foi negociar seu cachê com o locutor na Rádio. Jogando um preço altíssimo como proposta, então recusado pelo empregador, Moreira teria bradado do em alto e bom som: “Ora, o que há seu Ladeira?! Você sabe que eu sou *O Tal!*”.

### 3. “O TRABALHO ME DEU BOLO”: CIDADANIA E ESTADO NOVO (1937-1945)

Getúlio Vargas começou sua carreira política na década de vinte, ocupou seu primeiro mandato federal em 1922 lançando-se na esfera política nacional. Foi reeleito em 1926 e nomeado Ministro da Fazenda por Artur Bernardes, ocupando o cargo por menos de um ano. Pelo partido Republicano Rio Grandense em 1928 substituiu Borges de Medeiros no comando do estado. Até esse momento, sua carreira política parecia seguir os rumos convencionais dos políticos tradicionais positivistas gaúchos, ou seja, encaminharia para um ambiente de nenhum apreço pelo regime democrático ou pela multiplicidade de opiniões.

Era um conservador, formado em uma cultura política, em que “todos” se dobravam ao caudilho, tinha inclinações castilhistas<sup>178</sup>, centralistas e autoritárias, portanto. Seu nome tinha já amplitude nacional, mas a configuração política ainda não demonstrava os rumos e a liderança que adquiriria anos mais tarde, quando da formação da Aliança Liberal até o lançamento de sua candidatura, a perda da derrota de Júlio Prestes, seguida da articulação com tenentes, militares, encabeçadas por Osvaldo Aranha na Revolução de 1930, a derrocada de Washington Luís do poder.

Assim que assumia a presidência dentre suas primeiras iniciativas declarou morta a Constituição de 1891, na medida em que fechou o Congresso Nacional, as Assembleias estaduais e municipais e depôs todos os governadores nomeando interventores de sua confiança, com exceção de Minas Gerais. Aos poucos, mudava substancialmente o sistema político institucional, criou ainda os seguintes ministérios: Ministério da Educação e Saúde e o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, este último com objetivo claro de harmonizar os conflitos sociais no trabalho, esvaziando o movimento operário e suas organizações diversas. Uma das táticas era regulamentar as profissões, reconhecer certos direitos a segmentos aceitos e legitimados pelo Estado, além de buscar uma saída conciliatória entre patrões e empregados por negociações na Justiça do Trabalho, criada rapidamente.

O modelo corporativista delineava para alguns, expectativas de cunho

---

<sup>178</sup> Filosofia política de inspiração positivista que repelia completamente o pensamento liberal e impunha um regime moralizador baseado nas virtudes republicanas e na ideia de moralização dos indivíduos sob a tutela do Estado. O Castilhismo recebeu esse nome, porque baseado na figura do político Júlio de Castilhos e como ordem republicana regeu, em geral, a vida do Rio Grande do Sul por mais de três décadas.

nazifascistas, para outros ele devia ancorar-se em nova rotatividade e pacto das elites no poder, quer dizer um novo esquema político oligárquico, mas o resultado desse jogo político foi um governo autoritário, justificado socialmente e economicamente, pela segurança e integração nacional com apoio do exército. Para Maria Celina D' Araújo este Exército que veio a se consolidar na Era Vargas, alcançaria um poder de interferência política que nem mesmo Gegê seria capaz de controlar, pois o mesmo que havia lhe apoiado em trinta lhe vira às costas em 1954. Com Vargas, pode-se dizer, entretanto, segundo a historiadora que uma nova etapa de sua história foi inaugurada. Antes, tinha sido protagonista em 1889, mas sem as características que ditam os exércitos modernos<sup>179</sup>. É só depois da revolução que sua função intervencionista passa existir e tomam frente em uma série de questões políticas nacionais, a partir de então.

Getúlio era um ditador-civil resguardado por homens fardados. Corporativismo, militarismo, autoritarismo político e centralização, além de nacionalismo e intervencionismo, na área econômica eram os elementos cabais do governo.

#### LEGISLAÇÃO SOCIAL: DIREITOS SOCIAIS E CIDADANIA

O modelo doutrinário que inspirou o sindicalismo brasileiro não permitia a pluralidade, para cada ramo profissional existia um único e geral sindicato, um único canal de expressão, portanto. Eram órgãos privados que operavam com responsabilidade pública, primordialmente e subordinados diretamente, seja no plano municipal ou estadual por suas federações e confederações ao Ministério do Trabalho, agente regulador por excelência. Isso acabava restringindo a autonomia de empregados, sem falar nos trabalhadores não sindicalizados ou em estratos como: trabalhadores em funções não industrializadas; longe do comércio das grandes cidades; longe do funcionalismo público e pertencente às áreas rurais, para estes os direitos se quer existiam.

A primeira lei que assistia trabalhadores com algum benefício específico data de 1888 e já priorizava aqueles, cujo labor era destinado aos serviços para Estado, trabalhadores das estradas de ferro que recebia um auxílio doença e auxílio funeral,

---

<sup>179</sup> D'ARAÚJO, Maria Celina. *Sindicatos, carisma e poder; o PTB e 1945 a 1965*. Rio de Janeiro. Fundação Getúlio Vargas, 1997. p. 22.

de mesmo modo um ano depois foi criado para funcionários da Imprensa Nacional uma caixa de pensões, além de descanso de quinze dias para ferroviários da Central do Brasil. Assim, ser funcionário público em comparação com outros ofícios era estar protegido de alguma forma por algum abono dessa espécie<sup>180</sup>.

Aos poucos essas leis foram crescendo, ainda que a fiscalização sobre elas fosse precária e nem sempre fosse possível destacar, se eram ou quão respeitadas eram. Em 1891 surge uma lei para trabalhadores menores e em 1923 a caixa de aposentadorias e pensões dos ferroviários. Dois momentos importantes, que caminhavam antes de Getúlio para o trabalhismo, além dos já citados são: a Comissão de Legislação Social da Câmara de deputados que dá início ao estudo do que precisaria ser feito no tocante ao trabalho e leis a seu respeito no país, além do Conselho nacional do Trabalho em 1923 e o IPASE ( Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado)<sup>181</sup>.

O trabalho como questão social crucial, portanto via sendo tratado a partir da valorização do trabalho com a industrialização e findada a escravidão, ainda que seja evidente que como conjunto e corpo conciso de leis isso ocorre com outra ênfase de 1930 a 1943.

Segundo Naxara, a preocupação com o trabalho enquanto ideologia em vias de se tornar um projeto já existia, desde o Congresso Agrícola de 1878, organizado pelo Ministério da Agricultura. A reunião discutia sobre a possibilidade de aproveitamento da população *nacional* (livres de cor e pobres) para o trabalho, concomitantemente com o incentivo da política de imigração, pois estes, os nacionais não caminhariam, por vontade própria para os novos moldes do trabalho. Para moralização do trabalho, portanto era preciso, como afirma tal Congresso, o peso de políticas pedagógicas e repressoras, pois como grande gravidade social, ainda era interpretada a falta de uma polícia de cunho moralizador, que, não obstante sujeitasse ao trabalho a classe jornaleira<sup>182</sup>, atentando para seus péssimos costumes ociosos.

A moralização social pelo trabalho, em maior ou menor grau, mesmo levando em conta suas diferenças, estava presente como eixo capital de um processo de

---

<sup>180</sup> D'ARAUJO, Maria Celina. *A Era Vargas*. São Paulo: Moderna, 1997. p. 81-83.

<sup>181</sup> IDEM. p. 85.

<sup>182</sup> Grupo de trabalhadores que viviam do *jornal*, dinheiro recebido pelas atividades irregulares realizadas no campo, expediente, o que na cidade era chamado de "biscate". Esse contingente por perambular de lá pra cá, sem local fixo, era interpretado como vadio.

civilização no conjunto de autores abordados, sejam eles políticos, agricultores, literatos, sociólogos, folcloristas ou intelectuais, já mencionados.

Em 1932 foi criada a carteira de trabalho, foi ainda estabelecido uma jornada de trabalho de oito horas para trabalhadores da indústria e comércio, além da proibição do trabalho para menores de quatorze anos. Oito anos mais tarde era criado o salário mínimo, seguido do SAPS (Serviço de Alimentação da Previdência Social) e em 1943 todo conjunto de leis é reunida na legislação conhecida como CLT (Consolidação das Leis Trabalhistas). No final do Estado Novo, nem o poder atingia seus objetivos e menos ainda os trabalhadores, mas os institutos e caixas cobriam 3 milhões de trabalhadores ativos, 159 mil aposentados e 171 mil pensionistas<sup>183</sup>.

### 3.1 UMA CABEÇA OCA: APONTAMENTOS SOBRE TRABALHISMO

O tal que inventou o trabalho  
Só pode ter uma cabeça oca  
Pra conceber tal ideia  
Que coisa louca  
O trabalho dá trabalho demais  
E sem ele não se pode viver

Mas há tanta gente no mundo  
Que trabalha sem nada obter  
Somente pra comer  
Contradigo o meu protesto  
Com referência ao inventor  
A ele cabe menos culpa  
Por seu invento causar pavor  
Dona Necessidade é senhora absoluta da minha situação  
Trabalhar e batalhar por uma nota curta

(Inventor do Trabalho, Batatinha -1943).

O inventor do trabalho expresso acima, bem poderia ser o próprio Getúlio Vargas, pois na ótica dos idealizadores do Estado Novo sua personalidade reúne dons extraordinários e poder discricionário, capaz, de acordo com Paranhos, para tais intelectuais do período de recolher a matéria-prima dispersa pelo “inconsciente coletivo”<sup>184</sup> devolvendo-lhes, entretanto esse inconsciente na medida devida para o desenvolvimento nacional. Era apto, portanto, segundo Azevedo Amaral para moldar as massas como um artífice da nação.

183 D'ARAUJO, Maria Celina. A Era Vargas. op. cit . p. 81-83.

184 PARANHOS, Adalberto. O Roubo Da Fala: Origens da ideologia do trabalhismo no Brasil. São Paulo: Boitempo editorial, 1999. p. 67.

Na construção do mito de Vargas, assegura Mônica Pimenta Velloso, a magia, a intuição, a predestinação e o espírito da racionalidade estiveram presentes<sup>185</sup>. Tratava-se de um “*homem do destino*”, para Francisco Campos em *O Estado Nacional*, que clarividente e sensível sente como o povo brasileiro, antecipa suas demandas, aspirações e desejos e como pai os acalma e orienta; desejoso pela paz, ordem e harmonia. É um esteio contra a desordem, como enfatizava ainda Amaral<sup>186</sup>.

Dado sua genialidade, portanto e em decorrência da crença na necessidade de uma figura como ele, idealizadores como Francisco Campos e Azevedo Amaral não simpatizam com a democracia. Muito pelo contrário, faziam jus e defendiam veementemente, com todos os argumentos possíveis, um governo de *autoridade*, centralizado, uma “democracia substantiva”, diversa da democracia liberal. Até porque, para tais pensadores do regime, esta era desnecessária no Brasil, uma vez que seu norte e fundamento eram a *representação política*, que relacionava e comunicava Sociedade e Estado, o que no julgamento desses senhores já aconteciam, através do Estado Novo, que compreenderia uma identificação completa e indissolúvel do Estado e nação, descartando funções intermediárias<sup>187</sup>.

Nascia assim, desde a revolução de 1930 gradativamente, e claro com a Constituição de 1937, o projeto de Estado autoritário-corporativista, que pretendia afastar a anomia liberal e regular a nação e os *nacionais*, também por um projeto de constituição de um cidadão ideal, o trabalhador, inspirado pela *Carta Del Lavoro* fascista. Para Maria Carneiro Araújo, a fusão entre pensamento autoritário, corporativismo e tenentismo foi relevante para que as ideias desses intelectuais passassem de projetos à programas efetivos de governo<sup>188</sup>.

Mas, é efetivamente nos anos trinta que se pode falar na emergência de uma ideologia trabalhista no Brasil, ainda que essa tenha crescido vertiginosamente na década posterior, (sobremaneira no ano de 1942), pois já no mesmo mês que foi

<sup>185</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. "Cultura e poder político: uma configuração do campo intelectual". In: Lippi, Lúcia Oliveira, org. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. p. 95.

<sup>186</sup> Oliveira aponta como razão tríade da obra de Azevedo Amaral: o evolucionismo social, o revolucionismo e voluntarismo, que justificam a ação das elites e a função capital do ditador civil, no caso de Vargas e do regime exaltado como mais propício dentre todos, o Estado autoritário. Ver, OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “Autoridade e política”: o pensamento de Azevedo Amaral. In: Lippi, Lúcia Oliveira, org. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

<sup>187</sup> PARANHOS, Adalberto. *O Roubo Da Fala: Origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. op. cit. p. 69.

<sup>188</sup> ARAÚJO, Maria Carneiro. “A Legislação Social nos Anos 30: Um estudo do processo decisório. In: *História & Perspectivas*, nº 7, Uberlândia, UFU, jul-dez/ 1992.

empossado presidente em novembro de 1930 Getúlio cria o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. Boris Fausto estuda a luta dos trabalhadores desde o fim dos oitocentos até algumas décadas depois, de 1890 a 1920, e pontua dentre as correntes expressivas do movimento operário: o anarquismo; o socialismo reformista e um terceiro fenômeno ainda em germinação o *trabalhista carioca*, fortalecido anos mais tarde. Era o embrião da colaboração de classes, da dependência em relação ao Estado, tidos como seus caracteres<sup>189</sup>. Isso porque, segundo o ponto de vista do trabalhismo a luta de classes não era intrínseca à sociedade e deveria ser extirpada e substituída por leis de harmonia social.

É dentro desse contexto e crença que o governo procurava salvaguardar seu novo e conservador alcance político e econômico junto ao povo, que deveria ser incorporado como força orgânica de cooperação com o poder, deveriam ser mobilizados pelos valores morais e sentimentos de família e pátria.



Manifestação de trabalhadores durante o Estado Novo. < Disponível em: <http://www.brasilecola.com/historiab/vargas.htm> > Acesso em: 5 de abril de 2014.

A esse respeito Moreira trazia certa ambivalência um personagem crítico ao regime político, caricato, debochado, mas na vida pessoal se apresentava sempre como alguém dentro da lei, respeitando valores como de família e pátria. Ambivalência e jogo que tratava de articular e equilibrar na corda bamba, dentre suas profissões, de artista e funcionário público durante anos.

<sup>189</sup> FAUSTO, Boris. *Trabalho Urbano e Conflito Social*. São Paulo: Difel, 1976. p. 253.

Segundo Adalberto Paranhos e Werneck Vianna, a dinâmica política implementada nesses anos parecia conhecer a lógica descrita por Gramsci em *Maquiavel, a política e o Estado Moderno* de “hegemonia revestida de coerção”. Ou seja, o Estado concebido como educador e repressor, um Estado de cunho pedagógico e moral, um grande delegado de costumes, que visava pela coerção, coesão e integração, de modo que as massas deviam ser elevadas a um nível moral e cultural, criando uma consciência cívica satisfatória<sup>190</sup>.

A criação do DIP em 1939 veio para sanar esses desejos, de “*organização material da estrutura ideológica*”, daí seu olhar sempre vigilante. Seu raio de atuação envolvia os seguintes segmentos: Divulgação; Imprensa, Radiofusão, Cinema, Teatro e Turismo. Um ano depois foram inauguradas suas sedes estaduais, os DIPs e DEIPs, atrelados ao órgão federal.

Como destacado na introdução desse trabalho, a música não esteve longe desse objetivo. O projeto cívico musical, capitaneado pelo ministério de Gustavo Capanema caminhava nesses termos, bem como a apropriação da ideia de “música interessada” de Mário de Andrade pôde ser transposta para tal rumo, muito embora, como lembra Arnaldo Contier, isso não quer dizer que existia, na ocasião um projeto musical hegemônico e proeminente, apesar do respaldo oficial destinado a autores, cujas obras estivessem comprometidas com temas nacionalistas.

Logo, o Estado Novo com este perfil acaba por distanciar-se do modelo nazista aproximando-se mais da multiplicidade cultural preconizado pelo fascismo italiano<sup>191</sup>. Para tanto, uma das estratégias era as ondas do rádio e a imprensa, procurando despertar no povo o interesse, ânimo e mobilização pelo enriquecimento nacional, pela batalha da produção e disciplina, tarefa engendrada desde o início pelos ministros do trabalho, de Lindolfo Collor, até Salgado Filho e Marcondes Filho:

“O Governo Provisório, governo de fato, governo ditatorial, é, senhores, o governo mais legalista que tem tido o Brasil. A prova está em que tendes uma legislação que vos foi concedida sem nenhuma exigência, mas espontaneamente. É isso exatamente o que constitui o traço predominante que nos coloca em matéria de

---

<sup>190</sup> PARANHOS, Adalberto. *O Roubo Da Fala: Origens da ideologia do trabalhismo no Brasil. op. cit.* p. 94.

<sup>191</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30.* São Paulo, USP.

legislação social, acima de todos os países. No Brasil não há reivindicações, há concessões, eficientes colaboradores (...).<sup>192</sup>

(Entrevista de Salgado Filho).

O discurso de Salgado Filho em 1933, já corroborava para **o mito da doação**, construído com a consolidação das leis trabalhistas, desde a década de 1930. Mito concebido como expediente preventivo de caráter racional contra conflitos sociais perturbadores que vinham sendo observados na década anterior e, especialmente depois da revolução, com a Intentona Comunista. Em se tratando de uma outorga, sua aplicação precisava de uma justificativa, que Marilena Chauí descreve como a *desculpa* que revelava e ocultava simultaneamente, primeiro a medida forjada de humanidade adotada pelos governantes em prol da ordem, e segundo o trato da questão social ainda como caso de polícia, que permanecia às escuras diante das benevolências sociais. Para Chauí, isso acontecia, seja com a presença ou não de partido políticos; com a pressão ou não de anarquistas, de trabalhadores sindicalizados ou não; com ou sem ANL<sup>193</sup>.

Desta forma, a repressão e as concessões aos trabalhadores são contemporâneas, e por isso mesmo a ideologia trabalhista se fez necessária, são uma resposta a elas. Foram a luta e a pressão também desses indivíduos que a exigiram do Estado certa atitude. A integração simbólica das massas não é fruto apenas de uma invenção despretensiosa, é deliberada e nomeia, o que Paranhos denominou de o *“roubo da fala”* dos trabalhadores.

Para Castro Gomes, em *Invenção do Trabalhismo*, o fenômeno de repressão e concessão ocorre efetivamente a partir de 1942, seguindo de certo modo a lógica da reciprocidade e redistribuição, ainda que com trocas desiguais e assimétricas entre Estado e população. Quer dizer, seu funcionamento prático e discurso para o poder estavam não no enaltecimento das conquistas sociais, e sim nos benefícios ganhos através e do Estado. Assim sendo, tem benefício, quem tem ofício. Porém, aqui se considera, que a autora privilegiando mais os anos quarenta como de ruptura, por meio do sindicalismo populista, da criação do PTB, etc., destina, talvez

---

<sup>192</sup> APUD. PARANHOS, Adalberto. *O Roubo Da Fala: Origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. *op. cit.* p. 89.

<sup>193</sup> CHAUI, Marilena. “Apontamentos para uma crítica da Ação Integralista Brasileira. In: CHAUI, Marilena e FRANCO, Maria Sylvia Carvalho, *Ideologia e Mobilização Popular*. Rio de Janeiro: CEDEC, Paz e Terra, 1978.

menor atenção as classes populares, vale dizer atribuí-lhes menor causa e pressão pelo seus direitos. Algo que vem sendo destacado, mesmo no interior dos sindicatos tão restritos e ‘*pelegados*’ em trabalhos como de Edgar Decca<sup>194</sup>.

Para Alcir Lenharo e Adalberto Paranhos, por exemplo, é evidente que entre os anos de guerra e 1945, em especial, houve uma mobilização maior das classes trabalhadoras, mas isso não exclui a possibilidade da formação muito antes, do que Paranhos denomina de “*reserva de mobilização*”, a capacidade de mobilização das massas, proveniente do Estado e de sua própria propaganda de viés fascista<sup>195</sup>. Havia um esforço concentrado, para Alcir, em cativar o povo por meio de canais não formais de adesão e cooptação, explorando maneiras inconscientes de identificação e desejo. É aí, por exemplo, que o rádio e a música popular entram com grande interesse para o poder, como já demasiadamente citado em todo texto.

Esse caminho, no entanto era uma via de mão dupla, se a voz dos trabalhadores, suas experiências eram roubadas e devolvidas à população como representação recheada de cores ideológicas, a mesma era também reelaborada pelas frestas encontradas no caminho. Nas canções isso era perceptível, e por essa mesma razão, tratadas aqui como um “*modo de dizer*”, principalmente uma *vontade de comunicar*. Como crônicas elas poderiam como “resposta” devolver novamente, pela indústria cultural a público uma representação trincada e ambígua daquilo havia sido roubado. Se o Estado queria formar cidadão ideal via cultura, estes também se formavam por esses mesmos canais, muitas vezes vinculando ideias interessantes para o poder, mas ainda reservando um bom espaço para imaginação dissonante.

### 3.2 IDEOLOGIA DO TRABALHO, MALANDRAGEM E REGENERAÇÃO.

Como dito na introdução esse trabalho pretende se distanciar, em parte, de leituras que privilegiam a análise das canções e das ações de malandros e sambistas como determinadamente políticas, em detrimento de seus objetivos sociais via cultura.

Procurar-se-á abandonar a noção de malandro como uma figura opositora por excelência aos projetos de dominação, seja de uma classe dirigente ou do Estado

---

<sup>194</sup> A exemplo de: DECCA, Edgar Salvadori de. *1930: O Silêncio dos Vencidos – Memória, História e Revolução*. 6º. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

<sup>195</sup> Ver: PARANHOS, Adalberto. *O Roubo Da Fala: Origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. op. cit. p. 117. E LENHARO, Alcir. *A Sacralização da Política*. Campinas: UNICAMP, Papyrus, 1986.

propriamente, ou ainda o uso das canções, de sambistas, bem como seus intérpretes como exemplos ou meios de “provar” tal intento. Em contraposição, a pesquisa procura relacionar agentes sociais e seu meio, os considerando como uma forma específica de atuação política carioca, com uma maneira peculiar de crítica social e, sobretudo relacioná-lo, em sua origem e trajetória com as discussões nascidas na década de 1920 em torno do “nacional” e do “popular”. Além do início do desenvolvimento da indústria cultural e de uma sociedade de massas incipiente.

Isso, por considerar que antes de constituir-se, por ventura, como um elemento de possível “burla” e “resistência”, como descreveu a historiografia na década de 1970, em que malandros sambistas pareciam vislumbrar um grande projeto opositor a ordem constituída, foi preciso que o malandro estivesse arraigado nas discussões sobre brasilidade e nas imagens de nação, de heróis e povo.

Nesse aspecto, a alvorada do samba nacional é pensada como um meio de profissionalização para sambistas, vale dizer como meio de trabalho de ascensão social, uma possibilidade dentro do quadro sócio econômico difícil em relação à oferta de empregos regulares, engendrados naquele momento. Logo, toma-se ainda, através de Moreira da Silva, de suas interpretações, composições e brincadeiras, a construção de um personagem que acena não como um anteprojetado do trabalhador, efetivamente, mas como um *trabalhador sui generis*. Contrariando a versão da frase de Oswald de Andrade, significada e tomada pela historiografia, de que no Brasil *não haveria operário e sim boêmio*. Ou, no limite reinterpretando-a.

Sobre o caráter do samba como construção de uma música representativa da brasilidade, vale lembrar que a emergência de símbolos nacionais é sempre fruto de uma construção e de escolhas, oriundas, segundo Nbert Elias de um complexo exercício de visualização de um “caráter nacional” e das alegorias vistas como *apropriadas* para representá-las<sup>196</sup>.

A bibliografia que aborda a questão samba/sambista e a temática malandra ou a malandragem muitas vezes os trata como sinônimos de maneira equivocada, ou eleva tais personagens sambistas malandros à categoria de sujeitos, ora demasiadamente politizados, ora silenciados e cooptados pelos regimes, que o censuram. Nessa oportunidade, discutiremos um apanhado geral bibliográfico, junto do exemplo de algumas composições. Em seguida um corpo maior de fontes será

---

<sup>196</sup> Elias. Nbert. *O Processo Civilizador. Vol. 1*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

privilegiado para análise, já com os temas principais do debate apresentados.

Para essa discussão inicia-se por Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr. que em artigo de 1984 iniciam a discussão tratando da força do canto. Para os historiadores, são significativos dois cantos representativos do momento de grandes transformações no país, estabelecidas nas primeiras décadas do século passado: “*Oh! Abre Alas!*” em 1900, de Chiquinha Gonzaga e as vozes de “Deixa falar”<sup>197</sup>, primeira escola de samba de 1929, momento de constituição da música popular como força de produto comercializável paulatinamente e fomento do malandro, não obstante também como símbolo nacional. Canto que é visto como grito, estouro da voz coletiva, “voz dos oprimidos”, como no trabalho de Cláudia Matos.

A música popular, mais especificadamente o samba tribofeiro, portanto é força de conspiração, de manifestação, como um desrecalque, pois seu surgimento é contemporânea à miséria, sobretudo ao desequilíbrio, inconformismo e rebeldia causados e agravados no pós-abolição e na integração problemática do negro na sociedade de classes. A esse respeito Vasconcellos e Matinas Jr citam ainda os problemas sociais adjacentes a estruturação de tal música popular: febre amarela, Cangaço, a Revolta da Chibata, Coluna Prestes, movimentos proletários.<sup>198</sup>

É como força política e social que as composições malandras são postas, seu relacionamento com a discussão do nacional-popular que compreende os últimos anos oitocentistas e as primeiras décadas do século XX são postos em plano secundário. Considera-se, o samba malandro nesse trabalho como conspiração e inspiração, seu estímulo está diretamente relacionado à vida material, bem como a razões subjetivas, que não se distanciam como retas paralelas que nunca se tocam, estão, ao invés disso intrincadas.

Nessa interpretação, o escravo e posteriormente o trabalhador ante a malandragem nas primeiras décadas do século XX, acabava por inclinar-se em direção a malandragem, vista como projeto retrógado para desenvolvimento nacional, pois segundo Caio Prado Jr, citado pelos autores, o trabalho se tornava uma “ocupação pejorativa e desabonadora”, do qual procurava desvencilhar-se.<sup>199</sup> Melhor, era desde os tempos do cativo, ser músico, pois: “o músico escapava do

---

<sup>197</sup> SUZUKI Jr., Matinas e VASCONCELLOS, Gilberto. “A Malandragem e a Formação da Música Popular Brasileira”. *op. cit.* p. 503.

<sup>198</sup> SUZUKI Jr., Matinas e VASCONCELLOS, Gilberto. “A Malandragem e a Formação da Música Popular Brasileira”. *op. cit.* p. 503.

<sup>199</sup> IDEM.. *op. cit.* p 507.

trabalho braçal, sobrevivendo graças às imposições do arbítrio, às migalhas das relações de favor, além dos biscates escusos”. Nossa música popular nascia, nessa interpretação, parceira do sereno e da preguiça. Tratar-se-ia de um segmento da população que não enxergava nessa transformação moderna industrial, via trabalho finalidade moral ou prática<sup>200</sup>.

O trabalho regular não seduzia os malandros. Não havia compensação material, moral em engajar-se como assalariado. Mas, lembrando-se da fala de Baiaco que presumia somos trabalhadores, mas queremos tempo para as nossas “atrapalhações”, e a ideia de José Murilo de Carvalho sobre a relação do carioca, especialmente entre a cidadania e Estado, a relação só aparentemente bestializada, omissa, mas bilontra.

Essa perspectiva não leva em consideração as condições que não criam trabalho para o negro ou para qualquer indivíduo livre do período. Preocupa-se, antes em dimensionar as razões psicológicas da negação do trabalho. O negro se afirma como ocioso primeiro, a fim de sentir livre, já que percebe uma herança escravagista que o oprime, no entanto, ao mesmo tempo deve incorporar-se num lento e árduo caminho de na sociedade de classes<sup>201</sup>. De marginal, tangencialmente expulso por imperativo social, torna-se também réu de sua própria escolha, tentar ser um dia livre, porém acaba preso como vadio ou desemprego e faminto.

Nesse sentido, a preguiça, a ociosidade além de serem qualidades de razão psicológica são também traços estruturais<sup>202</sup>. Reservam e caracterizam, segundo os autores, uma consciência de classe política ainda não adquiridas, pois permanecem ingênuos. Oscilavam entre dois princípios sempre binários: ordem e desordem, norma e desregramento, a regra de comportamento era apenas dissimulação e mimetismo. Malandros parecem subservientes e um tanto incapazes de elaborar estratégias diversas. Uma boa imagem para compreensão da historiografia da década de 1970 e meados da década seguinte é a fornecida por Tiago Melo em *Lenço no Pescoço: O Malandro no Teatro de Revista e na Música Popular, através de Jubiabá 1935*) de Jorge Amado.

Segundo o historiador, o personagem Antônio Balduino, o Baldo, negro e favelado recupera parte de uma ideia que seria desenvolvida mais sistematicamente

---

200 IDEM. *op. cit.* p 513.

201 SUZUKI Jr., Matinas e VASCONCELLOS, Gilberto. “A Malandragem e a Formação da Música Popular Brasileira”. *op. cit.* p. 513.

<sup>202</sup> IDEM. p. 515.

pelos estudiosos da malandragem, filhos de seu tempo, vivendo uma outra ditadura, a militar, ou um pouco depois estariam imersos, ou com a memória recente dela trazendo a noção de que o malandro como figura alegórica e símbolo de resistência aparece como uma solução possível alternativa à guerrilha, à oposição política direta, o que justifica de acordo com Tiago Melo a atribuição do caráter revolucionário e demasiado político ao bilontra.<sup>203</sup>

Explica-se. Baldo, negro e favelado era também sambista, apreciador de cachaças e conquistador de mulatas. Além disso, era avesso ao trabalho, como seu próprio pai de santo recomendava, por se tratar de ofício que lembrava a escravidão. Durante boa parte do romance seu protagonista está embebido das atividades ditas, no imaginário brasileiro como próprias do malandro: a contravenção, a preguiça, o samba. É ainda, lutador de boxe e conquistador, mas ao longo de sua história é que ocorre certa *regeneração*, política e moral. Baldo *pega no batente*, emprega-se no porto como estivador, contrariando a versão de que o bilontra não gosta de trabalho. Assume responsabilidade de pai, após engravidar uma moça<sup>204</sup>. E, em segundo momento, trabalhando, participa de uma grande greve. Ocasão no enredo que consagra sua tomada de consciência política e a percepção de que pode lutar contra a exploração, não dos brancos, que julgava como inimigos a priori, mas sim contra o patrão, contra o capital. Moral da história, para Baldo, resta à mensagem de que não é o trabalho em oposição ao ócio seu problema, e sim a opressão do trabalhador<sup>205</sup>.

Jubiabá, escrito enquanto Jorge Amado passava temporada no Rio Janeiro e publicado em 1935, foi produzido em período de início da Era Vargas, ou melhor, acompanhando algumas mudanças profundas na cidade, advindas do contexto pós-revolução de 1930 e anteriores a ela. De olho na transformação de Baldo, a regeneração de modos distintos parecia interessar grupos à *esquerda e à direita*<sup>206</sup>.

<sup>203</sup> GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular: "nacional", "popular" e cultura de massas nos anos 1920*. (Dissertação de mestrado). Campinas, IFCH-Unicamp, 1998. p. 31.

<sup>204</sup> GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular: "nacional", "popular" e cultura de massas nos anos 1920*. *op. cit.* p. 32.

<sup>205</sup> IDEM. *op. cit.* p. 33.

<sup>206</sup> As duas palavras em destaque referem-se ao engajamento de direita, do poder e de grupos como integralistas em relação ao povo, aos nacionais. E ainda de esquerda, no caso de intelectuais, como próprio Amado. Em 1932, Jorge Amado aproxima-se de grupos políticos de esquerda via Rachel de Queiroz, três anos depois se engaja na ANL (Aliança Nacional Libertadora), o que lhe rende a prisão em 1936 por dois meses. Anos mais tarde nas décadas de 1960 e 1970 intelectuais e políticos também se voltavam para personagens típicos brasileiros como proto-resistentes ou com força

Vasconcellos em *Yes nós temos Malandro!*, em fins da década de 1970, escrevendo sob forte lembrança dos anos de chumbo, segundo Melo, acaba por trazer traços de uma historiografia que procura acender a fagulha da força anticapitalista e burguesa que enxergavam no malandro, em indivíduo que parecia estar sempre “de olho na fresta”, em um sujeito sagaz, com grande habilidade em seu discurso elíptico e sutil contra o trabalho regrado e contra possíveis autoritarismos. Havia uma associação, no imaginário social nacional-popular entre Julinho de Adelaide e o malandro da década de 1930 e 1940<sup>207</sup>, justamente no contexto de maior censura à música popular durante a ditadura militar.

Nessa direção, terminado o governo Vargas, o processo de início de industrialização brasileira via substituição de importações, teria dado fim ao malandro como ocorre com Balduino estes teriam sido paulatinamente transformados em trabalhadores, operários. De degenerados pelo cativo seriam regenerados pela Invenção do Trabalhismo getulista, em tese.

Esse imaginário do malandro cansado inicialmente e morto (silenciado), depois da década de cinquenta, somente de “*gravata e capital*” ou chacoalhando num trem da central<sup>208</sup> não configura uma mesma imagem de trabalhadores, que tiveram sua voz roubada, suas conquistas e luta, em detrimento do mito da doação de direitos sociais, representados, sobremaneira pelo conjunto das leis trabalhistas e nas canções populares pela ideia da validade da regeneração do malandro?

Essa exaltação da figura do malandro como sujeito proto-resistente foi simbolizada na figura de Wilson Batista, e na letra de *Lenço no Pescoço*, tomada como veracidade em seu orgulho de ser tão vadio, nas palavras do sambista. No artigo de Matinas e Vasconcellos esse orgulho transparece, em sua versão politizada mais que qualquer discussão sobre o universo nacional popular acerca do bilontra, do caipira, da mulata e de outros elementos nacionais que passaram a ser valorizados na década de 1920, dantes vistos como incivilizados de modo mais integral. O autor procura de modo, *enviesado* buscar esse orgulho em letras nas décadas de 1960, em composições de Luiz Melodia, Jorge Bem e Chico Buarque.

Macunaíma e Jeca tatu são mencionados, como representativos da preguiça

---

revolucionária inerente. Ideia exposta na introdução desse trabalho, através de Santuza Naves e, no seu término por meio de Marcelo Ridenti.

<sup>207</sup> GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular: “nacional”, “popular” e cultura de massas nos anos 1920*. op. cit. p 31.

<sup>208</sup> Os trechos em itálico referem-se a segmentos da canção *Homenagem ao Malandro* de Chico Buarque, que não corrobora com a interpretação do silenciamento, quando lida integralmente.

e do desenho de perfil psicológico e sentimental da brasilidade, e claro, nosso traço distinto e opositor em relação ao trabalho. No entanto, o modernismo, o teatro de revista, a caricatura, a cultura popular de forma mais vasta nada disso é mencionado. É como se esses personagens guardassem uma força politizada, com o sentido ali atribuído por si só. O discurso nacional popular, a força antropofágica e seus argumentos presentes fortemente, depois na música popular brasileira, a influenciar a historiografia, não são temas tocados. Questões como cidadania ou cultura política não são abordadas paralelamente aos temas.

O malandro que é regenerado pelos meandros do capital e do cerceamento do Estado transformando-se em operário é produto de certo modo, assim de uma historiografia demasiado linear, sem marchas e contramarchas, que não destaca as conquistas populares. Em contraste com estes trabalhos surge uma historiografia inspirada, sobretudo em Thompson e na categoria de *agency* e experiência. Isso porque, nesse caso, conforme aponta Tiago Melo Gomes, a historiografia que postulava 1930 como uma baliza histórica, e mais Vargas como líder demiurgo e “*príncipe inventor do trabalho*”<sup>209</sup> operava, talvez sem perceber, em certo aspecto com a sobrevivência da memória histórica imposta pelo próprio regime oficial<sup>210</sup>. Operando em um campo de discussão, segundo o historiador proposto pelo próprio governo Getulista. Do mesmo modo, que a associação entre desenvolvimento do capitalismo e Era Vargas seria uma espécie de aparelho ideológico produzido pelo regime<sup>211</sup>.

Sobre os traços e caracteres do bilontra um estudo na contramão desse objeto como demasiadamente político, ou com um perfil político especial é o de Maria Ângela Salvadori em *Malandras Canções Brasileiras*. Em seu trabalho o malandro é entendido como um ser que busca autonomia pessoal frente à elite e seus projetos generalizantes. Logo, a malandragem como resistência seria uma

---

<sup>209</sup> A terminologia *príncipe* é utilizada a fim de lembrar Maquiavel, pois a argúcia política relacionada a imagem do principado já era por ele observada no século XVI. Elemento que tem pontos em comum com o Estado Novo no que concerne o imaginário do poder. Além disso, Francisco Weffort em *O Populismo na política brasileira* descreve como uma das características da Era Vargas o *Estado-Príncipe*, principalmente pela personalização na política, carisma e devoção popular que almejava e recebia. Já, para Richard Morse em *O Espelho de próspero* essa característica ocorre em detrimento do catolicismo, pois países que sofreram colonização portuguesa, sofreram uma ingerência menor da Reforma, bem como tiveram forte influência rousseauiana, com aspectos incorporativos.

<sup>210</sup> GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular: “nacional”, “popular” e cultura de massas nos anos 1920*. op. cit. p 35.

<sup>211</sup> GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular: “nacional”, “popular” e cultura de massas nos anos 1920*. op. cit. p 35.

tentativa de não incorporação definitiva em uma sociedade capitalista . Algo diverso, portanto da posição de negação do trabalho e apego ao ócio pela necessidade de livramento do estigma do cativo. Pois, nesse caso, o trabalhador tece a seguinte estratégia, a de na medida do possível evitar a arbitrariedade de um trabalho tal como é entendido pelas classes dirigentes ou pelo Estado.

Salvadori trabalha com as canções como fonte e com processos judiciais, processos crimes que envolviam sujeitos malandros, personagens reais, além das canções como crônicas musicais. Tribofeiros envolvidos em roubos miúdos, fraudes, crimes de várias espécies. Definidos, de acordo com Melo Gomes pela elite como “comportamentos perniciosos”, a “arte de deparar otários”, como Natalie Zemon Davis denominou para representantes populares com características análogas na Inglaterra.

O Código Penal de 1890 previa a prisão de capoeiras e vadios no artigo 399. Figuras, que foram perseguidas em boa parte da Primeira República a partir de tais alcunhas e do crime de vagabundagem. No entanto, durante o governo Vargas a capoeira ganhou o status de esporte nacional, seguindo os passos das discussões iniciadas na década anterior. Positividade também adquirida paulatinamente pelo malandro, desde que tivesse um comportamento não muito hostil aos parâmetros elitistas, por razões morais e políticas. Tema, em geral já bastante saturado.

Ângela Salvadori se distingue, especialmente da historiografia anterior por considerar as escolhas e interesses do malandro, suas estratégias, seja ele sujeito ou personagem nas canções que aborda. Nesse aspecto, o bilontra preocupa-se sim com seu espaço mobilidade sócio-econômica via trabalho, sem adiar seu prazer, como afirmava Vasconcellos e Matinas. Realiza certa resistência política, mas diversa. Busca um trabalho a seu modo, pois as táticas que o movem não parecem ser resultado somente das imposições que sofre, mas do cálculo que opera a partir do jogo em que vive sua “*prontidão sem fim*”.

Oscar da Penha, o Batatinha, sambista baiano contemporâneo a Moreira da Silva e ao Estado Novo tem uma canção denominada *Inventor do Trabalho* de 1943 que ilustra tal ideia:

Batatinha, na canção da epígrafe do capítulo, de modo perspicaz e semelhante à Salvadori percebe que o malandro não pode deixar de trabalhar: *sem o trabalho não se pode viver*, ainda que no discurso do sambista ele tenha sido um invento de uma cabeça oca . O malandro não precisa passar por fase ociosa, de

marcação política. A *dona necessidade que é senhora absoluta* não permite que seja um sujeito preguiçoso, ao contrário faz com que lute por espaços alternativos de mobilidade social e econômica, entre estas o próprio samba, ou o trabalho que deixe espaço para diversão. Ou seja, o trabalho, não conforme a norma exclusiva da classe dirigente ou estatal, ainda que consciente, de que não há remédio, *sem ele não se pode viver*, pois se trabalha, no limite *por uma nota curta*. Discurso que aparece também em algumas interpretações de Moreira da Silva que serão trabalhadas mais tarde.

O Malandro é, pois um sujeito moderno, antenado as necessidades cotidianas e as contingências da vida. Contingências, já relacionadas por Antonio Candido quando o julga como um sujeito astuto, de uma providência avisada, sagaz, com agilidade de espírito, contudo a esquecem quando optam pela interpretação de um bilontra preguiçoso e ingênuo, ainda que sua porção de resistente político seja acionada. A luta cotidiana destes indivíduos contra a miséria não é levada em conta. Mesmos os *vadios* que flanam pela alma encantadora das ruas, entre biscates oportunos de pecúlio, lembrando a velha escravidão urbana, inspirando sambas não o fazem por pura escolha. As condições do Rio de Janeiro não oferece trabalho regular à ampla maioria da população pobre.

Os sentidos apurados do malandro são percebidos como passíveis de associação a categoria grega da *Métis*, remetendo a tradição bilontra, ou do tribofeiro a um gênero amplo de aventureiros astuciosos de longa data. Logo, o malandro e seus prováveis pares não são uma tradição brasileira. Malandros de carne e osso, buscando sobreviver diante da miséria com “pequenos golpes”, do embuste poderiam ser encontrados na Europa moderna e já foram trabalhados por outros autores.

Nosso malandro seria similar a *métis*, filha do oceano e primeira esposa de Zeus pela sua sagacidade de caçador e paciência de pescador<sup>212</sup>. Lutava, pois também contra um inimigo mais forte e poderoso com suas armas polimorfas, pelo jogo de dissimulação, capazes de sabotar as hierarquias. O “pobre malandro” nessa versão é um dissimulado, por excelência. Utilizam-se para prática de vida uma filosofia de desencantada<sup>213</sup> que Vasconcellos e Matinas tomam como exemplo

---

<sup>212</sup> SUZUKI Jr., Matinas e VASCONCELLOS, Gilberto. “A Malandragem e a Formação da Música Popular Brasileira”. *op. cit.* p. 518.

<sup>213</sup> IDEM. p. 520.

máximo a própria *Filosofia* de 1933 de Noel Rosa. Porém, o malandro não possui uma filosofia fatigada de sua existência. Ao contrário, persistem lutam por sua felicidade, apesar das infelicidades cotidianas. A exemplo de *Dormi no molhado*, que será tratada posteriormente de Moreira da Silva, e na própria canção de Batatinha acima, o malandro quer, como citamos no capítulo anterior, apenas um trabalho que lhe dê espaço para outras *atrapalhões*, ou para não intervenção constante do Estado em suas vidas.

Portanto, a dissimulação serve não para primordialmente aparentar felicidade de um ser resignado, e sim para alçar a tentativa de ascensão social, para facilitar a obtenção de favores com tal intento. O bilontra está cômico dos limites, dos imperativos da sociedade: “*O trabalho dá trabalho demais/ E sem ele não se pode viver*”. Escolhe estratégias como *Sísifo*, também astuto, mas trabalhando, além da dissimulação da *métis*.

A sedução que faz deste personagem sempre uma fagulha político sedutora, talvez seja essa ambiguidade *métis* e *sísifo*, ou seja, de caracteres como esses, com a capacidade de trabalho, de persistência dada sua necessidade, porém acompanhado também de certa “consciência”, que faz com que não orgulhe-se bestamente dela, como se no fundo soubesse de suas deficiências, para alguns já originais. Há uma série de canções tratadas a posteriori, que remetem a essa constatação: *O trabalho me deu bolo; Caixa econômica; Malandro em sinuca*.

Estou cansado desta vida de otário, afinal o meu salário já não chega  
para mim  
Fui à sinuca pra de alguém tomar a granolina, sem suar, nessa vida  
só assim

(Malandro em sinuca, Moreira da Silva- Odeon, 1961).

Cláudia Matos em *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio* de 1982 relaciona o samba como “voz dos oprimidos” ou vencidos. Sua leitura é capital, e abre uma tradição de estudos acadêmicos sobre a malandragem. Sua análise é, sobretudo, das letras de Geraldo Pereira e Wilson Batista, muitas cantadas por Moreira da Silva, na capacidade destes de driblar a censura imposta pelo DIP. Para a autora a noção de regeneração é vista como um aparelho ideológico Varguista, de quais malandros e sambistas tentavam fugir ou escamotear

nas composições e no cotidiano. Nesse aspecto, a autora traz a cena o potencial de burla e resistência ao regime. E certa tradição de humor de nosso bilontra.

O malandro, para Matos é apresentado ainda como indivíduo que não aceita as limitações do nicho socioeconômico que lhe fora reservado, logo através da dissimulação, da sua capacidade de crítica sutil age. Um dos vestígios e elementos que demonstrariam essa forma de resistência a sua condição seria até mesmo sua indumentária. Denota, pois o seu desejo de viver como “branco”<sup>214</sup>, sugerindo uma posição social melhor. Esse sujeito bamba das canções com terno S-120, chapéu de palhinha e sapato bicolor vive na fronteira, sua lábia e dissimulação combinam realismo crítico, senso pragmático com imaginação a imaginação desenfreada, nas palavras de Matos, ou o fundamento cultural negro-proletário com os fragmentos da cultura burguesa, numa mistura incrível.

Logo, as canções como as unidades micropolíticas de Gilroy, navegam nesse universo em diálogo, de que o próprio bilontra é síntese e caricatura. Ser da fronteira significa percorrer variados espaços, formar-se cidadão pela lógica da inversão, como destaca a autora, mesmo exaltando os prazeres do outro lado, todas essas especiarias não são carregadas integralmente em sua bagagem<sup>215</sup>, possuem também uma natureza fractal, reelaborada, próprios dos recursos que ele mesmo mobiliza para bem viver. Assim, as gírias; o jogo de palavras; a piada; a tentativa de falar e improvisar em outros idiomas e o falar empolado e pernóstico servem como artifício para confundir o interlocutor. Deste modo ganha-se tempo, e com habilidade é possível passar impressão de respeitável cidadania<sup>216</sup>.

A conquista da cidadania passa, através das manifestações canceioneiras muito mais por essa amplitude informal, vale dizer, se há o destaque da luta por direitos civis, sociais e políticos, há, outrossim o desejo pelo *direito ao entorno*, por espaço de cidadania.

Todavia, na leitura das fontes o desvio do trabalho e a descrença do malandro diante da regeneração, são vistas, principalmente após a consolidação das leis de trabalho em 1943, e mais na década posterior como saudades. São frutos, para autora, apenas das lembranças de um velho malandro nostálgico, apenas discurso, pois o Estado Novo, a censura teria colocado o mito da malandragem frente a frente

---

<sup>214</sup> MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar- Samba e Malandragem no tempo de Getúlio*. op. cit. p. 94.

<sup>215</sup> MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar- Samba e Malandragem no tempo de Getúlio*. op. cit. p.193.

<sup>216</sup> IDEM.. op. cit. p.190.

com sua realidade, a da malandragem como *utopia* diante do novo contexto social, que impossibilitava sua existência. Sua voz está historicamente superada, para Matos, embora permaneça como representação e vontade de preservação de um legado negro e operário<sup>217</sup>.

Antônio entre suas andanças passou por vários ofícios e moradias, era uma maneira de administrar os momentos de maior carestia mudando de emprego e de barraco, refazendo sempre suas estratégias de sustento, nem sempre lícitas. O exercício da contravenção significava, para o malandro, diversão e, ao mesmo tempo alternativa, meio de complementar sua renda, como nos versos de 1961, em que o jogo pode lhe proporcionar o restante, que lhe faltou, no seu salário: “*Fui à sinuca pra de alguém tomar a granolina, sem suar, **nessa vida só assim***”. Isso porque suando, no trabalho nada consegue de satisfatório, como assinalado.

Em 1939 o cantor interpreta e compõe uma música com Vespasiano Luz, que permite uma leitura compatível, a princípio, com as propostas de Matos acerca da saudosa melancolia da malandragem diante do seu desaparecimento. Há na canção um passado, “*eu fiz, eu fui/, foi*”, simbolizado também pelo tempo de sua mocidade valente e malandra. Tempo da navalho, onde o morro estava por cima da cidade hierarquicamente, numa lógica de inversão<sup>218</sup>. No topo, como um rei era admirado pelos otários, galinhas mortas (ex-malandros) e pela nata da bilontragem. O breque lhe traz, entretanto na próxima estrofe, para o tempo presente, momento da regeneração novamente em “*Mas, mas (...)*”. Tal regeneração, diverso do que autora suponha, reserva contigo a malandragem como dispositivo, pois esta é acionada mesmo no interior de certa idealização da regeneração. A memória e experiência malandra estão vivas e circulam conforme sua necessidade. É o que dimensiona o último segmento da letra. O malandro não morreu, é convocado sempre que preciso, afinal “*quem disse que eu não era*” (?). Quem? Não só era como ainda **sou e posso** ser o tal, além da inclusão em um dos breques da dúvida: *vejam só que golpe errado*.

<sup>217</sup> MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar- Samba e Malandragem no tempo de Getúlio*. op. cit. p. 110.

<sup>218</sup> Essas características que buscavam dar um ar de requinte e luxo à precária vida de alguns malandros, usando elementos próprios do imaginário monárquico ou real eram comum nas canções carnavalescas e em muitas músicas do *Rei da malandragem*, como *Morro de São Carlos*, presente no segundo capítulo.

Eu já fiz o diabo em na minha  
 mocidade  
 fui forte pra chuchu  
 valente de verdade (...)  
 e logo entrava em cena a minha  
 navalha  
 no Estácio, na Saúde ou mesmo  
 no Encantado  
 meu nome sempre foi muito bem  
 respeitado  
 no morro da Formiga e no de  
 Mangueira  
 o dito aparecia tal qual uma  
 bandeira

eu tive o meu trono lá em cima no  
 morro  
 e toda essa cidade era o meu  
 reinado  
 pelos galinhas mortas eu era  
 temido  
 e pela velha malandragem era  
 respeitado

**Mas, mas** (breque)  
 hoje em dia tudo esta mudado  
 minha vida é bem diferente  
 sou o tipo do rapaz pacato,  
 não provoco desacato  
 e só vivo pro batente  
 além de tudo tenho uma menina  
 por quem eu ando muito apaixonado  
 e aís aí a razão de eu estar direito  
 e de haver me regenerado (breques-  
 vejam só que golpe errado)\*

**mas apesar dessa transformação  
 um outro dia eu fui obrigado  
 a aplicar uma boa lição num cara que  
 se diz malandro diplomado  
 e ele agora anda aí pelas esquinas  
 discutindo e se batendo  
 tal qual um pardal  
 dizendo que quem disse que eu não era  
 mas é que ele se esquecendo que eu  
 ainda sou o tal**

(Não sou mais aquele, Moreira da Silva e Vespasiano Luz- Columbia, 1939)

As residências alugadas por Dona Pauladina, mãe de Moreira não era bem casas, eram restritos barracos de zinco, com um só cômodo para toda família: mãe e três filhos, Moreira mais velho, Rosália dois anos mais jovem e Ruth, caçula seis anos mais moça, filha de Pauladina com Seu Otávio, padrasto de Moreira. Enquanto a mulata trabalhava, Moreira ficava em casa e nos arredores, com as duas pequenas, mas logo ele começou com os pequenos biscates, expedientes e as meninas, foram morar com uma tia longe do resto da família.



Dona Pauladina, neta de escravos, cantora amadora e uma das influências do filho, para o apreço pela música

popular. Arquivo Moreira da Silva, em: AUGUSTO, Alexandre. *Moreira da Silva: o último dos malandros*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

O mulatinho, dessa maneira ficava cada vez mais livre, de algumas responsabilidades, sem as crianças pra cuidar poderia conjugar o trabalho, as brincadeiras de crianças e ainda perambular, como gostava pela cidade. Morou na Penha, em Piedade, nos subúrbios da Leopoldina, mas foi no Morro da Babilônia, nas proximidades da Rua Major Ávila na tijuca que o seu imaginário foi enriquecido, lá é que Antônio observava os verdadeiros malandros, como diz, ídolos de sua infância. O local era reduto de figuras folclóricas como João Cobra, Caneta, Manuel Carretinho, Vargulino, que depois dariam nome a personagens nas fábulas cantadas por Moreira. Era do alto da Babilônia, que o jovem observava a cidade e a malandragem, seus “galinhas mortas” e sua nata.

Em *Samba da Legitimidade* de 1980, Antônio Pedro Tota também opera com a ideia de um malandro que sofre um cerceamento atroz imposto pelo DIP, assim como a música popular. O samba da legitimidade corresponde aos sambas considerados legítimos pelo Estado, também denominados como sambas de exaltação. Exaltavam o trabalho, a beleza natural do país, em sem destoar do canto unísono de a *Cultura Política*, revista produzida a luz do Estado e da censura que preferia que o samba trouxesse nas letras “*um Brasil lindo e trigueiro*” do às malandras canções brasileiras e suas gírias.

No período do Estado Novo, o crítico Martins Castelo dedicou-se ao assunto da malandragem em artigo publicado nesta revista oficial do Estado Novo que tratava do assunto em 1942. Castelo observava a preguiça atribuída aos capadócios e malandros, como oriundas de seus antepassados, provavelmente escravos, e com ojeriza ao batente, em sua linha de raciocínio. Mas, esta aversão ao trabalho durante o governo Vargas era tida como inconcebível e anacrônica, e só poderia vir da indolência, indisciplina de *vadios*, pois julgava o escritor, que com o fim do cativo, depois de quarenta anos, que as condições de desigualdade e injustiça social inexistiam.

Segundo Tota, o Departamento de Imprensa e Propaganda interessava-se em extirpar a figura do malandro da produção musical. Para cumprir esses objetivos destacava duas estratégias: a de cooptação de artistas, ou a de rigor máximo nas censuras das composições, entendidas como inoportunas ao projeto nacional. A

cooptação dos sambistas é justamente o foco de análise de Tota, sambas que depois da censura, diziam e manifestavam, pelas ondas do rádio, o que interessava ao DIP, em sua letra, porquê foram pressionados pela censura; ou quem sabe, porque regenerados pela nova visão de trabalho. Ou ainda porque ganhavam algum favor exaltando o regime. A exemplo de: *Bonde São Januário* de 1940 (Ataulfo Alves e Wilson Batista), *Eu Trabalhei* (Roberto Riberti e Jorge Faraj), *É Negócio Casar* (Ataulfo Alves e Felisberto Martins), ambos de 1941, além de *O Bonde Piedade* de 1945. (Geraldo Pereira e Ari Monteiro).

Entretanto, Tota em seu trabalho não destaca que um compositor de exaltação do porte de Ary Barroso, também assinava canções que não devem ter agradado em nada o DIP como *Camisa Amarela* (1939). Caso que ocorre também com outros sambistas malandros como Wilson Batista que, no entanto não deixaram de compor sambas de legítimos ou de exaltação. No samba de breque esse instrumento é ainda mais plausível, pois este é um elemento poderoso de humor e, na medida um veículo de crítica por meio do deboche, através da melodia e ritmo, e também via letra.

Mas, os sambas legitimados pelo DIP que Tota analisa são os que exaltam a família e o trabalho, sobremaneira, deixando de lado as maneiras sutis de violação da censura como o breque, ou em segundo plano a “crítica” dos malandros à regeneração como: *Senhor Delegado* de (Antoninho Lopes e Jaú) ou *Olha o Padilha!* (Bruno Gomes e Ferreira Gomes), gravada por Moreira da Silva início da década de 1950, que será analisada no quarto capítulo.

O que não faltava ao samba, porém era a sutileza sejam eles denominados de exaltação, ou malandros, ambos conheciam e utilizaram a linguagem da fresta. Sambas de “exaltação”, de “legitimidade”, e malandros não eram separados por fronteiras, afinal eram produzidos pelos mesmos sujeitos. Batente e batucada, como considera Adalberto Paranhos não se apresentavam aos sambistas de forma linear, como dois polos ou linhas paralelas que nunca se chocam ou que não deveriam se tocar. O espelho pelo qual se miravam refletiam imagens partidas e justapostas de malandros protagonistas de uma história que não podia se dar ao luxo do não trabalho.

Em contraste com os cantos desta historiografia do malandro, importante, sem dúvida, para a temática e seu reconhecimento acadêmico, nesse trabalho opta-se, a partir da interpretação das fontes, para outra linha de análise como Salvadori e

dos trabalhos de Sandroni, Gomes e Paranhos, na última década.

Adalberto Paranhos em sua tese de doutoramento *Os Desafinados: sambas e bambas no 'Estado Novo'* de 2005, e de outros artigos procura tratar da temática malandra, que chamou de a “cruzada anti-malandragem” desencadeada pelo DIP, ou ainda a tentativa deste órgão de impor uma “higienização poética” ou “regeneração temática” nos sambas, de forma mais complexa. Desse modo, traz dois conceitos capitais, o de paráfrase e de “paródia.” O que quer dizer, primeiro o intuito do Estado de destruir a íntima relação entre samba e malandragem existente desde os anos 1920-30, em suas palavras apertando os nós de certa camisa de força direcionada pela censura aos malandros a qualquer preço, tentando atraí-los ao terreno do discurso oficial. O que significa na versão de Vargas: trabalho, samba de exaltação e reforço da identidade nacional.

Em contrapartida, a “paródia” resultado do escape, eram sambas que tangencialmente circulavam a mercê da censura, sem deturpar suas normas gerais aparentemente. E a paródia em si, sem aspas, notória direta e debochada. A “paródia” era um samba malandro ainda produzido mesmo com os ditames do regime. O autor não nega a adesão espontânea, forçada, interessada de compositores ao Estado de Gegê, portanto sua leitura é a contra-pêlo das demais, ressalta, inclusive como interessava também ao poder a imagem de benevolência, deixando passar pela tesoura da censura algumas canções. Quando constrói essa linha de interpretação considera a capacidade de resistência política do malandro, mas mobilizada por suas necessidades sociais, cotidianas, mas compreendendo o jogo, e os conflitos que se engendram para isso. Ao contrário de Sérgio Cabral, não acredita que a música popular pode ser dissonante em relação ao canto oficial somente depois da Segunda Guerra ou com o fim da ditadura<sup>219</sup>.

Sem relativizar a força do DIP, não subestima a força malandra, que não era nem ingênua de um lado, nem potencialmente revolucionária de outro. Citando Raymond Williams, "a realidade de qualquer hegemonia, no sentido político e cultural ampliado, é que, embora por definição seja sempre dominante, jamais será total ou exclusiva". O malandro mesmo imprensado pela ideologia do trabalhismo e as leis promulgadas por Getúlio, em tese para seu benefício, não calou seu canto

---

<sup>219</sup> Sérgio Cabral em uma de suas obras sobre Getúlio e o samba traz a canção de 1946 *Trabalhar eu não* (Almeidinha), Joel de Almeida como o início da suposta democracia malandra junto da então democracia populista.

absolutamente, mesmo entre essas duas regências ele continuou a cantar<sup>220</sup>.

Ruben Oliven já tratava os problemas desse personagem controverso em vários artigos como *A Malandragem na Música Popular Brasileira* de 1984, especialmente e *The Woman Makes (And Breaks) The Man: The Masculine Imaginery in Brazilian Popular Music* de 1988. O autor percebe o malandro como trabalhador marginalizado, foge à noção do bilontra como um sujeito que nasce cansado, mas que se torna cansado, além de ser um dentre poucos autores que problematiza a sua condição junto das questões de cidadania e de clientelismo, posto que, para Oliven, como confronto direto entre capital e trabalho não tem espaço ainda no Brasil, este é estabelecido no jogo de favores e ocupado pela malandragem.

Entretanto, esse “malandro cordial”, aos seus olhos evita o confronto direto como forma de resistência pela malandragem, não porque é estritamente cordial, mas porque na sua luta pela sobrevivência social e mobilidade, quer espaço e a não intromissão do Estado. O malandro quer levar a vida para o seu lado. Quer trabalho, que permita seus caprichos. Intervenções a essa ideia, *as ideias de malandro* seriam rechaçadas. A resistência bilontra ocorre não por meio de sua ociosidade em si, atitude de quem quer afirmar-se contra as regras burguesas e contra as transformações da sociedade industrial apenas, mas sim na luta diária para que, no decorrer de seu trabalho, de seus batuques e contravenções não houvesse intervenção direta de outrem.

O amor e a vadiagem versus regeneração e luta pela sobrevivência tinham espaços de representação na música garantidos, mesmo nos anos mais duros do DIP, de modo que este órgão não pode por completo suprimi-los, de acordo com sua moral. O que aumentava, entretanto era a luta pela sobrevivência, a tal “*necessidade como senhora absoluta*”. Como o próprio Noel Rosa afirma em uma entrevista ao *Jornal Globo* em dezembro de 1932:

“Antes a palavra samba tinha um único sinônimo, mulher. Agora já

---

<sup>220</sup> A imposição da hegemonia não se confunde com imposição absoluta, ou uniformização, especialmente no campo cultural, mesmo em meio a formação de uma sociedade de massas e com a indústria cultural, pois o próprio termo cultura habilita a formação de contradições sociais, de fraturas e oposições existentes dentro do conjunto. (Thompson, 1998: 17). Fraturas, que como se fossem fissuras sobre uma superfície plana, que podem teimar em se se manifestar, o que num campo simbólico pode ocorrer por uma luta de representações.

não é assim. Há também o dinheiro, a crise. O nosso pensamento se desvia também para esses gravíssimos temas. O problema da vida, seriamente agravado pelas nossas manias de complicar as coisas mais simples, teria de imprimir novos rumos para o samba. Agora o malandro se preocupa no seu samba, quase tanto com o dinheiro, como com a mulher. A mulher e o dinheiro, afinal, são as únicas coisas sérias desse mundo”<sup>221</sup>.

### 3.3 PRA CAVAR A NOTA: A REGENERAÇÃO PELO TRABALHO, MULHER E FAMÍLIA.

A canção de 1936, composta por João Golo e interpretada por Moreira foi gravada no mesmo ano pela Columbia e três anos depois pela Odeon, apresentando respectivamente as seguintes diferenças na letra.

Enquanto eu viver na orgia  
 não quero mais trabalhar  
 trabalho não é para mim  
 ora **deixa** quem quiser falar (2x)

quando eu tenho pesadelo, vou sonhar com o fantasma  
 foi quando ouvi ao longe alguém falar em trabalho  
 eu agora resolvi que não hei de ser mais tolo  
 mas que vou para o trabalho  
 e o trabalho me da um bolo

Refrão...

fui trabalhar  
 o trabalho estava cruel.  
 Eu disse ao Patrão  
 senhor me dá o meu chapéu  
 eu não quero trabalhar  
 trabalho vá para o inferno!  
 se não fosse a meu amor  
 Nunca que eu colocava um terno

Enquanto eu viver na orgia  
 não quero mais trabalhar  
 trabalho não é para mim  
 ora deixa quem quiser falar

(O Trabalho me deu bolo- João Golo e Moreira da Silva, Columbia, 1936).

Enquanto eu viver na orgia

<sup>221</sup> APUD, OLIVEN, Ruben George. A Malandragem na música popular brasileira. In: *Violência e Cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010. p.48.

não quero mais trabalhar  
trabalho não é para mim  
ora deixa quem quiser falar (2x)

fui trabalhar, o trabalho estava cruel.  
eu disse ao meu Patrão  
o senhor me dá o meu chapéu  
se não fosse a minha nega  
nunca que eu colocava um terno

Enquanto eu viver na orgia  
não quero mais trabalhar  
trabalho não é para mim  
ora deixa quem quiser falar

(O Trabalho me deu bolô- João Golo e Moreira da Silva, Odeon, 1939).

Além disso, sua primeira versão veio a público como *samba*, enquanto a versão subsequente foi descrita pelo gênero *batucado*. Para alguns autores, como Adalberto Paranhos há, já nessa característica, um traço determinante, pois a *batucada*, por vezes tendia a assinalar de fato os elementos percussivos da canção, acentuando a capacidade crítica do cancionista, a paródia ou burla, sobremaneira em contextos de censura, graças a seu teor digressivo. Para o historiador, grandes paródias tendiam, *em geral* a explorar esses recursos, em que instrumentos como: pratos, facas, cuícas, pandeiros e breques eram enaltecidos, ao passo que um canto mais uníssono aos ideais do regime guardava certa predileção pelo acompanhamento de orquestras.

Os versos de Golo destacam já no primeiro plano da canção um forte elemento condicional: *enquanto (se, caso) o trabalhador bilontra ou malandro trabalhador permanecer na vivência boêmia (orgia) este abandonará o batente, por não perceber nele ao longo do tempo satisfação, identidade e reconhecimento*. Trata-se, entretanto de algo ainda não realizado, é somente um plano, objeto de seu desejo, denominado na semiótica de *ensaio de performance ou simulação criadora*. Nesse caso, por uma vida longe de seus fantasmas e pesadelos, a ser colocado em prática, evitando tolices que vêm sendo experimentadas (*Não hei de ser mais tolo*).

O sujeito da canção reconhece a relevância do trabalho, não é seu opositor inato, entretanto opera uma escolha, afinada pelo verbo **deixar**, mesmo consciente que toda sociedade falará dele. Afinal, como o próprio texto diz: *“Eu agora resolvi que não hei de ser mais tolo”*. Ou seja, ele tentou e após uma experiência que relaciona um horizonte de expectativa, oriundo de passado frustrado e presentificado

pelo termo *agora*, decide optar, apenas por aquela experiência que não lhe é cruel o **não trabalho**. Escolhe mandar o trabalho para o inferno, mais ainda que optar pela orgia, o que é significativo no andamento narrativo da canção, pois o trabalho não é para ele (*trabalho não é para mim*). Não lhe corresponde, não há qualquer reciprocidade entre ambos.

Alguns objetos na música povoam ainda mais o imaginário acerca do trabalho versus a vida folgada. O *chapéu* simboliza a aliança do personagem com orgia, sua relação com o sonho, o paraíso, já o *terno* é em contraposição um elemento normativo, figura da ordem, representados pelo mundo burguês e pelas palavras *inferno*, *pesadelo* e *fantasma*. Aos olhos do malandro, inclusive a comparação entre malandro e fantasma é bastante enfática, serve para destacar o cunho ilusório e aterrorizador do batente: “Quando eu tenho pesadelo, vou sonhar com o fantasma/ Foi quando ouvi ao longe alguém falar em trabalho”, que poderiam ser ditos de ainda de outro modo mais direto:

“quando tenho pesadelos por sonhar com o trabalho **(ao invés do fantasma que não lhe assusta mais)** / mas ontem eu vi ao longe alguém falar em trabalho/ eu agora resolvi que não hei de ter mais dúvida/ nenhuma/ que quando for trabalho/ trabalho-me dá bolo”.

Os versos acima são outra versão da mesma canção, gravada também pelo Malandro em 1937 pela Columbia e demonstram, já de antemão sua suspeita em relação à vida regrada. Sua submissão ao trabalho parece acontecer em detrimento das contingências sociais, da sociedade: *ao longe alguém falando em trabalho*. Ou seja, um sujeito indeterminado que acaba por impor tal necessidade, assim como na canção de Oscar da Penha (*Batatinha*), já citada e em *Caixa Econômica* (1933) de Orestes Barbosa e Nássara, nos versos da página seguinte, respectivamente.

Porém, os bolos que essa vida lhe dá, a falta de retorno acaba com sua dúvida. Se antes estava vivendo na corda bamba, tentando equilibrar-se entre batente e batucada (ou vida boêmia apenas), no momento resolve esquivar-se dessa árdua tentativa, descrita por Salvadori como desejo de uma labuta *sui generis*, aliando prazer e necessidade e, principalmente possibilitando com destreza o furto dos projetos de dominação.

O tal que inventou o trabalho  
só pode ter uma cabeça oca

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

Você diz que eu sou moleque  
Porque não vou trabalhar  
Eu não sou livro de cheque  
Pra você ir descontar  
Se você vive tranqüila  
Sempre fazendo chiquê  
Sempre na primeira fila  
Me fazendo de guichê  
E você quer comprar o que, hem?

Meu avô morreu na luta  
E meu pai, pobre coitado  
Fatigou-se na labuta  
Por isso eu nasci cansado  
E pra falar com justiça  
Eu declaro aos empregados  
Ter em mim esta preguiça  
Herança de antepassados

Orestes Barbosa e Nássara, como em *Morro de São Carlos*, também composição de Barbosa, esta gravada por Moreira ressaltam, porém uma figura muito explorada no Estado Novo em seu papel intermediário, regulador a mulher ou a família. Ora é por *minha nega* ou *meu amor* que o bilontra veste o terno. Em muitas canções, designadas como de exaltação ou que, a princípio apostam nessa ideia, seja pelo olhar dos já dos compositores, que podiam concordar ou não com o que diziam, lembrando sempre que a ironia e a dissimulação estavam presentes na letra e interpretação das malandras canções ou, seja pelo olhar enviesado do DIP

que se interessava muito em disciplinar também a prole e sujeitar por vez seus obreiros destituídos dos meios de produção.

A mulher, nessa direção funciona como uma medida entre casa, prazer e trabalho, assim como o relógio, apitos e bondes em outras letras. Tem força simbólica e normativa. Contudo, se negras, cabrochas eram vistas como exploradoras intermitentes, esgotando seus companheiros como se fossem Caixa Econômica, outras mulheres nas representações das canções de *O Tal* eram diferentes. Muitas eram também malandras, companheiras de trapalhadas, de gafeiras e tinham em si um pouco também de “inimigo do batente”. Viviam, não obstante assim como homem pobre ambigualmente entre o “*lesco-lesco*” e a folia. Algumas tinham temperamento muito difícil e de longe fugiam a representação escassa da mulher usada como aparelho ideológico getulista.

Em 1941 Moreira grava *Bilhete branco* composição que já no título utilizava a vinculação do malandro com a contravenção do jogo de forma alegórica, para o trato de outra particularidade de sua vida, o casamento. Análogo, portanto não à sorte de premiação, quando se ganha, mas sim à surpresa presente nas relações afetivas e conjugais. Um *bilhete em branco* iniciado no momento de sua concretização, na pretoria, segundo a lei.

Casamento é  
 Um bilhete de loteria  
 Que corre no dia  
 Em que se adquire  
 Das mãos de um juiz  
 Dentro de uma pretoria,  
 Cheio de alegria.

Mas ir pra casa  
 E lá se espera o resultado  
 Com o chatô todo enfeitado  
 Pra ver se o teu bilhete  
 Está branco ou premiado. (breque)  
 E vejam só que golpe errado!

Agora aqui  
 Da minha vida termino dando cabo.  
 A mulher com quem me casei  
 Não é mulher,  
 Isto é o diabo!

A minha mobília,  
 Meu trem de cozinha  
 Ela tudo quebrou,(quebrou, quebrou, sons de mobília quebrada)  
 E foi à delegacia  
 Dizer ao comissário:  
 " O meu marido me espancou!" (pequeno breque)  
 E ele acreditou  
 E mando me buscar  
 E nem me quis ouvir  
 Eu vou pirar, eu vou fugir!

Por causa dessa mulher  
 Num xadrez eu tive que dormir  
 Este caso não é pra rir!

Fui procurar o meu sogro  
 E relatei-lhe o que me sucedeu.  
 O "nossa amizade" me disse sorrindo:  
 "Esse bilhete foi você quem escolheu (pequeno breque)  
 E o culpado não fui eu.

**(Bilhete branco, Henrique Gonzalez e Moreira da Silva- RCA Vitor, 1941**

Logo, a alegria descrita ironicamente na rima *pretoria-alegria* enseja só um ornamento, é aparente. De uma porta a outra, do juiz até o chatô todo enfeitado o encanto se desfaz e o mistério se revela. A mulher com quem o malandro se casou é, então o diabo. O branco, cor idealizada no casamento torna-se um colorido virulento do quebra-quebra cotidiano da vida do casal, que em nada lembra as cores e alegria de um bilhete premiado, nem os objetivos pinçados e pintados pela lei

através do matrimônio. Nem mesmo a limpidez, o desenvolvimento e felicidade realizados com os incentivos do Estado Novo.

Dando continuidade às políticas de organização nacional e cidadã o Estado Novo fez da família um dos eixos de ação, de mesmo modo como procedeu com o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, também denominado de ministério da revolução. Essas atividades, trabalho e família, aliás, estavam conjugadas como projeto, é o que as músicas já representam com diferentes objetivos, bem como a forte propaganda do governo em outra direção. Em 19 de abril de 1941, o governo Vargas editou o Decreto-lei n. 3.200 para proteção à família, desenvolvido pela Comissão Nacional de Proteção à Família, verticalizando basicamente sobre aspectos relativos ao casamento. Assim, dentre as temáticas abordadas, pode-se sublinhar o casamento com parentesco; o casamento religioso que era incentivado; a gratuidade do casamento civil; as famílias em situação de miséria, assistidas com determinadas taxas para que bem se estruturassem e tivessem condições básicas de sustento.

O documento era, em suma, um grande apanhado e incentivo à constituição da família nuclear e numerosa. Um verdadeiro estímulo à natalidade, tanto que havia nele restrições impostas a solteiros ou viúvos sem filhos, não merecedores de alguns benefícios. Destacando ainda, nitidamente as funções masculinas fora do ambiente privado, no mundo do trabalho como cabeça e arreio da família, enquanto cabia a mulher os papéis de esposa, mãe, educadora do lar, que numa compreensão corporativista, eram como os membros superiores e inferiores desse chefe e facilitavam seu ofício. Lembrava-se de suas tarefas, responsabilidades, como agente regulador.

Constituir a boa moral familiar era, segundo a ética do regime formar um contingente seguro de defesa nacional. Entretanto, os incentivos fiscais e outros oferecidos pelo Estado exigiam grande correspondência ideológica:

Para obtenção dos favores concedidos por este decreto de lei, por motivo de prole, será sempre exigida do interessado prova de que tem feito ministrar a seus filhos educação não só física e intelectual senão também moral, respeitada a orientação religiosa paterna, e adequada à sua condição, como permitam as circunstâncias. Esta prova será renovada anualmente. (Decreto-lei nº 3.200, 1941, art. 39º).

Com humor característico do cancionista e com breques que se acentuam a narrativa desta canção do mesmo ano do decreto conta a história de um malandro que passa de um sonho a uma vida encurralada. A mulher, ao contrário as demais composições, aqui não registra a ordem, o caminhar para disciplinarização, mas a desordem, o desmanche da casa, da mobília e não sua égide e manutenção, como queriam o Estado para a salutar constituição da prole de operários, de cidadãos.

Reversa a isso, a mulher perturba, leva o sujeito da canção à loucura e a reflexão de que: *Da minha vida acabo dando cabo*. Sem saída, resta ao pobre marido procurar estratégia próxima a do começo da canção, que volta ao seu início nesse aspecto, na busca pelo pretor. Porém, desta vez não a lei, mas o próprio pai da esposa, que para sua desgraça renitente, somente repete a conclusão que o próprio malandro já tinha tirado, sua esposa nada lhe proporcionará. É um bilhete em branco.

Em *É Negócio Casar*, composição de Ataulfo Alves e Felisberto Martins, interpretada por aquele também em 1941 os anseios do Estado parecem ser contemplados, conforme o decreto de lei. A canção é conhecida como um dos exemplos de cerceamento do DIP, ou quem sabe de cooptação. Ilustraria, portanto a tentativa de inculcar um projeto de orientação da nação para o trabalho: “(...) *veio pra nos orientar*”, segundo os parâmetros específicos, que levariam o país a riqueza: “*no Brasil não falta nada*”, simbolizados pelo café, ouro e petróleo. Assim os verbos *orientar* e *mudar*, descrito no verso como *vida mudada* vislumbram uma transformação oferecida pelo regime como troca justa, reciprocidade e redistribuição. O mito da doação social trabalhista, a outorga das leis, aqui adquiridas materialmente pelo acesso ao doce lar, a vida com a amada e seus 4 filhos, frutos de uma vida regrada e das premiações ditatoriais. O negócio, o desenvolvimento econômico do país e correlato na canção ao desenvolvimento familiar, (casa, mulher e filhos). O breque, segundo Adalberto Paranhos é anunciador de distanciamento crítico, nesse caso tal distanciamento poderia emprestar uma interpretação dúbia, de acordo com a performance de cada cantor. O breque pode ser espaço para dúvida, reflexão, provocação e deboche, bastava uma diferente entonação ou pontuação nos versos ou canto, o que Moreira da Silva explora muito, mudando constantemente suas letras.

Veja só...  
 A minha vida como está mudada  
 Não sou mais aquele  
 Que entrava em casa alta madrugada  
 Faça o que eu fiz  
 Porque a vida é do trabalhador  
 Tenho um doce lar  
 E sou feliz com meu amor

O estado novo  
 Veio para nos orientar  
 No brasil não falta nada  
 mas precisa trabalhar  
 Tem café petróleo e ouro  
 Ninguém pode duvidar  
 E quem for pai de 4 filhos  
 O presidente manda premiar...  
 [breque] é negócio casar ( ? ou !)

(*É Negócio Casar*, Ataulfo Alves e Felisberto Martins- Odeon, 1941- Acompanhamento Orquestra Fon-Fon).

Nas malandras canções do cancionista, ao contrário do que notamos nos dicionários consultados a palavra *malandra*, no feminino, se referindo a mulher não se trata de adjetivação, necessariamente pejorativa, conceituando sempre tal mulher como a da mais ínfima extração, vagabunda e bêbada, frequentadora de “lupanares”, botequins e vivendo da prostituição. Muito antes, aliás da década de 1960, quando encontra-se o vernáculo nas fontes consultadas, esse personagem já tinha diferentes facetas em canções como: *Risoleta*, composição do Luiz Barbosa de 1937, sua grande referência no breque; *Noiva da Gafieira* (Ludovico Guimarães e Waldemar Pujol- Odeon, 1946), *Qual é o teu desejo*, samba de Heitor Catumbi mais próximo das antigas serestas, interpretado pelo personalíssimo em 1935, na Columbia e *Garota de Copacabana*, de Zé da Zilda, gravada por Moreira apenas na década de 1970.

Vou mandar prender,  
 Esta nega **Risoleta**,  
 Que me fez uma **falseta** (pequeno breque) e me desacatou,  
 Porque não lhe dei o meu amor.  
 Isto é conversa pra doutor.  
 E ela foi criada,  
 Na roda da malandragem, (hoje vive em vernissage)  
 Sei que com esta nega,  
 Não vou levar a mínima vantagem.

E ela quebrou,  
 O meu chapéu de palhinha, (de abinha bem curtinha).  
 E também rasgou,  
 O terno melhor que eu tinha

Na música acima de Barbosa observa-se o aperfeiçoamento e ingerência estética do sambista de breque das últimas consequências. A paradinha em função das rimas em negrito junto de leve pausa na melodia foram acentuadas pela fala do malandro, comentários (como as frases sublinhadas) dirigidos ao público, a plateia, o que chamamos de parábise, em que a melodia chegava a calar-se dando voz a piadas cada vez maiores e mais inventivas. Risoleta, além disso, tangenciava os ideais circunscritos pelo Estado Novo para mulher. Foi criada na roda da malandragem não levava desaforo para casa, desacatava. A noiva da gafieira não ficava em casa, era moça direita sim, mas acompanhava seu noivo na gafieira e por isso era confundida, o que reafirma a perseguição da população pobre sempre como contraventora, criminosa, independente de sua realidade.

Fui autuado como contraventor  
 Na lei do meu país  
 Porque sou muito infeliz  
 Eu estava sentado  
 Num banco alinhado  
 Lá na Praça da Bandeira

(...)  
 Eu me queimei e respondi  
 Espera lá, seu guarda  
 (...)eu sou moço-família  
 E sou rapaz direito  
 Nunca faltei com o respeito

Chegou seu municipa  
 Lançando o cassetete  
 Me mandou levantar  
 Eu disse: Ô moço, espera lá!

Esta pequena que o senhor está vendo  
 Aqui comigo sentada  
 Pois é a minha namorada

Na seresta de Catumbi a bela morena, mal sabe o que quer: *qual é o teu desejo?* Namora todos e não se preocupa com sua imagem, inquietação dirigida ao longo da canção pelo seu narrador, um dentre vários de seus supostos namorados. A garota de Copacabana se comporta de maneira invertida, para os padrões gerais de seu tempo, é das *tais que namora, mas não quer casar*. Ela é o arrimo da relação, mas *parece a patroa e eu o empregado*, além de portar-se como exploradora do homem.

Eu tenho uma pequena, linda  
 Que mora em copacabana  
 E gosta de andar bacana (...)

Porque ela é tão boa  
 Que parece a patroa  
 E eu empregado (...)

Por que ela é das tais  
 Que namora mas não quer casar  
 Ela só quer é se arrumar (...)

Está pensando  
 Que eu sou bacana  
 Ando sempre alinhado  
 Ela vai dar um golpe errado

(Garota de Copacabana, Zé da Zilda ou Zé com Fome)<sup>222</sup>

#### 3.4 ENTRE PATRIOTISMO E SONHO:

Apesar das grandes inclinações nazifascistas de parte do governo e da elite civil brasileira, o país se alinha ao lado dos Aliados na guerra e acaba permitindo a instalação de bases aéreas norte-americanas no Nordeste à revelia de Getúlio, região estratégica entre Estados Unidos e Europa, crucial inclusive em caso de incursões necessárias na América Latina.

Desde o levante de 1935 as limitações vinham sendo impostas com a Lei de Segurança Nacional e o Tribunal de Segurança Nacional, julgando o que o chefe da nação e os demais representantes do poder julgavam como crimes políticos e ameaças ao país e a ordem. A Constituição de 1934 morria até que o golpe fosse efetivado dois anos mais tarde. Com a guerra toda essa situação, então legitimada no Estado Novo por uma ditadura civil resguardado pelos militares uma contradição ficava clara a luta contra ditadura na Europa e um ditador no Brasil.

O Estado Novo estava cômico, contudo desse acachapante paradoxo, como se poderia lutar contra o nazismo no plano externo, ao passo que internamente as estruturas do próprio poder estava deitada, em parte, em raízes como essas? O desconforto de 1941-1942 delineava novos rumos para a política trabalhista e resultariam na renúncia de Vargas três anos depois. Passeatas, atos públicos e

<sup>222</sup> A música é da década de 1940, fazia parte do repertório, nos shows do cantor, embora tenha sido gravada apenas em 1970, no álbum *Manchete do dia*, pela gravadora Cantagalo. Zé da Zilda, compositor do breque substitui Moreira na Rádio Mayrink Veiga, quando foi para Rádio Nacional.

manifestações estudantis eclodiam por toda parte e em agosto de 1942 o estado de beligerância foi reconhecido.

O Brasil entrava na guerra contra o Eixo, enviando expedicionários de apoio no interior do exército aliado americano. Todavia, o estado de guerra, por um lado aumentada os poderes do ditador, que usava como desculpas os esforços de guerra para coagir a nação ainda com atitudes próprias do autoritarismo. A censura, segundo Paranhos permanecia feroz. O DIP proibia críticas na imprensa à economia de guerra; ao racionamento de alimento e seus preços, seja da carne, do leite até o carvão ou gasolina, nem mesmo quaisquer movimentos grevistas podiam ser noticiados e notificados<sup>223</sup>.

Em 1942 Morengueira lança pela Odeon a canção de Wilson Batista *Esta noite tive um sonho*, sonho em alemão, uma paródia ao contexto de guerra e especialmente ao inimigo da nação.

Saltei em Berlim, entrei num botequim  
 Pedi café, pão e manteiga para mim  
 O garçom respondeu: "Não pode ser, não!"  
 Fiquei furioso e fui "hablar" ao patrão (pausa leve)  
 Que me recebeu com duas pedras na mão  
 E me disse quatro frases em alemão (breque)  
 [spoken break in fake German]  
 Neris disso, sou doutor em samba  
 Venho de outra Nação!

Tive vontade de lhe dar uns bifés (breque)  
 Ich nag dich, seu Fritz  
 Não se resolve assim não  
 Venho do Brasil  
 Trago um presente pro senhor  
 Esta ganha, esta perde  
 Na voltinha que eu dou  
 Já tinha ganho muitos (todos) marcos para mim  
 Quando ouvi o ruído de um Zeppelin  
 Jogou bombas no  
 Bum Bum!  
 Eu acordei, tava caído no chão  
 Salsicha à noite não faz boa digestão  
 Eu tive um sonho em alemão.

(Esta noite tive um sonho, Wilson Batista e Moreira da Silva- Odeon, 1942)

---

<sup>223</sup> PARANHOS, Adalberto. *O Roubo Da Fala: Origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. op. cit. p. 122.

A peculiaridade da canção está, não só em sua letra, na mistura de idiomas, que nada ou pouco tem haver com alemão, e sim no tom jocoso na melodia em si, já uma paródia de bandinhas alemães, que fogem muito do ritmo sincopado do samba choro somado as piadas, que constituem o subgênero do samba de breque. A música é uma espécie de síntese de samba choro mais compasso próprio, do que no imaginário brasileiro seria uma canção alemã. Na introdução os sons que lembram, na imaginação a Alemanha, são mais fortes e ao longo da canção o ritmo brasileiro aparece, na fusão, através principalmente do pandeiro, enquanto novamente a Europa aparece singularmente ou é simbolicamente evocada no som dos instrumentos de sopro e metais.

O personagem da aventura narrada atravessa oceano e encontra um botequim alemão, ou melhor, o que acredita ser um botequim carioca, embora esteja em outra nação. Este cenário em 1942 era o palco que coloca no *front* Aliados, dentre estes o Brasil versus o Eixo, Alemanha, Japão e Itália. O que separa as duas nações em confronto é somente o balcão, de um lado o cliente malandro e de outro o garçom alemão mais seu patrão, nos bastidores. Sem saber que estava em Berlim o sujeito vai logo pedindo especialidades brasileiras: “*Pedi café, pão e manteiga(...)*”, alimentos que representam nosso país em contraste com a salsicha, que figura os alemães. Não entendendo nada o que o bilontra pedia e tentava enrolar em uma mistura de idiomas, o personagem vai direto ao dono do bar, que lhe recebe em estado de beligerância: “*(...) com duas pedras na mão*”(…) e *quatro frases em Alemão*. As frases do senhor Fritz são ridicularizadas na canção.

É significativo como uma paródia usando especialmente um confronto entre nações em guerra e termos de guerra como o zepelim seja lançada exatamente no mesmo ano de declaração de guerra contra Eixo. Moreira como os velhos cronistas das revistas anuais e do teatro de revista, que se preocupavam em retratar os assuntos políticos mais importantes do ano anterior ou do mesmo ano, não deixava escapar questões discutidas no espaço público, na imprensa. Temas de interesse nacional, de seu interesse, que recheavam os jornais e que, com certeza eram também papo nos botequins.

Seu Fritz, inimigo na ocasião, tendo dito frases em tom agressivo ao cliente quase leva uns “bifes”, alguns tapas do malandro, que admitia na própria canção o desejo de bater no alemão diante de tal situação, mas como ele mesmo reflete e parece dizer ao opositor: “*Não se resolve assim não!*”. Uma das características

bilontras era recorrer ao dispositivo violento apenas em último caso, o contato de corpo, a mão na duana (estojo para guardar sua “arma”) para pegar a navalha era evitado ao máximo. Sagaz preferia, como dizia Moreira da Silva *aquela velha baba de quiabo*, ou seja, a lábia, a luta contra suas debilidades físicas e sociais pela linguagem e astúcia, exatamente como faz nessa história, se faz doutor, doutor em sambar, a fim de adquirir certa distinção para se safar de problemas; se desdobra em outras línguas, bem como usa de várias gírias, e das habilidades do jogo para confundir o opositor e interlocutor. O malandro é ignorante, mas não ignora sua cidadania precária, portanto.

Na letra há uma referência clara ao jogo de casquinha, para distrair o inimigo: “esta ganha, esta perder/ na voltinha que eu dou”. No jogo, comum entre boêmios no início do século passado, o objetivo era encontrar a bolinha, feita de massinha de pão ou pedacinho de papel escondida de baixo da casquinha (tampinhas) de garrafa de cerveja. Entretanto, o malandro sempre “dava o volta”, o que quer dizer trapaceava e ganhava, pois a bolinha era sempre escondida debaixo das unhas e nunca por baixo das casquinhas. Mas, é quando o malandro está ganhando a guerra, no jogo: “*já tinha ganho todos marcos para mim*”, marcos alemães que seu lucro é interrompido pelo estrondo do zepelim. Seu sonho e sua aventura, literalmente acabam. Tratava-se apenas de um sonho em alemão causado pela indigestão de uma salsicha, os estrondos das bombas lhe trazem de volta para os velhos sonhos de sua nação: café, pão e manteiga para mim.

Um protagonista, análogo ao malandro sonhador e patriota imaginado na canção por Wilson Batista foi apresentado e imaginado também nos Estados Unidos, no curta-metragem animado *Der Fuehrer's Face (A face do Fuehrer)*, produzido pela Walt Disney. Nele, Pato Donald era massacrado pelo totalitarismo, ridicularizado ao longo do desenho, pela banda composta por Hirohito na tuba e Mussoline no bumbo. Na animação o pato é um trabalhador explorado, cujas férias são mera concessão e benevolência de Hiltler. Alucinado, ao término de sua rotina com as pressões cotidianas Donald acorda e descobre, que também através de um sonho atravessa o atlântico de encontro ao inimigo. Quando acorda, tal qual o protagonista acima dá celebra com alegria o sono indigesto. Nesse caso ainda mais patriota por glorificar o estilo de vida americano sintetizado na figura da estátua da liberdade que beija. A realidade para o pato era um sonho, sonho americano que glorifica: “Sou tão orgulhoso por ser um cidadão dos Estados Unidos da América!”.



Curta-metragem de *Der Fuehrer's Face* (A face do Fuehrer). Lançado pela Walt Disney em 1942.< Disponível em: <http://themetraffle.wordpress.com/author/themetraffle/>> e <http://www.youtube.com/watch?v=dIK8yfOdweg>. Acesso: 7 de abril de 2014.

A comparação aqui se assenta não para antever uma possibilidade, o que não interessa se Moreira da Silva foi inspirado pelo curta-metragem, mesmo por que não se tem notícias da circulação da animação no Brasil naquele período. Importa saber que os símbolos são eficazes, se suplantados por “comunidades de imaginação”, segundo Baczko, quando encontram solo cultural e político fértil para assimilações e apropriações<sup>224</sup>. Pela liberdade, pelo sonho americano, cristalizados na estátua que Donald abraça ou pelo samba que transforma o malandro em doutor, ou seja, no momento a realidade desses países era preferida e defendida com patriotismo e força em relação aos inimigos de guerra. Ou seja, o que há de comum no filme e na canção é que a luta contra o totalitarismo galvanizou estruturas de sentimento similares, tornava-se um elemento catalisador.

Para Ferreira é possível que gerações compartilhem de mesma sensibilidade política, cultural ou de uma noção de contemporaneidade. Estas gerações, mais do que no sentido biológico podem ver suas representações coletivas associadas, em diálogo<sup>225</sup>. Existe, pois nessa direção, o que Baczko designa de: “*ideias força*”, diretamente vinculadas ao ambiente (campo), estabelecendo certo controle do tempo no plano simbólico e podendo, inclusive produzir certas imagens cristalizadas de expectativas, experiências e interesses em conflito. Tais ideias são formadas a

<sup>224</sup> BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. op. cit. p. 322.

<sup>225</sup> Ferreira, Jorge. *O imaginário trabalhista: getulismo, PTB e cultura política popular 1945-1964*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005. p. 119.

partir de núcleos que mobilizam e organizam a imaginação coletiva<sup>226</sup>. A imaginação social é intrínseca à ideologia.

Em 1942 Antônio Moreira da Silva também grava a canção *Diplomata* em meio aos esforços de guerra, espécie de hino pela participação do Brasil e uma convocação de união, endereçada na prática pelo poder e pelo próprio presidente, mas na canção representada por outro diplomata o narrador (Eu), que jura diante do Estado corporativista, ou parece jurar e perante o homem de fibra, de todas as canções analisadas, mesmo procurando assinalar a ambiguidade de posição do cancionista e sua dissimulação, nos breques e piadas, esta composição se enquadra na moldura dos sambas de legitimidade, qualificados por Antônio Tota, pelo teor de exaltação.

Nela, seu narrador e sujeito jura e não satisfeito, para enfatizar sua promessa, bem como para convencer seus ouvintes da necessidade e da ocasião, abdica de uma série de elementos vitais: feijão, roupa, abrigo, louça, pão, nem mesmo dormir é preciso, pois o momento pediria força: “*aguento firme e nada falo*”, uma vez que são conselhos do seu pai, que lhe garante a vitória só vem com diplomacia, que significa calma de espírito, compreensão, patriotismo e não covardia.

Toda disposição a postos do Estado, conclamando e convidando o povo para este comportamento comum de colaboração e união como dever: “*Brasileiros, do sul, do centro (...) soldados da liberdade/ Unidos seremos fortes para lutar e vencer*”, soava como canto uníssono ao DIP, que buscava cercear toda crítica ao governo ditatorial que lutava contra o totalitarismo, todo reclame contra a carestia, os preços, as condições de trabalho. Brados comuns e conhecidos de todos eram lembrados como meio de mobilização, de modo que o sujeito da canção como diplomata, não obstante assume papel intermediário entre povo e o presidente de fibra.

Eu juro, me é verdade, o que vou dizer:  
 Não quero ver a luz do dia, nem ter um pão pra comer  
 Que rasguem a minha roupa, botem fora o meu feijão,  
 Que quebrem a minha louça ou destelhem o meu barracão.  
 Podem me chamar de feio e até pisar meu calo  
 Te garanto, meu amigo, aguento firme e nada falo,  
 São conselhos de meu pai, que sempre assim me dizia:  
 "Só se vence nesse mundo com muita diplomacia".  
 E aqueles caras lá de fora pensam que isso é covardia.  
 Nasci no Rio de Janeiro, sou reservista, sou brasileiro.  
 Minha bandeira foi desrespeitada, foi humilhada e ultrajada.

<sup>226</sup> BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social. op. cit.* p. 332-335.

"Independência ou Morte" é o brado da majestade.  
 Brasileiros do sul, do centro e do norte, soldados da liberdade,  
 Unidos seremos fortes, para lutar e vencer.  
 O Brasil espera que cada um saiba cumprir o seu dever.  
 Felizmente nessas horas tristes, dolorosas e bem amargas  
 Temos um homem de fibra que é o presidente Vargas  
 Debaixo de sua ordens, quero empunhar um fuzil  
 Para lutar, vencer ou morrer pela honra do meu Brasil

(Diplomata, Henrique Gonzalez e Moreira da Silva- Odeon 1942)<sup>227</sup>

O “último malandro”, como dito no encaminhamento da dissertação, declarava-se, em entrevistas, depoimentos como getulista, mas em uma série de canções nas entrelinhas ironizava e criticava práticas, oriundas desse governo. Dizer-se getulista era um modo de dizer-se trabalhador, o velho malandro dizia viver sempre dentro da lei, sempre procurando trabalhar. Sua fala pode indicar uma defesa antecipada, da acusação de que malandros eram sempre opostos ao batente, nesse caso lembra-se que Antônio era funcionário público da Assistência Municipal, onde trabalhou como motorista de ambulância e depois como encarregado das garagens por 27 anos, se aposentou como tal, além de cantor e compositor. Por toda vida conjugava as duas atividades, se no palco o espaço para Moreira malandro era vasto, como funcionário devia defender sua postura como bom trabalhador, ou bom malandro, malandro diferente. Em vários depoimentos, inclusive era comum ele referir-se ao malandro Moreira como “esse” Morengueira, como figura distinta de si, como personagem e vice versa. A ambivalência, justaposição e conflito entre Antônio era comum. Sobre o termo getulista desdobramentos pormenorizados serão feitos no capítulo seguinte.

---

<sup>227</sup> A canção é de Composição de Henrique, interpretada por Moreira, que na *caituagem* (negociação elo nome nas músicas) ganhou parceria. O acompanhamento é de Garoto e seu Conjunto.

#### 4. O “BOM MALANDRO”: ESPAÇO DO CIDADÃO, TRABALHO E CIDADE (1951-1954).

No segundo governo, Vargas assumia o poder mais velho, com 69 anos de idade, mas defronte para novos desafios como: nenhuma experiência como chefe político que deveria portar-se segundo parâmetros democráticos; as dúvidas de que postura deveria assumir diante de novas exigências de trabalhadores cada vez mais ávidos na cobrança por seus direitos e participação política; e a maior pressão norte-americana por abertura econômica a produtos estrangeiros. Além, dos receios que rondavam, sobretudo a oposição udenista (UDN) espalhados pela imprensa como acontecimentos certos, entre estes: a transformação do Brasil em uma República Sindicalista, aos moldes peronista e a grande chance de Vargas governar pisando mais uma vez sobre as cartas constitucionais, como fez com as de 1891 e 1934.

Com tantos antigetulistas ao seu redor a primeira estratégia do velho “caudilho-democrático”, foi administrar os conflitos, agrupar no governo seus próprios inimigos. Procurou configurar um ministério amplo, com a *colaboração* de todos, minimizando as tensões, dentre variadas correntes políticas. Contudo não contava mais com seu grande aliado, como na ditadura, a censura e forte propaganda. Foi premente criar um jornal de casa, da situação, *O Última Hora*, a fim de defender-se dos ataques de boa parte da imprensa que, em geral, parecia estar com Lacerda. Apenas sua propriedade de negociador, PTB (Partido Trabalhista Brasileiro) e PSD (Partido Social Democrático) não davam conta da sua sustentação no poder.

Em relação aos trabalhadores sua estratégia era de maior aproximação, procurava apresentar-se como patrono social, se antes em seu primeiro governo fazia grandes apresentações cívicas, especialmente nos dias do trabalho no campo de São Januário, todo 1º de maio, permanecia procedendo de tal maneira agora no Maracanã. Em 1951 decretou um aumento do salário mínimo que quase chegou a 300%, aboliu o atestado ideológico, condição de passagem para as lideranças sindicais, que deveriam comprovar para tal guinada, no interior desse órgão, nenhuma identificação com as esquerdas e qualquer oposição política. Igualmente, se dirigia ao povo cada vez mais, dizendo compreender a necessidade de participação dos sindicatos e apoiá-las. O tom de seu discurso era de que os trabalhadores estavam sendo até então preparados para isso:

“Procuro um contato mais íntimo convosco, com vossos líderes, com o intérpretes de vossas necessidades e aspirações: quisera ouvi-los na solução dos grandes problemas nacionais. E não apenas ouvi-los: quisera atendê-los (...)”<sup>228</sup>.

Mesmo com apelo direto às massas, enaltecendo sua capacidade de decisão, junto aos sindicatos; pelo voto e ainda com “agrados”, aumentos salariais a crise político só aumentava, motivada também pela crise econômica. Em São Paulo uma greve mobilizava em 1953 trezentas mil pessoas, enquanto a oposição alardeava nos jornais a postura de Getúlio como demagógica e com interesses golpistas.

A oposição, através de seu carro chefe, a UDN (União Democrática Nacional), sustentava a crise política do governo, já com uma situação nada fácil dada a crise econômica e as pressões populares. A pasta do Ministério do Trabalho tensionava o clima entre os opostos e tornava indefinível o futuro do governo e elevava essa crise. Isso porque, desde a nomeação de João Goulart para este cargo o receio ante aos sindicatos e trabalhadores aumentava. A oposição, de inspiração e interesse liberal, temia cada vez mais transformações à moda do que ocorria na Argentina. O *estilo* de Jango, seus trejeitos, o modo de tratar e falar com os operários, com grevistas incomodava muito. Segundo Jorge Ferreira, havia o Trabalhismo e o Trabalhismo com Goulart. Era, pois um homem, em suas palavras com uma capacidade cavalariço de trabalho e de ouvir incansavelmente as classes populares<sup>229</sup>.

Jango desde a presidência do PTB até o Ministério apostou no diálogo e na conciliação, mas baseados ainda em aspectos centralizadores e intoleráveis aos descontentes com sua administração, de acordo com Ferreira, Goulart protagonizava a transição do trabalhismo brasileiro. Transição, pela qual o próprio governo Vargas (que integrava) não passou incólume. Com toda essa gama de dificuldades, o estopim para o fim de Getúlio veio como atentado a Carlos Lacerda, processo que culminou no seu suicídio.

#### 4.1 ENCONTRO DE MALANDROS:

Em 1939 *O Tal* recebe o convite de Manuel Monteiro, fadista português que cantava em rádios brasileiras, para um espetáculo em Portugal e participação no

<sup>228</sup> APUD. D'ARAUJO, Maria Celina. *A Era Vargas. op. cit.* p. 87.

<sup>229</sup> Ferreira, Jorge. *O imaginário trabalhista: getulismo, PTB e cultura política popular 1945-1964. op. cit.* p. 117-119.

filme de Leitão de Barros, *Varanda dos Rouxinóis*. Seguida a viagem, depois de três meses quando retorna ao Brasil, o cantor passa por maus bocados, perde sua cadeira cativa na Rádio Mayrink Veiga e na Rádio Nacional e fica sem espaço para apresentações e divulgações. Até encontrar nova oportunidade e um novo sucesso Moreira passa a cantar em todo canto, recebendo muito pouco, em pequenas casas de shows, churrascarias, feiras e circos mambembes. Contava nesses anos com ajuda de amigos como Ribeiro Cunha, proprietário de uma chapelaria no Largo da Carioca, e socorrista de Moreira em matéria de dinheiro. Como nem sempre o cancionista podia pagar suas dívidas em cruzeiro, Cunha sem nunca ter composto um samba, assinava várias parcerias com Moreira. Mas, depois da reclusão da Rádio Nacional e saída da Odeon para uma gravadora bem menor as coisas pioravam, quando um reencontro reencaminha Antônio para o sucesso.

Geraldo Pereira procura o velho amigo para lhe vender um samba apropriado para o seu estilo, pois embora tivesse com relativo sucesso, estava sem dinheiro novamente. Oferecia ao malandro *Na subida do Morro*, composição feita no final da década de 1930 para uma peça de teatro encenada no Morro da Mangueira, onde Geraldo vivia. Na época o jovem sambista tinha apenas 20 anos de idade, era ator principal na apresentação feita para comunidade local, contando uma história comum para aquela população. A encenação inicia com um malandro dormindo profundamente numa esteira e sua mulher tentando chamá-lo em vão; no segundo ato um amigo lhe avisa que sua nêga, tinha sido agredida ao descer do morro; no próximo ato o malandro se levanta e reage quando encontra o inimigo na subida do morro e procura tirar satisfações sobre o que aconteceu. O desfecho acaba com todos integrantes em cena cantando o tema de encenação.

Na canção, a lembrança de *Acertei no milhar* (Wilson Batista e Geraldo Pereira, 1940), também gravada por Morengueira é inevitável, pelo corpo de elementos correlatos: o sonho e sono aliado a lógica carnavalesca da inversão; a regeneração com sentidos dúbios; a mulher como figura da regra e da disciplina, o relógio que desperto o malandro; a perseguição policial e os atributos do malandro a desforra, a navalha, entre outros. Apesar do amadorismo o teatrinho da Mangueira teve que passar pela censura do DIP, segundo Alexandre Augusto, que implicava com os termos “nua” na canção. Geraldo argumentava sob a justificativa de ser apenas uma palavra, em detrimento da rima com o vernáculo “rua” e a canção

acabou sendo liberada, com a condição jurada de que ninguém apareceria nu no palco, de que nenhuma mulata apareceria sem roupa.

Fascinado pela canção e já com breques na ponta da língua pra acrescentar Antônio investe toda sua economia adquirida na Assistência municipal, na compra, e como agradecimento a Ribeiro Cunha, pede permissão ao verdadeiro autor, para que, além dele, este velho amigo assinasse a canção. Foi como funcionário público da prefeitura que Moreira conheceu Geraldo, quando este nem era compositor, mas já chamava atenção pelo seu talento. Seu amigo trabalhava também como motorista, mas no departamento de limpeza urbana. Moreira ingressou no funcionalismo público, depois de algumas mudanças no seu emprego anterior. Antes era chofer de praça, na Central do Brasil e na Praça XI, mas o mercado ia se saturando com entrada maior de veículos no país. Além disso, o dono do carro explorava muito o empregado, ficava com 80% dos lucros, sem falar na entrada de carros americanos, o que segundo o cantor diminuía o faturamento, pois nesses modelos o número de pessoas transportadas por vez era bem menor<sup>230</sup>.



Antônio Moreira da Silva como motorista de ambulância do Pronto Socorro da Praça da República. Foto: Biblioteca Nacional.

<sup>230</sup> AUGUSTO, Alexandre. *Moreira da Silva: o último dos malandros*. op. cit. p. 39.

Na subida do morro me contaram  
 Que você bateu na minha nêga  
 Isso não é direito  
 Bater numa mulher  
 Que não é sua **(pausa)**  
 Deixou a nêga quase nua  
 No meio da rua  
 A nêga quase que virou presunto  
**(pausa)**  
 Eu não gostei daquele assunto  
 Hoje venho resolvido  
 Vou lhe mandar para a cidade  
 De pé junto **(pausa)**  
 Vou lhe tornar em um defunto

Você mesmo sabe  
 Que eu já fui um malandro  
 malvado **(pausa)**  
 Somente estou regenerado  
 Cheio de malícia  
 Dei trabalho à polícia  
 Prá cachorro **(pausa)**  
 Dei até no dono do morro  
 Mas nunca abusei  
 De uma mulher  
 Que fosse de um amigo **(pausa)**  
 Agora me zanguei consigo  
 Hoje venho animado  
 A lhe deixar todo cortado  
 Vou dar-lhe um castigo **(pausa)**  
 Meto-lhe o aço no abdômen  
 E tiro fora o seu umbigo

**(breque- parte falada)**

Aí meti-lhe o aço, quando ele vinha  
 caindo disse,  
 - 'Morengueira, você me feriu',  
 Eu então disse-lhe:  
 - 'É claro, você me desrespeitou,  
 mexeu com a minha nega'.  
 Você sabe que em casa de  
 vagabundo, malandro não pede

emprego. Como é que você vem  
 com xavecada, está armado? Eu  
 quero é ver gordura que a banha  
 está cara!  
 Aí meti a mão lá na duana, na  
 peixeira, é porque eu sou de  
 Pernambuco, cidade pequena,  
 porém decente, peguei o  
**Vargolino** pelo abdome, desci pelo  
 duodeno, vesícula biliar e fiz-lhe  
 uma tubagem; ele caiu, bum!, todo  
 ensanguentado.

E as senhoras, como sempre,  
nervosas:

- "Meu Deus, esse homem morre,  
Moço! Coitado, olha aí, está se  
esvaindo em sangue'  
 - 'Ora, minha senhora, dê-lhe óleo  
acanforado, penicilina,  
estreptomomicina crebiosa, engrazida  
e até vacina Salk'

Mas o homem já estava frio.

Agora, o malandro que é malandro  
 não denuncia o outro, espera para  
 tirar a forra.

Então diz o malandro: **(parte  
 musicada novamente)**

Vocês não se afohem  
 Que o homem dessa vez  
 Não vai morrer  
 Se ele voltar dou prá valer  
 Vocês botem terra nesse sangue  
 Não é guerra, é brincadeira  
 Vou desguiando na carreira  
 A **justa** já vem  
 E vocês digam  
 Que estou me aprontando  
 Enquanto eu vou me **desguiando**  
 Vocês vão ao distrito  
 Ao **delerusca** se desculpando  
 Foi um malandro apaixonado  
 Que acabou se suicidando.

(Na subida do morro, Moreira da Silva e Ribeiro Cunha- Continental, 1952)

A canção é permeada de pausas, breques menores, com diminuta interrupção da melodia a cada três versos, seguida de um breque ao próprio estilo do cancionista. Talvez seja nessa música que *o personalíssimo* construiu seu maior breque falado, verdadeira música teatro, feito afinal a partir de um. Nela há outros

personagens com vozes próprias, imitadas por Moreira, homens e mulheres. O *Vargolino*, que ofendera a honra de sua nêga e as moradoras do morro assustadas com o estrago causado pelo malandro no agressor, com intuito de justiça, sob a justificativa de que não se pode abusar de uma mulher, tocar em uma mulher, desde que esta não seja a sua. Tal atitude foge as regras próprias desse universo, há outras transgressões como: dar no dono do morro, dar trabalho a polícia, estar apenas regenerado, ou seja, não vincular validade moral a essa transformação e, novamente como dissemos nesse trabalho, tratar a regeneração como artifício sempre em mãos, pronto para ser evocado quando preciso. Mas, nenhuma é pior do que agredir a mulher que não é sua, o que *não é direito*, como menciona a canção.

A passagem que reitera vingança e devolve a agressão destinada a sua mulher ocorre no silêncio, sem a melodia, é o momento do diálogo entre os personagens do morro e também da chiste do vencedor sobre o vencido, que termina todo ensanguentado, enquanto seu opositor *desguia de repente* da cena. Com clara intenção de forjar inocência, para o que conta com a cumplicidade de todos que devem dizer a *Justa*, ao *delerusca*, gíria para descrever a polícia e o delegado, que o crime foi apenas a reação de um malandro que desiludido cometeu suicídio.

As passagens sublinhadas, em que o malandro vingador tenta acalmar as nervosas senhoras de encontro com a visão impetuosa, são endossadas, talvez pela sua própria experiência como motorista de ambulância, que faz com que conhecesse todas estas terminologias, ainda que não soubesse a fundo seu significado: “*Ora, minha senhora, dê-lhe óleo acanforado, penicilina, estreptomicina crebiosa, engrazida e até vacina Salk*”.

Acertei no milhar, sucesso anterior do cantor, também com o nome de Geraldo foi uma acomodação empenhada pelo próprio Moreira, pois preferiu inserir o nome do amigo como compositor ao lado de Wilson Batista e apenas interpretá-la. O ex-motorista da Limpeza Urbana estava, pois imerso naquele ano nas principais rádios da capital federal e de algum modo poderia divulgar muito bem a canção, além de realocá-lo no meio musical.

**Etelvina** (o que é, Morengueira?)  
 Acertei no **milhar!**  
 Ganhei quinhentos contos (milhas), não  
 vou mais trabalhar  
 você dê toda roupa velha aos pobres  
 e a mobília podemos quebrar  
 (breque)  
 "Isso é pra já, vamos quebrar. **Pam, pam,  
 bum**"  
 Etelvina vai ter outra lua-de-mel  
 você vai ser madame  
 vai morar num grande hotel  
 eu vou comprar um nome não sei onde  
 de Marquês Morengueira de Visconde  
 um professor de francês mon amour  
 eu vou mudar seu nome pra Madame  
 Pompadour

Até que enfim agora sou feliz  
 vou passear a Europa toda até Paris  
 e nossos filhos, oh, que inferno  
 eu vou pô-los num colégio interno  
 me telefone pro **Mané do armazém**  
**porque não quero ficar** devendo nada a  
 ninguém  
 e vou comprar um avião azul  
 para percorrer a América do Sul  
 mas de repente, **derrepengente**  
**Etelvina me acordou está na hora do**  
**batente**  
 mas de repente, derrepengente  
 - Se acorda, Vargulino! Saia pela **porta de**  
**trás** que na frente tem gente.  
 Foi um sonho, minha gente!

(Acertei no milhar, Wilson Batista e Geraldo Pereira- Odeon, 1940)

Morengueira sofre a ingerência na narrativa de vários elementos que fazem parte de sua vivência: o jogo; a mulher como norma; o relógio apontando para disciplina e para nova divisão de trabalho capitalista e o plano onírico como único capaz de suplantá-lo em condições de vida adequadas, próximas a de um burguês fidalgo, que compra seu nome e mantém hábitos que no seu imaginário emolduram riqueza e requinte, como morar em um hotel, ter os filhos estudando em internato, falar em francês, viajar para o exterior.

O jogo, assim como em *Malandro em sinuca*: “Estou cansado desta vida de otário/ afinal o meu salário já não chega para mim/ Fui à sinuca pra de alguém tomar a granolina, sem suar, nessa vida só assim”, mais que lazer e diversão contraventora, é método de obter dinheiro por vias ilícito, mas complementares, e tão necessárias, que tornam-se para *Vargolino* ou *Morengueira* um meio legítimo de luta. Assim quando chega a casa, o malandro *Vargolino*, (nome dado para muitos personagens bilontras nas composições de Moreira, lembrando um dos heróis de sua infância, um dentre inúmeros tribofeiros do Morro da Babilônia) anuncia sua sorte no jogo que pode se estender para sua vida rendendo-lhe mobilidade social. Ou seja, o jogo pode ser um elo também entre as fronteiras, uma chave da porta que lhe retira apenas de seu limiar, como o próprio sonho, que tem função de transportar. Por isso, o sentido do chamado inicial, convocar alguém, no caso a

esposa para revelar sua vitória como manchete do dia, pois a partir desse acontecimento estrondoso, sua vida muda da água: das contas com o Mané do armazém, das mobílias velhas para o vinho: o luxo, a nobreza, conforto, enfim felicidade como denota no verso: “*Até que enfim agora eu sou feliz!*”. Há um antes e depois na canção.

A dívida nos estabelecimentos comerciais e as voltas que o malandro dá para administrá-las são relatadas pelos sambas de breque do artista, em geral em botequins, armazéns e pequenas vendas. Posição delicada que gera fuga, como em *Fraco abusado*, analisada no segundo capítulo ou agressão como em *Chang Lang (1939)*<sup>231</sup>, restaurante de um chinês onde um malandro insiste em pendurar a conta como queira.

A situação de conforto que a casa parece traduzir no sonho, entretanto acaba, *derrepengente*, como o neologismo define, a partir da voz de Etelvina lhe chamando, lembrando o marido, que não havia mais espaço para sonhar era hora de acordar e trabalhar, de voltar para o batente. Se porta principal da casa antes trazia a boa nova o *acertei no milhar*, na realidade lhe imprime uma necessidade sair para o trabalho, a saída pelo fundo realça esse aspecto, o retorno para realidade pelo caminho contrário, do qual entrou no universo onírico. Além disso, como alerta Etelvina: *corre, saia pela porta de trás, que na frente tem gente*, provavelmente alguém estava a sua espreita.

Quando Moreira representa múltiplos personagens como Etelvina e Vargolino, ele utiliza de vários recursos como timbres diferentes na voz, e instrumentos e ruídos que ajudam a povoá-los dando-lhes maior identidade, nessa canção o cantor faz uso de onomatopeias e ruídos com objetivo de imitar a quebra das velharias de sua casa e o barulho de possível transformação de uma vida à outra. Quando trata de problemas da cidade e procura denunciá-los, não obstante toda sua movimentação, buzinas, automóveis, pessoas, seus múltiplos sons são representados, senão imitados. Na primeira palavra no samba quando chama sua esposa, no entanto ele mesmo responde, se fazendo passar por Etelvina, é claro, mas atendendo com a pergunta: “*o que é Morengueira?*” e não: “*o que é Vargolino?*”, confundindo-se como cancionista narrador e sujeito (identificado com o marido de Etelvina).

---

<sup>231</sup> No enredo o malandro deve ao chinês Chang Lang, dono de um pequeno bar, do qual era frequentador.

Outro sucesso do cantor pela Continental, seguido de *Na subida do Morro*, foi a composição *Olha o Padilha!* (1952) dos irmãos Ferreira Gomes, Bento e Bruno, dupla assídua do malandro como intérprete, marcando a temporada de Moreira na gravadora até o fim da década de 1950, trazendo de volta, o já maduro bilontra para o reconhecimento público, proeminência que só seria superada pela série de álbuns lançados na Odeon de 1958 a 1963.

O mote central era a perseguição inequívoca aos malandros, regenerados ou não, trabalhadores ou não ainda na década de 1950, reafirmando os conflitos classistas que perduravam e, em geral criminalizavam massivamente a população negra e pobre. O enredo conta uma história real, a das peripécias de Deraldo Padilha, delegado na Delegacia de Costumes e Diversões no Campo, seus desmandos e truculências. Antônio recebeu a novidade com entusiasmo já preparando inúmeros breques que ridicularizam o chefe de polícia, e até mesmo os malandros submetidos às suas humilhações. Há um “quê” de circense no andamento narrativo, como um palhaço o malandro apresenta o confronto entre delegado X falso malandro ou malandro trabalhador, confundido com marginal. O combate tem tom de um picadeiro, cujo objetivo é ridicularizar o inimigo, porém com riso violento e atroz. O palhaço Padilha se diverte com as consequências e incapacidade de fuga ou reação do malandro: *“E me jogou uma melancia pela minha calça dentro/ que engasgou no funil/ Eu bambeei, ele sorriu (...)”*.

Pra se topar uma encrenca basta  
andar distraído  
que ela um dia aparece  
Não adianta fazer prece  
Eu vinha anteontem lá da gafeira  
com a minha nega Cecília  
quando gritaram: "Olha o Padilha!"

Antes que eu me desguiasse  
um tira forte aborrecido me  
abotoou  
e disse: "Tu és o Nonô, hein?".  
"Mas eu me chamo Francisco,  
Trabalho como mouro sou  
estivador.  
Posso provar ao senhor"

Nisso um moço de óculos ray-ban  
me deu um pescoção  
Bati com a cara no chão

E foi dizendo "eu só queria saber  
quem disse que és trabalhador,  
tu és salafra e acharcador.  
Essa macaca a teu lado é uma  
mina mais forte que o Banco do  
Brasil,  
eu manjo ao longe esse tiziu."  
E jogou uma melancia, pela minha  
calça adentro, que engasgou no  
funil"  
Eu bambeei, ele sorriu

Apanhou uma tesoura e o resultado  
dessa operação é que a calça virou  
calção  
Na chefatura um barbeiro sorridente  
estava a minha espera  
ele ordenou: "Raspe o cabelo desta  
fera!"  
Não está direito, seu Padilha

Me deixar com o coco raspado  
 Eu já apanhei um resfriado, isso não  
 é brincadeira  
 Pois o meu apelido era Chico  
 cabeleira

Não volto mais a gafeira ele quer  
 ver minha caveira

Eu, hein? Se eu não me desguio a  
 tempo ele me raspa até as axilas. O  
 homi é de morte

(Olha o Padilha!, Bruno Ferreira Gomes e Bento Gomes- Continental, 1952).

Francisco e Cecília, como o casal da Praça da Bandeira em *Noiva da Gafeira* se encrencaram por distração, como anuncia a letra, pois malandros tinham consciência que estavam sempre sob encaço policial, se eram inocentes ou culpados não importava. Nem prece os salvaria, só um espírito avisado e precavido, o que não aconteceu quando se deparou com o temível delegado, que nem quis saber, ou verificar sua história. Teimou que ele era Nonô, um safado, *salafrá acharcador*. Qualquer argumento do estivador era, então antevisto como manobra para seu perseguidor, para quem tal sujeito não tinha nada de trabalhador.

A escolha do ofício no samba pode ser interessante, haja vista que superdimensiona o ponto de vista de Deraldo ante a realidade descrita pelo companheiro de Cecília, uma vez que não era um reles admirador do batente, como expressava: *“Trabalho como mouro sou estivador”*, o que equivale a dizer era um homem de cor, portanto suas raízes deitavam sobre atividades penosas de seus antepassados e seu ofício era pesado. Não poderia, de tal maneira camuflar-se como não-trabalhador, por isso diz: *“posso provar pro senhor”*.

O “último malandro” em entrevista para Cláudia Matos define como malandro o sujeito que trabalha, mas não no pesado, sabe bem levar a vida. Exatamente como Canuto, outro sambista malandro definiu a questão o malandro, para ele o bilontra é trabalhador, mas deixa espaço para suas atrapalhões.

A “truculência circense” imposta a Francisco tinha uma razão, o delegado não gostava dos cabeludos, da moda malandra, a relacionava com um perfil e personalidade amoral, portanto a fim de moralizá-los raspava a cabeça das feras e rasgava as calças de boca estreita. Sua atitude, todavia mesmo violenta não era exagerada como na composição. Ele costuma jogar um limão, e não uma melancia calça à dentro, caso esse ficasse preso nas pernas do malandro a calça era destruída, *virava calção*. A hipérbole tenciona causar riso no ouvinte, porém serve

como crítica, enfatizando essa ocorrência o cancionista funciona como um delator da situação.

#### 4.2 DIPLOMA DE POBRE É A MARMITA:

Com a renúncia em 1945 Vargas perdia o poder, mas mantinha intacta sua força política. A demonstração popular, aparentemente incoerente, de apoio e brados de: “Queremos Getúlio”! Frisavam sua façanha de ditador popular, querido por trabalhadores brasileiros. Essas vozes anunciavam o desejo da democracia com o ditador, ou mesmo com ele. A consolidação dos direitos sociais e cidadania estavam atreladas na personificação e mito do “Pai dos pobres”, nesse aspecto, querer Getúlio era sobremaneira temer o futuro sem Getúlio. Ou seja, seriam mantidas as conquistas ou concessões trabalhistas sem seu “patrono”, como projetava o regime.



Comício Queremista em 1945. < Disponível em: <http://www.infoescola.com/historia/queremismo/> > Acesso: 10 de abril de 2014

O ano de 1945 foi decisivo, no tocante aos arranjos e reconfigurações do poder. Foram criados o PSD e o PTB, além da UDN, que angariava a representação política de liberais da classe média e elite brasileiras. Além disso, a legislação eleitoral do momento permitia que o ex-presidente ocupasse diferentes espaços politicamente. Assim, apesar de recém-declarada a renúncia, pode concorrer a vários cargos concomitantemente. Foi eleito senador pelo estado de São Paulo e Rio Grande do Sul através do PTB e PSD respectivamente; além de deputado federal em sete localidades distintas: Paraná; São Paulo; Minas Gerais; Bahia;

Distrito Federal; Rio de Janeiro e seu estado Rio Grande do Sul, optando representar sua terra natal no senado até o início da campanha para a corrida presidencial em 1950.

Para Jorge Ferreira o objetivo quemista era a democracia, democracia por princípios, e não por benevolência dos homens, todavia o que, aos olhos da população garantia tal feito, com liberdade e direitos sociais era a Constituinte com Getúlio<sup>232</sup>. Ou seja, se desenvolvia uma forma de cidadania política para defesa da cidadania social, os direitos trabalhistas<sup>233</sup>. O historiador menciona, nesse sentido, como o Comitê pró Candidatura de Vargas alimentou essa ideia em pequenos editoriais, verdadeiros modelos de cunho político pedagógico, mas longe da linguagem empolada de Lacerda. O desejo era, pois comunicar ao povo o que era uma Constituinte, cidadania, direitos. Nestas edições o povo saía de uma função coadjuvante, o povo marchava na história<sup>234</sup>.

Vargas convidava os trabalhadores a votarem no PTB, para que não fossem simples massa de manobra de forças contra o povo. Avançava num projeto político que gerava temor nas elites brasileiras udenistas, pela audácia, o que geraria anos mais tarde grave crise. Tal projeto estampava PTB e trabalhadores como correspondentes. Tratava-se de uma política classista, que magoava e denunciava diretamente políticos conservadores como figuras que detestavam o povo, além de intencionar romper com os alicerces liberais<sup>235</sup>.

Logo, de acordo com Ferreira, embora a interpretação do discurso de Gegê pudesse ser múltipla, permitia um conjunto de ideias e crenças coletivas, dentre estas: o *trabalhismo como projeto político*; *getulismo como personificação* e *quemismo como movimento social*<sup>236</sup>, fenômenos comunicáveis e, também amalgamados nas feições do partido, PTB.

Vargas, como citado não pode candidatar-se presidente, foi eleito senador, e no quadro político da época apoiava Eurico Gaspar Dutra que, nas vésperas da

---

<sup>232</sup> Ferreira, Jorge. O imaginário trabalhista: getulismo, PTB e cultura política popular 1945-1964. *op. cit.* p. 67.

<sup>233</sup> Parte da historiografia brasileira acredita que o desenvolvimento da cidadania no país ocorreu, em etapas, ainda que nesse caminho seja levado em nota seus avanços e retrocessos. Nessa interpretação, os direitos sociais no Brasil teriam sido equivocadamente alcançados por primeiro, quando pensados a partir da tipologia de Marshall, para depois pedagogicamente terem acesso e consciência de seus direitos políticos sem, no entanto ter acesso aos direitos civis básicos.

<sup>234</sup> Ferreira, Jorge. O imaginário trabalhista: getulismo, PTB e cultura política popular 1945-1964. *op. cit.* p. 65.

<sup>235</sup> IDEM. p. 76.

<sup>236</sup> IDEM. p. 78.

eleição apresentava poucas chances de êxito contra seu opositor, o Brigadeiro Eduardo Gomes, candidato da UDN, que contava com quase toda imprensa a seu favor. O PTB era frágil ainda para que pudesse mudar o destino de Dutra com apoio e voto de seus adeptos. Internamente havia conflitos entre quemistas como Hugo Borghi e fundadores do partido como Segadas Viana (futuro ministro do trabalho no segundo governo Vargas). Mesmo, o PCB tinha uma militância pequena, mas muito aguerrida, alimentada pela força simbólica do *cavaleiro da esperança*, Luís Carlos Prestes, já o partido para os trabalhadores tinha apenas Getúlio.

O rumo das urnas mudaria pelo diploma de pobre, a marmita. Hugo Borghi, deputado e proprietário de rádios, integrante do movimento quemista, favorável a manutenção de Getúlio no poder, em razão a uma série de interesses econômicos, se empenhou na campanha do general Eurico Gaspar Dutra (PSD) nas eleições para presidente da. Observando um discurso infeliz realizado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro pelo candidato Eduardo Gomes (UDN), decide oportunamente se aproveitar da gafe do udenista. O Brigadeiro, teria dito que não precisava dos votos da *“malta de desocupados que frequentavam os comícios de Getúlio Vargas”*<sup>237</sup>. Malta, agrupamento de lobos de má catadura, débeis, grosseiros eram assim que estavam sendo chamados os trabalhadores. Percebendo a dimensão que a ofensa ou a imaginação dela poderia causar na imprensa ele decide fazer uso político da questão. Compara essa malta aos grupos de operários que percorrem as linhas férreas levando suas marmitas - os marmiteiros - ou seja, grande parte da população de baixa-renda, que Borghi divulga, então como sinônimo em suas rádios no Rio de Janeiro e em São Paulo, provocando em menos de 48 horas uma indignação contra Gomes. Dutra era eleito presidente e a marmita permanecia no imaginário social dos trabalhadores como força, nunca antes vista, apesar de tão cotidiana.

A resposta da UDN em jornais e daqueles que apoiam Gomes, não foram suficiente para evitar a derrota. As palavras que utilizavam contra a acusação de distanciamento do povo, de falta de interesse, além de desrespeito total e absoluta ignorância das condições de vida da população, eram sempre as mesmas *continuísmo, tentativa de golpe, demagogia getulista*.

Marmitas e marmiteiros como representação que exprimia a luta dos operários estiveram presentes na música popular, na caricatura e nos cartazes das

---

<sup>237</sup> Ferreira, Jorge. O imaginário trabalhista: getulismo, PTB e cultura política popular 1945-1964. *op. cit.* p. 80.

manifestações populares, mesmo anos depois, especialmente na fase de Goulart como ministro do trabalho, que reitera certa guinada no comportamento do trabalhador e sua revolta, bem como no trabalhismo em si. Nas greves que em 1953 estouravam por todo país lá estava a Marmita. Ela como uma caricatura síntese desenhava as contradições sociais e econômicas entre as classes e emprestava dignidade à classe laboriosa. Opunha de um lado grã-finos, barões, juizes e de outros proletários, pobres. Nos comícios do PTB em 1945, no Vale do Anhamgabaú, 500 mil pessoas se manifestavam batendo latas e suas marmitas.

No Salgueiro, onde morou Moreira da Silva conheceu João Batista da Silva, também chamado de João Taul da Silva<sup>238</sup>, que lhe entregou a composição *Diploma de pobre (1945)*, contemporânea ao movimento queremista e ao significado que tal utensílio, a marmita tomava, pois gostaria que fosse interpretada pelo malandro, o que aconteceria somente em 1954.

Diploma de pobre é a marmita  
O rico é que vive em boca rica  
Enquanto o filho do rico vai estudar  
coitado do filho do pobre vai trabalhar

Diploma de pobre é a marmita  
O rico é que vive em boca rica  
(...)

Coitado do pobre que mal ganha  
Pra sustentar 4 ou 5 bocas que ficaram em seu lar  
Enquanto o filho do rico estuda e vai ser doutor  
o filho do pobre nasce e morre trabalhador (2x)  
diploma de pobre é a marmita (...)

(Diploma de pobre, João Batista da Silva, Príncipe Veludo e Jorge Santos- Continental, 1954 e 1945<sup>239</sup>).

A canção coloca frente a frente os grã-finos e trabalhadores, com seus respectivos diplomas: o diploma de doutor e a marmita, que denuncia a vivencia do pobre que nasce e morre sem estudos e mal ganha para se sustentar e dar uma

<sup>238</sup> Aos 12 anos de idade sua família se transferiu para o morro do Salgueiro, no bairro da Tijuca, onde permaneceu até a juventude e onde conheceu Moreira. Em 28 de dezembro de 1945, ao lado de Wanderley Alves, Jorge Alves, Waldomiro da Rocha (Babaú), Orlando Vicente Ribeiro, Jairo Marques da Silva e Ízalo Francisco de Oliveira, fundou a Escola de Samba Unidos do Cabuçu, com sede na rua Rua Dona Francisca, local onde residia.

<sup>239</sup> A canção foi composta em 1945, circulou até a década posterior, mas foi gravada apenas em 1954.

vida digna a sua prole, assim como discutia-se acima. A frustração do pobre é apresentada pela voz do cancionista como um delator das diferenças entre as classes. A marmitta constituía-se como símbolo motor nas manifestações trabalhista, de modo que tal imaginação social foi compartilhada por diferentes formas, no âmbito cultural. Marlene gravou em 1953, já com Goulart no Ministério do Trabalho, a marchinha *Zé marmitta* (Brasinha e Luiz Antônio):

Quatro horas da manhã  
Sai de casa o Zé Marmitta  
Pendurado na porta do trem  
Zé Marmitta vai e vem

Numa lata, Zé Marmitta  
Traz a bóia  
Que ainda sobrou do jantar

Meio-dia Zé Marmitta  
Faz o fogo para comida esquentar

E o Zé Marmitta  
Barriga cheia  
Esquece a vida  
Numa bate-bola de meia

Criado por José Nelo Lorenzon *Zé Marmiteiro*, foi personagem-tipo mais constante, em charges do período. Publicado inicialmente em abril de 1946 para o “Jornal de S. Paulo”. Em 1948 passou a ser veiculado na “Folha da Noite”, jornal sob. A origem de seu nome se liga também à polêmica política articulada por Hugo Borghi. Nas charges o tema principal era a atuação dos políticos privilegiam as novas formas de relações sociais instauradas, somente viáveis em razão do aumento da participação política das massas urbanas, efetivando sua luta pelos direitos à moradia, à saúde e à educação<sup>240</sup>.

---

<sup>240</sup> NOGUEIRA, Andréa de Araújo. *O populismo na produção de José Nelo Lorenzon*. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação V Congresso Nacional de História da Mídia – São Paulo – 31 maio a 02 de junho de 2007.



Zé Marmiteiro, charge que surge em 1946 de Lorezon. <Disponível em:  
<http://www2.uol.com.br/debate/1165/cadd/cadernod02.htm> > Acesso em : 1 de abril de 2014.

A década de 1950, para Ferreira, surge na sociedade brasileira, através de uma geração que compartilha ideias, crenças e representações, acreditando no nacionalismo, na defesa da soberania nacional, nas reformas da infraestrutura do país e na ampliação dos direitos sociais<sup>241</sup>. Ou seja, o que se traduzia como getulismo na defesa das conquistas no trabalho, intimamente relacionado a figura mítica de Vargas e na sua mediação líder e povo, não mais satisfaz as necessidades políticas de uma geração que passa se expressar mais diretamente, em termos políticos. Para Castro Gomes e D'Araújo o trabalhismo significa sim, em termos personificação política, ou seja, getulismo. Porém o trabalhismo, mesmo com essa marca indelével foi reelaborado graças, principalmente a Jango. Por isso, quando Moreira da Silva se diz *getulista*, ele mesmo pode estar querendo se nomear como defensor do fenômeno que observou nas décadas de 1930 a 1950 de muitas maneiras, como trabalhista simplesmente.

Em 1954 ano de tensões que culminam no suicídio de Vargas Moreira procura, por exemplo, o PTB para lançar sua candidatura a vereador. O clima político no país era de intenso debate e o malandro estava precisando de dinheiro. Já era tarde, entretanto foi possível lançar-se ao cargo, mas apenas pelo PRT,

<sup>241</sup> Ferreira, Jorge. O imaginário trabalhista: getulismo, PTB e cultura política popular 1945-1964. *op. cit.* p. 80.

quando encomendou aos irmãos Bruno e Ferreira Gomes um jingle de campanha *Vote em mim*, mas não teve sucesso obteve apenas 400 votos<sup>242</sup>.

#### 4.3 O TAL E A CIDADE

A noção de imaginário social diz respeito, em certo aspecto as representações coletivas, no entanto divergem em seu significado difundido pela sociologia de Durkheim ou pelo positivismo. Este movido por uma lógica cartesiana vê no imaginário um espectro de efeitos deformadores da realidade, nocivos ao desenvolvimento da ciência e conhecimento, que devia perpassar pelo exercício de desmascaramento do plano simbólico.

Para Baczko tal conceito de *imaginação social* é capital em todas as relações humanas, pois modelam comportamentos, mobilizam energia, legitimam violências, intervém em todo e qualquer exercício de poder, e designadamente o poder político, seja ele cotidiano ou no interior de esferas institucionais<sup>243</sup>. Nesse sentido, a ideia de imaginário que elabora traz em seu cerne uma organização dialética, na medida em que critica a impermeabilidade entre saber e prática em alguns estudos nas ciências sociais. Exercer o poder político simbólico não consiste em meramente acrescentar um “*quê*” de ilusório a uma potência real, a fim de suplantá-la com sonhos, desejos, como se estes não fossem humanos, ou transparecessem algo diverso da realidade. Ao contrário, a imaginação pode representar a duplicação, segundo o autor e o reforço da dominação efetiva pela apropriação de símbolos, que visam garantir subserviência, conjuga relações entre sentido e poderio<sup>244</sup>.

Contudo, os caminhos dessa apropriação são uma via de mão dupla: não tratam apenas de força oriunda de aparelhos de Estado, nem mesmo representam apenas a filosofia de diferentes classes. Simbolizam tais relações, interconexões entre ambos. A imaginação social é obra e instrumento. Uma determinada classe cria sua própria identidade através destas representações de si mesmas ou em relação aos ditames de um poder político dominante, porém também através de suas experiências, conjugadas com a leitura que faz do ambiente em que vive, reelabora estas mesmas representações. De modo similar o Estado (Sociedade política) se apropria do imaginário alheio e elabora um campo simbólico que lhe é

---

242 AUGUSTO, Alexandre. Moreira da Silva: o último dos malandros. op. cit. p. 136.

243 BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. op. cit. p. 299.

<sup>244</sup> BACZKO, Bronislaw. op. cit. p. 308.

próprio. Há nesse embuste certa reciprocidade e, sobretudo luta, denominada por Chartier de “luta de representações”<sup>245</sup>.

Esta interpretação de Baczko assume parte do tecido teórico desse trabalho, posto que um de seus problemas é justamente a relação entre indivíduo e poder político, além da dicotomia Estado e Sociedade. Tal problema é redimensionado na discussão sobre outra noção: a de cidadania ou do lugar do cidadão, a partir de um tempo e espaço: a cidade, na passagem da década de 1950 para 1960 e a pessoa e personagem<sup>246</sup> de Moreira da Silva: “O Tal”.

Baczko busca em autores de outrora, demonstrar como a imaginação é capital no bojo das discussões e disputas políticas, em diferentes níveis. Para Maquiavel, por exemplo, governar implica em: fazer crer. Rousseau considerava crucial a utilização da linguagem como educação pública para formação de um cidadão virtuoso. Entretanto, Baczko traça outros percursos ou direcionamento de foco no que tange a imaginação social, se aproximando de Marx, em certo aspecto, ainda que em seu texto assuma a postura do que denominou de “heresias ecléticas”<sup>247</sup>, característica salutar das ciências sociais de beber da água de diversas fontes: da sociologia, linguística, filosofia. Tal afluência decorre da preponderância que dá na comunicação entre saber e prática a esta última. Na ação, em detrimento das ideias ou do universo mental. A imaginação se relaciona, pois com a noção de ideologia, entendendo-a também como visão de mundo e aparato para reflexão e ação.

Portanto, o imaginário, além de assinalar para a formação de identidade social, revela uma visão de mundo, forças que regulam a vida coletiva a definir, segundo Baczko o modo mais ou menos inteligível de relações de indivíduos com ela. A imaginação tornar-se-ia inteligível, deste modo via linguagem e discursos, entretanto sem compreendê-los como uma propriedade individual ou psicologia autônoma. Não nos interessa Moreira da Silva como indivíduo de trajetória ímpar ou canções tomadas como singulares *per si*, mas sim sua articulação com questões sociais e, nesse caso com a construção de um projeto de cidadania ideal e

---

<sup>245</sup> CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. *op. cit.* p. 78.

<sup>246</sup> Os dois termos são utilizados no trabalho: Antônio e Moreira da Silva, como meios de distinguir o personagem malandro do cancionista de si mesmo, além de problematizar essa questão. Moreira da Silva se refere ao O Tal, ora como outra pessoa, ora como ele mesmo.

<sup>247</sup> BACZKO, Bronislaw. *op. cit.* p. 301.

pedagógica, a partir de uma escala de observação: sua relação com a cidade, entendida como espécie de projeção dos imaginários sociais no espaço.

A ideologia em Baczko é intrínseca a imaginação, bem como seu reverso também é verdadeiro. Tal reciprocidade é o que designa como: “*ideias força*”<sup>248</sup>, diretamente vinculadas ao ambiente estabelecendo certo controle do tempo no plano simbólico e podendo, inclusive produzir certas imagens cristalizadas de expectativas, experiências e interesses em conflito, informação que já relacionamos nesse texto.

Nesse fragmento do trabalho proposta é analisar uma nota do exercício de cidadania, através do exemplo de “*O Tal*”: Antônio Moreira da Silva, no universo de duas canções: *Cidade Lagoa* (1959) e *Camelo na Cidade* (1961), que como apregoa o próprio título marcam um malandro cidadão delator da cidade. Anuncia, pois suas incoerências bem como a crítica. Em hipótese, a trajetória e boa parte de suas canções apresentam essa espécie de “resposta” ou alternativa aos projetos de cidadania que lhe são postos. O cidadão ideal, virtuoso, durante o Estado Novo, por exemplo, seria aquele, cujas atuações e comportamento estariam coadunados com um projeto de modernização via trabalhismo; ou via transformações urbanas. Ao longo do século XX esse cidadão ideal: trabalhador torna-se, de acordo com Milton Santos, um cidadão mutilado, em sua capacidade plena de cidadania, substituído por um reforço constante de sua prática apenas como consumidor.

A cidade torna-se o espaço em que tal observação é possível: seu habitante, espaços e experiência. Mas por que Moreira da Silva, *O Tal* (como era chamado no período antes de Kid Morengueira), seus personagens e não simplesmente Antônio? Um cancionista e trabalhador eminentemente urbano, que percorreu constantemente em seus ofícios os diversos pontos da cidade (e seus problemas), se torna representativo justamente de um projeto de civilização e cidadania, via música.

A concepção de um projeto cívico por meio da música nacional corresponde a um pensamento político brasileiro já bastante antigo, remonta aos intelectuais de início do século passado, debruçados sobre a questão da nacionalidade e do pensamento mestiço; de um projeto modernista simbolizado, sobretudo desde a década de 1920-30 por Mário de Andrade; além de suas construções via Estado, a

---

<sup>248</sup> BACZKO, Bronislaw. *op. cit.* p. 322.

exemplo, na ditadura Vargas um projeto cívico-musical ligado ao Ministério da Educação de Gustavo de Capanema<sup>249</sup>.

O universo da canção no Brasil, segundo Wisnik sempre esteve intimamente ligado com práticas sociais: canto de trabalho, práticas religiosas, festas, de modo que interessava ao poder político. Para Santuza Naves a “música interessada” era um projeto capital no campo das artes e na esfera política<sup>250</sup>.

Moreira da Silva, sua trajetória e suas canções são construídas ao cabo das discussões sobre projetos cívicos e de modernização. Todavia, o imaginário social que faz parte do personagem Moreira da Silva e de sua obra demonstra tanto o sentido polissêmico do termo malandro, como as múltiplas vozes engendradas na sua apropriação como cancionista dos sentidos e representações da cultura política brasileira, do imaginário nacional-popular, sobretudo. Seu personagem bilontra, que foi sem dúvida fundamental para sua mobilidade social, embora tenha continuado com emprego público por quase trinta anos, traz caracteres do teatro de revista; de clowns músicos das décadas de 1910-20; das relações ambíguas entre trabalhismo e as malandras canções.

As duas canções foram gravadas em dois álbuns diversos pela Odeon: *Cidade lagoa*, primeira faixa do lado reverso do LP *A Volta do Malandro* de 1959 e *Camelô na cidade*, primeira música do LP de 1961 *O Malandro diferente*. Os exemplos foram escolhidos por considerar quatro álbuns desse período capitais na construção do imaginário de um malandro “boa praça” e cordial, assinalado sempre como personagem artístico e talvez, por isso tolerado e exaltado. Assim, elas estão forte do escopo proposto no recorte, mas vinculadas dada sua relevância. Esses álbuns convencionam uma regeneração, não do malandro, mas de sua carreira, que andava em baixa, se trata de revitalização via indústria cultural, pois em se tratando de malandras canções, permeadas por navalhas, jogos, mulheres e trapalhadas, os discos continuam exaltando o malandro em toda sua ambiguidade. Porém, mesmo considerando esse falta a noção de um *bom malandro*, correlaciona a de um sujeito pacato e não revela a capacidade de ironia e humor do artista.

---

<sup>249</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *O Violão Azul: Modernismo e Música Popular*. Rio de Janeiro Fundação Getulio Vargas, 1998. p. 19.

<sup>250</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *op. cit.* p.33. Mário de Andrade valorizava uma música nacionalista, para o que compete a necessidade de se debruçar sobre o que é popular, a música dos sertões ou segmentos da música urbana, que ainda foram não contaminadas pelo mercado como o samba, cujo grande personagem era o malandro. Essa música era imprescindível ao país, enquanto ele não atingisse sua modernização.

A convivência de Antônio, nesse caso com os “verdadeiros malandros” (como ele mesmo se refere a alguns companheiros), ou sua crítica social como cronista da cidade, a cidadania são minimizadas em detrimento de certa “picardia desinteressada”, de um sujeito pacato. Como exemplo, o texto do pesquisador de música popular Lúcio Rangel na contracapa do LP de 1959:

“Identificando-se tão bem com os personagens que puxam a navalha (...) que vivem metidos nas delegacias (...) desafiam a polícia com seus jogos proibidos a muitos poderá parecer que o cantor é também “desordeiro” e “mau-elemento”. Nada mais falso conhecemos o artista há muitos anos e sua vida é um “livro aberto”, sendo homem cordial. Malandro sim, mas “malandro artístico”, aquele que vê nos motivos pitorescos do carioca um personagem *ideal* para os sambas *maliciosos e divertidos*”.



Foto pessoal da contra-capa do LP O Último Malandro de 1959.

Porque tal bilontra ainda que aparente a conjugação de várias variedades artísticas é sempre assinalado apenas como tal e retratado sempre como figura desvencilhada da malandragem tida como desordeira e nociva? Já que se identifica com esses sujeitos por que de tantas aspas em sua descrição? Que perigo e que força pode haver nesses termos sem aspas, para além das estratégias de exibição de um material que será vendido: o disco de Moreira? Porque alguns elementos de

sua vida: “livro aberto” ou de suas canções não são destacadas, permanecem recônditas?

O cidadão em seu significado primevo é um habitante da cidade, pertence a uma dada totalidade social, em geral entendida em seu aspecto jurídico-político junto de sua dimensão sociológica. Entretanto, ainda que uma parte da nação, de um espaço eminentemente público, permeado pelo conjunto de direitos e deveres nesta é também indivíduo, que ao largo de suas experiências cotidianas é demarcado por expectativas e ações singulares, bem como as elabora. Logo, a cidadania corresponde a toda conduta individual em relação ao coletivo e a si mesmo, é formadora, não obstante de identidade social e ações<sup>251</sup>.

No Brasil a historiografia costuma apontar o cidadão como um *ser incompleto*, seria este dotado de direitos civis e políticos; estes alcançados arduamente e direitos sociais objetivados como parte de concessões vindas do Estado, a fim de regular o exercício de cidadania. Ser cidadão brasileiro, segundo Da Matta é permanecer em um escopo pejorativo desse conceito, que é arrogado em função de seus relacionamentos. Logo, ser cidadão é estar sujeito a regras, limitações, pois possuir direitos e espaço de atuação política correspondem ao amparo de uma rede de relações que lhe são necessárias. Tal inversão faz com que o cidadão esteja condicionalmente submerso a um constante cálculo personalizado de sua *performance*<sup>252</sup>. Esses espaços restritos e roubados do indivíduo constituem uma cidadania mutilada, já citada, o que não o exclui, no entanto sua possibilidade de ação contínua e de apropriação inventiva.

As canções trabalhadas são significativas a esse respeito, em *Cidade Lagoa* o habitante da cidade se depara com um problema *vitalício e renitente* das enchentes, enquanto *Camelo da cidade* revela as relações oblíquas do exercício de cidadania em uma cidade que se torna lócus privilegiado, principalmente da produção e reprodução do capital. Tal indivíduo, protagonista da canção procura se adequar e ler os novos códigos urbanos, sua *performance* está voltada para venda, para atrair compradores, como denota seu falar exaustivo e o uso de recursos mágicos: o uso da serpente para atrair público, tratados ao fim deste artigo. O camelo demonstra como esta cidade propicia atividades ilícitas como alternativas de

---

<sup>251</sup> Pretende-se aqui não se desvincular totalmente das noções de cidadania relacionada aos direitos civis, sociais e políticos, em sentido mais clássico e muito relevante, mas observá-la em relação ao cotidiano, a informalidade. No lugar destes o que Santos denominou de direito ao entorno.

<sup>252</sup> MATTA, Roberto Da. A casa & a Rua. 5ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 91.

trabalho.

Quando observamos tal fenômeno no território essa estratificação social agravada é notória: grandes e constantes migrações são motivadas mais pelo consumo do que pelo trabalho, pois moradores mais isolados percebem logo a implacabilidade desse sistema, de um ambiente (cidade) inacessível, permeado por vários códigos, signos que limitavam o cidadão de agir<sup>253</sup>. Deste modo a capacidade de um pensamento global, diz Santos que priorize o saber e a práxis é retirado do indivíduo.

Milton Santos propõe saídas diante disso para o exercício de cidadania: a redescoberta do cotidiano; o direito ao entorno; a reversão do poder massivo do mercado; o pensar político e social sobre o cotidiano e a reconstituição do indivíduo em sua integridade. A cidadania implica em dois aspectos: cultura e território para o autor. A gestão do espaço é fundamental ao ser humano, tanto no que diz respeito a uma política efetivamente redistributiva dos recursos materiais, quanto imateriais. O território, nesse aspecto não é reflexo, exclusivamente da sociedade, mas fator desta, com papel ativo e constante<sup>254</sup>. Os sistemas de mediação do espaço e do tempo, segundo Barros, influenciam no modo como percebemos a realidade, pois relacionam comportamentos culturais e sistemas de comunicação<sup>255</sup>.

A cidade, o entorno, portanto produz representações, bem como é representada. Tomado como texto o espaço urbano é escrita e escritura, seu campo semântico está relacionado diretamente com reciprocidade entre indivíduo e cidade. As marcas e a troca de informações entre ambos não são fortuitas. São expressões e impressões de uma memória e imaginação constantemente trabalhadas, que redimensionam e orientam a ação, através de uma nova sensibilidade que pode romper com a cidadania mutilada, como acredita Santos e Lynch que denomina tal relação de “elo estratégico”.<sup>256</sup>

Como metodologia para análise das canções são usados os referenciais da Semiótica, sobretudo os conceitos de Greimas, que procuram justamente articular texto e contexto de enunciação: a canção (letra e música), seu plano de conteúdo e de expressão com intuito de apreender seu sentido: o que este diz e como ele faz

<sup>253</sup> SANTOS, Milton. *O Espaço Do Cidadão*. São Paulo: Nobel, 1987.

<sup>254</sup> SANTOS, Milton. *O Espaço Do Cidadão*. *op. cit.* p. 6

<sup>255</sup> BARROS, José D'Assunção. “Cidade” e “Cultura”: considerações sobre uma relação complexa. *Revista de História Regional*, 16 (1): 100-118, 2011. p. 111.

<sup>256</sup> LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. *op. cit.*

pra dizê-lo<sup>257</sup>. Levando em conta o fato de ser seu sentido mais do que um campo de significação, mas também de comunicação. Tal manifestação artística (a canção) é a princípio já um desejo de comunicação.

Em *Sémantique structurale*, Greimas traça três níveis para análise da sintaxe e semântica, que denomina percurso gerativo de sentido: nível fundamental, narrativo e discursivo. No nível fundamental considera as tensões do texto pelas relações de negação, contrariedade e complementaridade. No nível narrativo chama atenção para as relações *actanciais* (relações entre sujeito-objeto e destinador-destinatário). Na análise do elemento discursivo leva em conta a presença de artifícios *fóricos* (disposição afetiva fundamental), representadas pela: *euforia* e *disforia*, ou ainda *conjunção* e *disjunção*. Termos, que não significam apenas ânimo e desânimo, respectivamente, e sim a condução do próprio discurso ou da mensagem (*phoria*)<sup>258</sup>. Nesse caso a letra é sim crucial na leitura de seus sentidos, mas almeja-se, nesse artigo não permanecer nela restrita, mesmo com muitas limitações. Para as canções de Moreira outro elemento relevante é o desenvolvimento da noção de *competência: do querer e dever* para noção de *performance: saber e poder*<sup>259</sup> (ou a passagem do estado imanente para a manifestação-comunicação). Logo, a manifestação é constituída na relação entre pessoa, tempo e espaço e na sua ocupação, ao encontro do que Santos considera exercício e cidadania: a relação cultura e território e desenvolvimento de certa filosofia da práxis.

A porção musical<sup>260</sup> é considerada, segundo a metodologia de Tatit. Para este autor, as designações de gênero musical denotam a compreensão global de uma gramática. Ou seja, para ele a canção, seu processo embrionário, ocorre na própria fala, na inflexão da voz que guarda ritmo e melodia, ambos de constatação menos explícita, mas fundamental para o arranjo entre letra e melodia. Logo, em tal relação a entonação com sua musicalidade própria e força de condução são cruciais e

<sup>257</sup> A metodologia é construída a partir de três autores: Tatit, Greimas e Diana Barros.

<sup>258</sup> TATIT, Luiz. *Análise Semiótica Através das Letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 11-26.

<sup>259</sup> BARROS, Diana Luz Pessoa. *A teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Editora Ática, 2005. p. 80.

<sup>260</sup> Prefere-se aqui utilizar este termo ao invés da melodia, pois em decorrência dos limites desse artigo a análise dela não foi realizada, contudo, procurando não omitir sua relevância optei por minimamente tratar do papel de alguns instrumentos de forma geral.

destacam-se em relação a três conceitos chaves expostos por Tatit: *passionalização, tematização e figuratização*<sup>261</sup>.

Para tornar tais noções mais inteligíveis é possível compreendê-las visualmente. A tematização representa, grosso modo, uma *horizontalidade* maior, devido a presença maior do número de consoantes na letra que acompanham efeitos de alturas menores e sons mais graves e aumento das tensões, ao contrário da passionalização, cujos desígnios apontam para certa verticalidade, dada a expansão das tensões (com intervalos maiores entre elas), o usos de termos vocálicos, bem como alturas maiores e sons agudos. Trata-se de acompanhar o próprio canto, a palavra cantada e suas flutuações diversas (som e espaço)<sup>262</sup>.

Esta cidade, que ainda é maravilhosa,  
Tão cantada em verso e prosa,  
Desde os tempos da vovó.  
Tem um problema, crônico renitente,  
Qualquer chuva causa enchente,  
Não precisa ser toró.  
Basta que chova, mais ou menos meia hora,  
É batata, não demora, enche tudo por aí.  
Toda a cidade é uma enorme cachoeira,  
Que da Praça da Bandeira,  
Vou de lancha a Catumbi.

Que maravilha, nossa linda Guanabara,  
Tudo enguiça, tudo pára,  
Todo o trânsito engarrafa.  
Quem tiver pressa, seja velho ou seja moço,  
Entre n'água até o pescoço,  
E peça a Deus pra ser girafa.  
Por isso agora já comprei minha canoa,  
Pra remar nessa lagoa, toda a vez que a chuva cai,  
E se uma boa me pedir uma carona,  
Com prazer eu levo a dona,  
Na canoa do papai

(Cidade lagoa, Cícero Nunes e Sebastião Fonseca- Odeon, 1959)

<sup>261</sup> A *Passionalização* consiste no fluxo das vogais presentes na fala melódica que provocam a queda do andamento musical, a expansão da tensão e o aumento das freqüências agudas. Em posição inversa o ataque de consoantes na letra provoca uma progressão melódica, mais segmentada, com o privilégio do ritmo e na reiteração de temas (*tematização*). Já o último conceito de *figuratização* é responsável pela aparência de naturalidade do cancionista, sua capacidade de projeção na obra musical: própria encenação e entonação, que permite os arranjos aparentemente “perfeitos” entre letra e melodia.

<sup>262</sup> Tal metodologia é usada por Tatit em alguns de seus trabalhos. A exemplo: TATIT, Luiz. *Elementos Para A Análise Da Canção Popular*. CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada, Vol 1, n. 2, dez., 2003.



Pensava-se que aspectos pitorescos desta natureza já não se repetiriam na capital da República. Mas as chuvas dos primeiros dias de dezembro — as maiores dos últimos 41 anos — fizeram evocar os flagrantos do tempo antigo. Aqui está a Praça da Bandeira mais uma vez — justificando ser chamada para «Praça da Banheira». Sempre há quem se divirta na ocasião.

**Enchente na Praça da bandeira na década de 1950. Foto Biblioteca nacional.**

Breque inicial: (Ondas perfumadas de Paris é moleza de bordo e  
 contrabando de caos  
 Vai passando e examinando o artigo é violento na minha mão é 10  
 em qualquer uma 50)

Vou meter a mão a obra *eu e minha cobra*  
 Fazendo magia bota a cabeça de fora (Sofia)  
 Mostra essa gente que também conhece (psicologia)  
 E filosofia (assim eu ganho meu dia)  
 Agora *minha gente* parei com tal magia  
 Por um instante entrei na parte

interessante

**Trata-se** no momento de três medica  
 mentos de um fabricante  
 E o que é mais importante é que dois  
 são de graça ( meus senhores)  
 Pra quem um levar  
 Quem vai querer se habilitar

Pois dez cruzeiros não pagam nem o conselho  
 Que **eu venho** dar (mais um pra cá outro pra lá, dá um ali pro  
 Waldemar)  
 Pomada pra calo, sabão pra coceira (que é um desacato)  
 Não corte mais o seu **sapato**  
 Se o calo não sair dentro de quinze dias  
 Com a pomada **promete**, senhor corte o calo a **canivete**  
 É quando grita o farol, neca senhor  
 Olha a Justa na **frente**, eu me desguio  
 de **repente**  
 É que o farol quer dizer  
 Que vem chegando um guarda **impertinente**.

**Breque final: Eu vou correr eu vou fugir.**  
 Mas vem cá seu guarda, to me defendendo  
 Neca que a cana é dura e você vai comigo.

(Camelô na cidade, Tancredo Silva e Vagner de Paula- Odeon, 1942/ 1961)

Em *Cidade lagoa* a tensão fundamental estabelecida é entre o habitante da cidade e a cidade, revelado nos termos na relação entre os contrários e complementares: cidade X lagoa e não lagoa (complementar a cidade) X não cidade (complementar a lagoa), respectivamente. A enchente como problema vitalício e renitente é o mote central da canção, definida em dois momentos marcantes na letra e melodia: “Esta cidade” e “nessa lagoa”, nesses fragmentos de versos acompanhados pelos pronomes demonstrativos (dêiticos temporais e espaciais) que denotam a proximidade do narrador com duas cidades: antes (cidade) e depois da

enchente (cidade lagoa), com tais experiências presentificadas no tempo, como indicam os versos: “*Qualquer chuva causa enchente/ Não precisa ser toró/ Basta que chova(...), enche tudo por aí*” a demonstrar a rapidez com que isso ocorre, além da recorrência, pois não é preciso que chova muito, durante muito tempo para que o espaço seja transformado e tomado (*enche tudo por aí*), e em certo sentido a perplexidade do indivíduo que é submerso por tal problema e precisa resolvê-lo de algum modo.

Na canção, no nível narrativo, entre *actantes* há dois sujeitos: a cidade na primeira parte da canção e o narrador e ser atuante em segundo momento: quando adquire a canoa e pode se deslocar. Todavia, a cidade, como apregoa seus dois momentos distintos: a cidade que *ainda é maravilhosa*, cantada em verso e prosa há tempos e a cidade com problemas visíveis, perturbadores, intensificada nos versos que seguem novamente a citação irônica da cidade como bela: “*Que maravilha, nossa linda Guanabara/ Tudo enguiça, tudo para/ Todo trânsito engarrafa*”. Nesse sentido, a cidade torna-se o *anti-sujeito* que impõe na relação recíproca entre indivíduo e espaço a necessidade urgente de intervenção, tornando a cidade objeto de sua ação. Tal momento destaca a cidade antes, ou ainda em junção com o narrador e personagem da canção, agora como força disjuntiva.

Esse álbum de Moreira demonstra uma mudança em uma série de sambas que lhe foram contemporâneos: o uso de orquestra como acompanhamento na gravação, além de instrumentos percussivos. Os antigos regionais, com instrumentos de pau e corda (violão, flauta e cavaquinho) passaram a usar também pandeiro e tamborim. Nesse caso também junto de Oswaldo Borba e sua Orquestra, quando os instrumentos de sopro, sobretudo metais foram introduzidos, eram, inclusive marca dos álbuns de Moreira pela Odeon.

Nos momentos de tensão na melodia ocorre grande presença do pandeiro, sobretudo em momentos de tematização, representados na letra também por certa paronomásia entre os termos: **todo, tudo, enchente, enguiça, engarrafa**. Já, os momentos de *passionalização*, que marcam maior entonação do cantor junto das vogais ou de ditongos no fim de alguns versos representados pelas palavras: *toró, aí, catumbi, papai* há um silenciamento do pandeiro e uso passional de metais, marcando, portanto no nível narrativo, além do discursivo alterações na trajetória, a exemplo do da palavra *toró*, momento em que o primeiro elemento disfórico torna-se

presente. Os princípios eufóricos (da linda Guanabara) tornam-se disfóricos, então para o que a canção traz grande *figuração*, elementos conhecidos para aqueles que recebem essa mensagem entorno de uma mesma temática: a enchente. Por exemplo, a cachoeira, os termos “tudo enguiça”, “tudo para”, o trânsito engarrafado, mesmo o uso do termo *todo*, *tudo* revela quantidade e a qualidade de determinados problemas.

A lagoa torna o seu habitante alguém tomado pelos códigos da cidade que precisam ser lidos e tratados, pelas novas demandas e necessidades impostas arbitrariamente sobre ele. Essas figuras (cachoeira, engarrafado,) cumprem ainda outra função na canção, além da figura de linguagem que as une: a capacidade de evocar determinadas imagens relacionadas à cidade do Rio de Janeiro. O breque de Moreira da Silva ao fim da canção atesta isso: “Mas que toró!/ Vou meter uma roupa de escafandro para atravessar essa Lagoa”. Ora como escafandrista o sujeito tornar-se-ia impermeável ao problema da enchente e da própria cidade, que atropela os indivíduos, impede seus percursos. Seria o preço de uma modernização urbana equivocada? A cidade como espécie de monstro devora sua criatura: o cidadão.

Algumas rimas permeadas de figuras de linguagem denotam isso: a metáfora para cidade alagada: a cachoeira, na rima com Praça da bandeira, revelando também seu sentido metonímico (a parte pelo todo), o local constantemente encharcado: a Praça, como representativa de toda cidade, exatamente porque aquela não permite seu trânsito nela. A enorme cachoeira que faz com que ele tenha que ir de bote da Praça da Bandeira ao Catumbi. Outra rima crucial na letra é a das palavras *canoa* e *lagoa*, pois compreendem, segundo o terceiro nível de análise: o campo discursivo a passagem da categoria de *competência* para *performance*, que no enredo ocorrem quando da constatação do problema, sobretudo nos versos: “*Quem tiver pressa, seja velho ou seja moço (...)/E peça a Deus pra ser girafa*”. Quando a figura do narrador e personagem percebe que a enchente assola a todos: velho e moço, quaisquer cidadãos que precisem se movimentar e que diante da impossibilidade de enfrentar prontamente tal problema: entrar na água como se escafandrista fosse, compreende a necessidade de transformação: é preciso, pois ser girafa, transgredir sua condição.



Foto Biblioteca Nacional, enchente Praça da Bandeira, década de 1930 e enchente em 2002. < Disponível em: <http://arenascariocas.blogspot.com.br/2010/04/sobrevivendo-em-atlantida.html>>. Acesso em: 20 de outubro de 2013.

A brincadeira com certo aspecto antropomórfico homem e girafa, designa o impasse e a elaboração de uma saída para o embuste, diante da força da natureza (enchente) conjugada a força da cidade: a linda Guanabara, porém com deficiências vitalícias. Não podendo ser girafa e sozinho transformar de fato a situação: tanto da cidade como a de si mesmo, a compra da canoa pra remar até seu destino, ou seja, tal imaginação torna-se plausível e afirma a passagem da *competência* para *performance* no discurso

Como mencionado anteriormente a manifestação musical, sua relação interna (texto) e contexto são inseparáveis de um desejo de comunicação, atuação: performance. Logo, a passagem, segundo Diana Barros da *competência* para a *ação*, diz respeito à construção de uma simulação, espécie de ensaio atuante, a partir de certa consciência: do *querer e dever* agir (quando percebe que não pode atravessar com a água até o pescoço, mas atravessar, no entanto é necessário) para o *poder e saber* agir: “*Por isso agora já comprei minha canoa/ Pra remar nessa lagoa, toda a vez que a chuva cai*”. Nada mais impede, portanto seu percurso pela cidade quando constrói esse caminho alternativo. O *plano de privação* (enchente) torna-se o *plano de aquisição* (a lancha, a canoa, remar, a travessia a carona, a dona) que culmina na passagem pela cidade lagoa. Tal indivíduo no enredo e discurso elaborado de sua trajetória não é passivo, passa da *modalidade do ser* para a do *fazer*.

Em ambas as músicas os sujeitos adquirem competência para ação através de dois meios: da compra ou venda de uma ou mais mercadorias, como na canção de 1959: “*por isso agora já comprei minha canoa*”; e da busca de negociação e

construção de alternativas: a conversa entre o camelo e a justa (o fiscal), bem como os mecanismos daquele para avisar sobre o perigo eminente desta na canção de 1961. Implicam, pois no cálculo de sua performance de modo constante a partir de suas vivências, relações, por vezes de modo personalizado como afirmou Da Matta, mas ainda assim articulando: saber e ação.

*Camelô na cidade* inicia com ruídos de automóveis, buzinas e movimento agitado de circulação e conversas. Moreira antes mesmo do início apresenta o tema da canção com um breque a seu estilo, sem acompanhamento musical, mas com a força de sua entonação bem-humorada. Como assinalado, portanto (logo acima da letra) o cancionista apresenta os eu produto para a venda, com intuito já de convencer os transeuntes da validade deste, pelo preço. Além disso nos primeiros versos da canção torna-se evidente o uso de estratégias performáticas para atrair um provável comprador-consumidor: “*Vou meter a mão a obra eu e minha cobra (...)*”. Tal discurso em primeira pessoa com uso elíptico do (Eu) junto das rimas entre as palavras magia, Sofia, psicologia e filosofia demonstra o uso de tais como elementos necessários para *euforia* e *competência*, pois é com artifício de tais habilidades que adquire o *querer e dever* para o seu intuito: a venda. A cobra aparece como ser desdobrado: “*Eu e minha cobra fazendo (...)*”, posto que ambos é que agem, ou seguem agindo como denota o gerúndio *fazendo*. Como em *Cidade lagoa* a canção-fábula com o uso da brincadeira antropomórfica, exatamente no momento em que há a passagem para performance. A cobra, assim como a girafa, anteriormente faz parte de uma simulação, de um ensaio de imaginação, alternativa para algum interesse (venda) ou dificuldade (enchente).

Além disso, o nome da cobra é Sofia indica, portanto o *saber e poder* demonstrados ao público: “*mostra a essa gente que também conhece*”. Marca em hipótese, através do pronome demonstrativo *essa gente* um desejo latente de comprovar habilidade, ou busca de visibilidade social, além da vontade de vender.

No plano narrativo o sujeito: Eu e cobra articula-se com o anti-sujeito *A justa*, os fiscais que no breque final ele interpela, tentando livrar-se da prisão. Existe então uma identificação com seus pares: camelos e a disjunção com essa gente (*o outro*) e os fiscais, com quem ele tenta certa junção quando pretende aliviar sua situação negociando, a demonstrar um *cálculo de performance*, como diz Da Matta<sup>263</sup>.

---

<sup>263</sup> Ver, MATTA, Roberto Da. *A casa & a Rua*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 91.

Em *Camelo na cidade* que foi gravada em 1961, um ano depois em que foram construídos na Rua Uruguaiana e arredores, no centro do Rio de Janeiro, um complexo de 11 ruas<sup>264</sup> (camelódromo hoje conhecido como Saara) há, de modo distinto da primeira canção um narrador já sujeito de início, sujeito que se volta a seus destinatários compradores, e com outras pessoas que dialoga.

É capital na canção notar que além de todo teatro ou encenação utilizada, toda movimentação que a melodia também sugere, trazendo inclusive sons diversos da rua há outra mensagem: além da venda de medicamentos, “*pomadas pra calo, sabão pra coceiras*”, o camelo veio denunciar, uma situação social, busca nesse conselho a fala para seus iguais: os trabalhadores informais que desacatam a autoridade, mas como ele mesmo na conversa com o guarda justifica em legítima defesa: “*Vem cá seu guarda estou me defendendo*”. A cidade não lhe proporcionando uma série de elementos indispensáveis a uma vida decente é na leitura de seus novos códigos e com uso da imaginação que seu habitante (cidadão) busca a defesa, a alternativa, na ilegalidade em meio ao desenvolvimento de uma sociedade de consumo. Nada vale mais do que essa mensagem: dez cruzeiros não pagam o outro remédio que oferece: o conselho: “*Pois dez cruzeiros não pagam nem/ um conselho que eu venho dar*”.

A separação nos versos da palavra *nem* somada a *um* soam na sua entonação e audição como *nenhum*, a ponto que a ambiguidade enfatiza a questão de apenas um conselho já valer mais que o cruzeiro, ou todos e quaisquer conselhos tem mais serventia, “contradizendo” o momento anterior quando o camelo se vira com mil artifícios para atrair compradores. Interessante ainda nesse caso é que quando ele apresenta o objeto de venda faz uso da terceira pessoa: “*Trata-se no momento de três (...)*”, no momento do conselho a primeira pessoa torna a aparecer.

Com o trabalho informal, com o desacato, e com os devidos cuidados, longe da fiscalização ou sabendo negociar com ela o sapato não precisa ser cortado, o calo da questão: vender sem ser interrompido pode ser evitado. O medicamento talvez esteja para *Camelo na cidade* como a canoa em *Cidade Lagoa*, pois movido dele é que se torna capaz de ler alguns códigos e reelaborá-los, a exemplo do farol que sinaliza um traço disfórico da canção, apressando por força a passagem da

---

<sup>264</sup> MAFRA, Patricia. Camelôs cariocas. In: VELHO Gilberto(org.). *Rio de Janeiro: cultura, política e conflito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. p. 206.

competência a *performance* (saber e poder); “*eu me desguio/ de repente*”. De repente, não por que inesperado, mas atestando grande habilidade diante das incertas fiscais, o farol afinal quer dizer algo: “*É que o farol quer dizer/ Que vem chegando o guarda impertinente*”, a Justa (gíria de justiça, fiscais) vem chegando.

Em *Camelo na cidade* a música também apresenta nos momentos de *tematização* o uso de instrumentos percussivos, enquanto nas ocasiões de *passionalização* os instrumentos de sopro que dão o tom das tensões.

Acompanhar a trajetória e algumas canções de Moreira não é tratar o artista como figura politizada e essencialmente crítica, mas de verificar sua construção. Talvez aponte para outro aspecto: a de um sujeito que articulado com o ambiente em que viveu e a série de leituras e releituras que fez a partir de suas experiências e imaginação. Relaciona, pois o elo estratégico: cultura e território, a partir da força mobilizadora (imaginário). Foi capaz de percorrer os espaços da cidade e de criticá-la, construiu ao cabo dos projetos de modernização, cívicos e dos problemas deles decorrentes como: as dificuldades no trabalho e na estrutura da cidade um personagem que, em uma espécie de leitura folheada da sociedade, das prerrogativas políticas e discussões destas no âmbito cultural possibilitou certa mobilidade social alternativa, via profissionalização como cancionista, além de um espaço de atuação pública, ainda que permeado por filtros de comunicação (rádio, TV, LP).

Não era essencialmente um cidadão engajado, mas não só de “boa praça” e cordialidade foram construídos seus breques, as críticas lhe foram também muito pertinentes. Suas canções permanecem ainda atuais no ano de 2011 a prefeitura do Rio de Janeiro iniciou após décadas de enchentes no local, uma reforma para evitá-la. O Saara continua com mais ruídos e sons e com trabalhadores informais aos montes buscando alternativas para o sustento. O que nos move na história ao fundo são nossa relação e incômodo com o presente e com nosso entorno.

## CONCLUSÃO

A presente dissertação teve como objetivo abordar as representações de malandro, trabalho e cidadania nas canções e trajetória de Moreira da Silva. Para tanto, foram articulados a história dos conceitos, micro-análise e perspectiva comparada e mobilizadas três variáveis: a imaginação social, trabalho e próprio malandro, que relacionadas e chocados, (o “*choque do incomparável*”, para Detienne), permitiram por fim, investigar o sentido por detrás da polissemia dos diferentes vernáculos que definiam tal personagem. Ou seja, como vinculam poder e disputa semântica, em como a imaginação individual à social.

Além de, 1- verificar em que medida as malandras canções possibilitam o foco na perspectiva do tipo de relação guardada entre cidadãos e Estado, nos dois contextos, apontando as maneiras pelas quais a Política se utilizou da Arte para redimensionar as imagens de nação e povo. 2- Relacionar e analisar os temas norteadores da política de Vargas, trabalho e regeneração nas músicas, ainda que figurem apropriação do Estado, durante a ditadura de Vargas, verificando ainda seus desdobramentos nos anos 1950 e durante o Regime Civil-militar, pretensão para possibilidades de um próximo trabalho.

Esse último momento (1964-1985) compreendido como pacto civil-militar de longa intervenção na experiência cidadã brasileira, com sua inserção na sociedade de consumo, entretanto a recuperar a figura do malandro de outrora, ainda sobre auspícios de certa marginalidade como personagem participativo, capital no bojo das discussões sobre o nacional-popular, entre grupos políticos de esquerda e direita, em que o desdobramento sobre tais representações tradicionais, relaciona de um lado seu uso político como resistência, e de outro, em hipótese, já no jogo de distensão do governo Geisel, um aparato cultural de reorganização política.

3- Desenvolver linha interpretativa sobre o personagem, sob aspectos múltiplos (seu universo polissêmico). Atenta as suas diferenças, semelhanças, sobreposições, principalmente através da indústria cultural. E, em suma, 4- relacionar a constituição de uma tradição da música popular brasileira e de seus personagens ao processo de institucionalização da MPB (década de 1950-70) explorando a figura do malandro, herói e anti-herói brasileiro, a fim de compreender como adquiriram formas estritamente políticas, usadas como forças primitivas contra-hegemônicas perante o Estado.

Iniciar, nesse aspecto, por uma leitura ampla do corpo de dicionários, abrangendo mesmo o período anterior e posterior ao recorte proposto nessa dissertação foi uma escolha para tocar os sintomas, chegar aos primeiros indícios e transformações pelas quais podem ter passado, além de observar quais atribuições permaneceram aguerridas, bem como quais surgiram e se infiltraram nessa trama ou desapareceram. O malandro ao longo do século XX permaneceu como figura catalisadora de sentidos, políticos e culturais, sobremaneira depois da necessidade de constituir forte identidade nacional, no que concerne a seus concidadãos, aos *nacionais*. Passou, inclusive mesmo com o ranço criminal que para sempre estava cravado no imaginário a seu respeito, de malandro imoral a *tribofeiro orgânico*, de força revolucionária, disputado ideologicamente por lados políticos opostos. Vale mencionar ainda aqui, que esse processo, foi contemporâneo ao momento em que o samba foi forjado como símbolo da alma brasileira.

O malandro, no entanto, como descreve os dicionários e, em segundo momento pode-se observar nas canções, *monta possuir virtude e honra*, frequente espaços que não lhe convém, é incômodo, por sua classe e pretensões altaneiras, sobremodo, porque é um sujeito, por excelência da fronteira. Percorre mundos que não lhe pertencem e dele sabem tirar leitura sagaz e inventiva, aumentando o interesse em sua adesão política, bem como no seu uso ideologicamente.

Gramsci indicava, nessa direção, em seus trabalhos, como a comunicação oral é meio de difusão ideológica célere e com amplitude de ação maior que a comunicação escrita, porque mexem de maneira exacerbada com as emoções.

Esse trabalho volante de “resgate cultural”, com interesses em malandros, caipiras, sertanejos no primeiro quartel do século passado casava-se muito bem com um complexo lençol de construção de novos caminhos para uma cultura política brasileira, cujo objetivo vislumbrava cobrir em um só ou em um grande lance toda representação da nacionalidade brasileira. Interessava ao país a imagem de uma nação coesa e moderna, inscrita na curva mundial ascendente de países em desenvolvimento industrial. A diferença, entretanto, é que, ao contrário de meados do século XIX, passa-se ao momento de valorização da figura do trabalhador nacional. Referir-se aos nacionais, segundo Naxara nos oitocentos era mencionar uma população livre e pobre, a arraia miúda de cores mescladas que se aglutinavam e geravam pavor às classes dominantes.

Depois das greves das primeiras décadas do século passado, cujas grandes lideranças políticas eram imigrantes, o trabalhador nacional ressarce, em termos, seu valor perdido. Passa a ser visto como passivo ou pacato e útil aos interesses do patronato. Como destaca autora, tal sensibilidade – esse pensar a sociedade e a cultura, que no fundo reverbera em um novo olhar sobre a relação Sociedade Política e Sociedade Civil – fez-se com profunda sintonia com a era do progresso, das ciências e artes, paulatinamente construídas no século XIX, e que acabaram se manifestando, especialmente no Brasil, através da Literatura. Segmento, para Naxara, que mais cedo contribuiu e tratou de edificar meios para se conhecer a nação, o povo, ainda que de forma intuitiva.

A busca pelo *povo brasileiro* equivalia à atribuição de novos valores e sentidos a seus representantes, então um grande rebanho de despossuídos e desclassificados, tidos como inaptos ao trabalho e à cidadania. Essa vitrine nacional tinha já alguns “operários” como o IHGB e a Literatura Romântica do século retrasado como no caso de José de Alencar. Sua força era movida, no entanto, principalmente com a finalidade de desmitificar um passado colonial, de soltar as amarras da nação a ser criada e fortalecida, sob parâmetros menos eurocêntricos. Já no século precedente, no Modernismo, o objetivo era construir uma síntese satisfatória, capaz de assimilar as referências europeias necessárias, mas traçando seus próprios caminhos, mesmo que profundamente marcados pelo estrangeiro. A nação deveria refletir modernidade com aspectos cosmopolitas e ao mesmo tempo com forte identidade. O samba e muitos sambistas e, principalmente divulgadores da música popular, atuando mesmo como censores morais, participaram do cadinho de todo esse contexto e processo, que vincula cada vez mais a confecção de tipos nacionais a um ideal de povo, de cidadania e de trabalhador.

Esta tônica era motivada sim por uma série de demandas materiais, mas também pela necessidade do país dobrar-se sobre si mesmo, constituir identidade, a escrita de sua história, a visualização de seu povo, pois este, na ocasião, não se oferecia à visibilidade como uma definição homogênea e ampla.

De acordo com Mariza Lajolo, as imagens de pobres na literatura, trazem à tona, de diferentes formas tentativas de injetar no interior à civilização, a polidez, a educação, a cidade. Falar do ambiente malandro é, pois conjugar cultura e território como capitais para formação de cidadania, de identidade e da imaginação social e

individual. Kevin Lynch em *A Imagem da Cidade* considera que, no processo de orientação de um indivíduo no espaço e tempo o elo estratégico é a imagem ambiental, espécie de quadro mental geral, elaborado a partir do mundo físico exterior, mas que cada indivíduo é portador. Essa imagem resulta tanto da sensação imediata, de suas estruturas de sentimento, quanto de lembranças e experiências passadas, utilizadas para interpretar informações e orientar a ação.

Assim, a cidadania esta em constante formação em detrimento de canais não formais, pelo que Santos denominou de “direito ao entrono”, meio pelo qual o malandro, nesse trabalho, pôde mesmo diante dos ditames do Estado, devolver-lhe críticas, deboche, reelaboradamente.

A figura do malandro, também na literatura, sofreu alguns exemplos de regeneração e politização semelhantes, que significavam nos círculos intelectuais mais do que intenção de sagrá-lo trabalhador nato, a intenção de assinalar seu encaminhamento político. É o caso de “*Jubiabá*” (1935), de Jorge Amado, citado ao longo do trabalho, ou do teatro de revista de Artur Azevedo à *De Chocolat*.

Há um desejo, portanto, claro de politização destes personagens nacionais e regionais, seja na literatura, no cinema, na própria música, o que remete aos conceitos de “música interessada” e “romantismo revolucionário”, ambos já mobilizados aqui para discussão de tais características, segundo o recorte historiográfico proposto. Conduzir o povo à cidadania política corresponde a colocá-los em cena, ainda que sob tutela e orientação, o que foi feito por vários artistas e intelectuais nas representações que construíram.

Moreira da Silva, quando empregado na Assistência Municipal, antes até de sua entrada definitiva no mundo da canção, conseguiu mudar temporariamente de ofício, dada suas relações. Tornou-se amigo de Cícero Marques, secretário do prefeito do Distrito Federal Prado Júnior, na época em que Washington Luís era presidente e passou de motorista de ambulância à motorista particular de Marques, que já era um cliente antigo seu dos tempos de chofer de praça. Antônio na série de depoimentos listados como fontes primárias desse trabalho, não cansa de contar essa história. História, que ao fim acaba lhe tornando importante, afinal lhe leva ao interior do Palácio da Guanabara e as páginas de um livro. Isso porque, em 24 de outubro de 1930 Moreira da Silva, como de costume, logo cedo ia buscar seu patrão, mas tendo dificuldades, avisa o chefe:

“Doutor, o terceiro Regimento tomou conta da cidade e está bloqueando os túneis Raimundo Correia e Real Grandeza. Acho que hoje não vai ser possível seu banho de mar antes do trabalho”<sup>265</sup>.

O secretário se informa do que estava acontecendo, o presidente Washington Luís estava encurralado no palácio e uma junta pressionava para que renunciasse, era a Revolução de 1930 se definindo. O General Tasso Fragoso já estava em Laranjeiras com a tarefa de convencê-lo. Depois de algumas horas é o que faz o presidente. Moreira pode assistir de perto tal derrota, pois acabou levando o patrão até lá, decidindo como amigo esperar por ele e acabou entrando junto aos aposentos dos empregados para pegar uma fruta, por insistência de Marques, pois já haviam se passado algumas horas de espera. Quando o derrotado sai do palácio Moreira pode mesmo ouvir as palavras de conforto do, então ex-prefeito para o ex-presidente:

“ Vossa excelência depois que transpor os portões, só poderá ser aplaudido pelas suas obras”<sup>266</sup>.

Enquanto de outro lado, diz um crioulo, pendurado nas grades do portão para espiar tudo de perto: “*Aí malandro agora vai trabaiá!*”.

A história de Moreira, se verdadeira ou não, como tantas outras que contava dessa vez vinha compor um livro lançado por Marques, em 1931 *O último dia do presidente Washington Luís no Palácio Guanabara*. O que importa, é que o modo como gostava de repetir essa história, ou como assinalava sempre sua vida e ativava sua memória em relação a fatos, geralmente oficiais, da história do Brasil, como a comemoração do centenário da independência em 1922, a Revolução de 1930, a morte de Vargas e outros eventos, pois de um modo ou de outro, em especial nessa narrativa ele se tornava um fragmento vivo da história do país, o que para um mulatinho nascido, no Morro da Babilônia era improvável.

---

<sup>265</sup> AUGUSTO, Alexandre. *Moreira da Silva: o último dos malandros*. op. cit. p. 43

<sup>266</sup> IDEM. op. cit. p. 47.

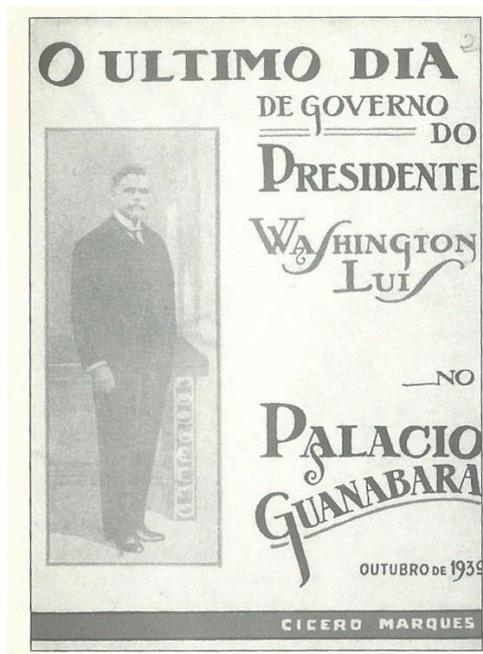


Foto Arquivo Moreira da Silva. In: AUGUSTO, Alexandre. *Moreira da Silva: o último dos malandros*

A moralização social pelo trabalho, em maior ou menor grau, mesmo levando em conta suas diferenças, estava presente como eixo capital de um processo de civilização no conjunto de autores abordados, sejam eles literatos, sociólogos, folcloristas ou intelectuais e políticos citados. A perspectiva folclorista e romântica continua marcando as tendências e interpretações acerca da cultura popular, o que acabou por redundar num discurso maniqueísta, permeados de polarizações e binômios que, antes de formar conceitos rígidos, formam preconceitos e o risco de tautologia.

Cria-se, nesse aspecto, certa celeuma que reatualizam pontos de vistas estereotipados entre campo e cidade, a exemplo da noção, sobremaneira nos períodos autoritários, de que o *povo brasileiro* é conservador politicamente e esteticamente progressista, enquanto que as *esquerdas* denotam progresso político e conservadorismo estético, gerando grandes impasses e interrogações.

A institucionalização da MPB, além de normatizar propriedades positivas ou negativas, segundo julgamentos de valor, atribui imagens políticas a alguns de seus personagens, posto que, através da ideologia de trabalho, por exemplo, desde século XIX preocupava-se em constituir imagens dos *nacionais* que não lhes fossem

contraproducentes, e com o desenvolvimento da indústria cultural ganharam mais um espaço conveniente, ademais se esta adotasse um comportamento de pacto ideológico. Refiro-me ao desenvolvimento e expansão da radiodifusão de 1930-1954 e do crescimento vertiginoso do mercado de discos, além da TV nos anos de 1960-1970, justificando mais uma vez o recorte escolhido. É nesse novo espaço de propaganda e talvez de conveniência que a ideologia de trabalho, sobretudo a estatal, se apropria da cultura popular e lhe devolve novas imagens.

Todavia, seus criadores nunca estiveram alinhados totalmente com essas propostas e, não obstante, reelaboram respostas como antífonas. Nem a indústria cultural, é tão “malvada”, nem os artistas são bonecos profundamente massacrados por ela, visto que também pelas suas frestas forjaram mobilidade social, visibilidade, lugar social e cidadania. O que relaciona, em hipótese, a *música interessada* ao *romantismo revolucionário* é as tentativas de intelectuais, artistas e do Estado de inculcar um projeto de nação e desenvolvimento a todos. Nesse projeto, malandros foram fundamentais. Não encaminharam o país para uma nação coesa, de trabalhadores como abelha ou cidadãos em negativo, mesmo porque esse objetivo não pode ser reificado. Entre estes nacionais há vastas experiências.

Parece haver ainda, no trato de figuras marginais e obtusas, mesmo quando observadas como artistas, personagens (malandro) constante romantização. Uma pitada de romance, nesse sentido, presente tanto no compartilhamento da noção de *música interessada* por seus contemporâneos, quanto, obviamente no compartilhamento da ideia de “*brasilidade revolucionária*”. O que mantém os laços entre os dois conceitos, é o que Vinci de Moraes denominou de “brasilidade modernista”, referência não só a uma semana de 1922 que “ainda não terminou”, mas a outros modernismos postos em prática como processos civilizadores.

O *romantismo revolucionário* compreende a força tradicional reelaborada para rupturas e questionamentos e apontam para o desejo de pesquisa futura, para as representações de malandro na música popular em 1960-70, através ainda de Kid Morengueira e de outros compositores no contexto, em um período também autoritário e de relação intrincada entre Estado e cidadão, pois o tal (*O Tal*) sujeito, “*que anda assim de viés*” inspirava ainda, pelo seu discurso dissimulado, pela grande presença corpórea e de gestos e, portanto ainda estava presente *entre parangolés e patrões*. Estava longe de ser calado, mesmo Moreira não poderia ser o

“Último Malandro”, apenas aponta para as transformações de bilontras ao longo do tempo, a exemplo das malandras canções de Jorge Ben, especialmente: *Charles Anjo 45* e *Galileu Galilei* de 1969; os primeiros álbuns de Bezerra da Silva, e as próprias canções do musical de Chico Buarque: *Homenagem ao Malandro*, *Doze anos*, *A Volta do Malandro*, *Malandro n. 2*, as duas primeiras interpretadas por Kid Morengueira, além de *Tira os óculos e recolhe o homem*.

Essa última única composição de Moreira e seu apadrinhado, Jards Macalé, considerado pelo velho tribofeiro como seu precursor no gênero do samba de breque. A associação entre ambos começa em um Projeto Pixinguinha em 1973 e rende a canção censurada em 1977, quando mais uma vez os dois se apresentavam juntos em um show em Vitória- ES. Canção que ridiculariza os delegados da censura e sua truculência, semelhante ao delegado Deraldo Padilha, sujeito também de óculos *ray ban* debochado em *Olha o Padilha*, quase vinte anos antes.

Fica a pergunta, portanto sobre como seriam tais representações bilontras no Regime Militar, pois na Era Vargas apesar da experiência totalitária, a ideologia do trabalho não foi absorvida inteiramente e menos ainda significava, pura e simplesmente o contrário da malandragem. Mesmo com as organizações sindicais dos trabalhadores urbanos sendo convertida em espécie de aparelho do Estado e tendo, tanto a censura como o peleguismo campeado a experiência de trabalhadores no período, não impossibilitaram por completa a formação de uma *resposta* à ideologia de trabalho e as ingerências do poder como antífonas. Havia insatisfação, luta e negociação e conflito entre o *mito político de Vargas* e o *mito da malandragem*.

A imaginação metodológica de Detienne e Kocka aqui está presente, pois com a *História Comparada* ou *Conectada e Cruzada* é possível rachar as palavras, mitigar questões equivocadas ou pouco interrogadas ao redor de um conceito, tal como fez o primeiro autor com a ideia de *Apolo* e com a mitologia comparada.

Durante boa parte da Era Vargas, o povo brasileiro, era tomado como desprovido de qualidades e vocações democráticas. Além disso, as práticas liberais eram vistas como inadequadas para sociedade de massas. O povo era visto como fraco e irracional, daí a necessidade de controle de seus ímpetos e de constante orientação através da figura de um grande chefe, o mito político, que enganava os populares com sentimento de participação, ordem política e identificação. Mas,

Moreira não pode imaginar ou entrar no Palácio do Catete, e mesmo através de suas representações artísticas romper essa porta?! É certo que fora elogioso de Vargas, mas foi, não obstante seu crítico. Ou seja, o mito não substituiu por completo as liberdades políticas e o *espaço do cidadão*, mesmo com grandes dificuldades.

Logo, se o mito de Vargas, tornou-se independente com o tempo do regime que o criou, segundo Celina D'Araújo, o mesmo acontece para o *novo malandro*, e não último. A lógica de inversão, própria do Carnaval imaginada por Moreira em sua participação, como repórter da história, em 1930 nesse aspecto é capital. Ele não apenas participa, assiste, mas como testemunha os acontecimentos, pode falar com propriedade sobre eles. Assim, se a Era Vargas tinha um projeto de formar, ao moldes da ideologia fascista um “reserva de mobilização”, com os trabalhadores, o *tiro sai pela culatra*, o roubo da fala dos trabalhadores, sobretudo quando cantados na música de Moreira da Silva não faz do cidadão alguém preterido, com cidadania em negativo, mas um sujeito com uma cidadania precária, tentando pelas brechas formar-se, o que fica mais claro com as pressões que causa e com o novo trabalhismo observado, quando Goulart é ministro do trabalho em 1953.



Músicos em apresentação para Getúlio Vargas. Moreira é o primeiro, logo acima de Ratinho, vestido de caipira. In: AUGUSTO, Alexandre. *Moreira da Silva: o último dos malandros*.

Em síntese, observando lado a lado Era Vargas e Moreira da Silva é possível, como Revel assinala a *reconstituição do vivido*, de cidadãos comuns, e a articulação

desta experiência com as estruturas que as ocasionam e engendram, além do poder transgressivo do riso. Considera-se capital, nessa direção, trabalhos ainda que veiculem o humor e a música popular, uma vez que a cultura brasileira tende a ver como geniais cantores geniais como Cartola, Nelson Cavaquinho, pelo seu lirismo, a linguagem mais empolado entre os populares e parece ver como negativo o riso da plebe, a malícia, o deboche, as canções como a de Moreira de humor a partir do caricato, do simples. Prefere seu luto melancólico, seu choro.

## FONTES

### CANÇÕES:

- **78 RPM** - Período 1930-1945, consultas no Instituto Moreira Salles: <http://acervo.ims.uol.com.br/>

ABRE A BOCA E FECHA OS OLHOS (ASSIS VALENTE, dez.1933).
ACERTEI NO MILHAR (WILSON BATISTA - GERALDO PEREIRA, ago.1940).
ADEUS ORGIA ADEUS (DJALMA ESTEVES - FELISBERTO MARTINS, 1939).
ALUGA-SE UMA CASA (NILO VIANA - PRÍNCIPE VELUDO, 1955).
AMIGO DA ONÇA (HENRIQUE GONÇALEZ, 1946).
AMIGO URSO (HENRIQUE GONÇALEZ, 1941).
ARRASTA A SANDÁLIA (OSWALDO VASQUEZ, O "BAIACO" - AURÉLIO GOMES, 1932).
BAMBA DE CAXIAS (MOREIRA DA SILVA - RIBEIRO DA CUNHA, 1954)
BILHETE BRANCO (HENRIQUE GONÇALEZ, 1941)
BILHETE PREMIADO (TANCREDO SILVA - RIBEIRO CUNHA, 1953)
CHANG-LANG SE QUEIMOU (JOSÉ FIGUEIRA - MOREIRA DA SILVA,1938)
CIGANO (LUPICÍNIO RODRIGUES - FELISBERTO MARTINS, 1943)
CONFISSÃO DE MALANDRO (GILBERTO MARTINS, 1934/ 1932?).
CONTO DO PINTOR, (MIGUEL GUSTAVO, 1960)
CONVERSA DE CAMELÔ (SEBASTIÃO VALENÇA - TANCREDO SILVA, 1942)
CONVERSANDO COM SATANAZ (HENRIQUE GONZALEZ, 1943).
COPA ROCA (LOURIVAL RAMOS - MOREIRA DA SILVA, 1942)
DIPLOMA DE POBRE (JOSÉ BATISTA DA SILVA- PRÍNCIPE VELUDO- JORGE SANTOS, 1945 E 1954).
DIPLOMATA (HENRIQUE GONÇALEZ, 1942 / 1943 ?)
DORMI NO MOLHADO (MOREIRA DA SILVA. 1942 e 1953)
É BATUCADA (JOSÉ LUIZ DE MORAIS "CANINHA" - VISCONDE BICOÍBA, 1933)
ERERÊ (GETÚLIO MARINHO "AMOR", 1932).
ESTA NOITE EU TIVE UM SONHO (WILSON BATISTA - MOREIRA DA SILVA, 1942)
FOI EM MIL E QUINHENTOS (ROBERTO MARTINS, 1935)
FRACO ABUSADO- (CLOVIS VIEIRA - MOREIRA DA SILVA - VESPASIANO LUZ,1937)
HOMEM QUE SE CASA É FELIZ (ODUVALDO LACERDA - CORRÊA DA SILVA, 1941)
IMPLORAR- KID PEPE - J. DA SILVA GASPAR - GERMANO AUGUSTO
JOGO PROIBIDO- (TANCREDO FILHO - MOREIRA DA SILVA, CANÇÃO DE 1937, GRAVADA SOMENTE EM 1953)
MALANDRO BOMBARDEADO (RUBENS CAMPOS - JOSÉ GONÇALVES "ZÉ DA ZILDA", 1953)

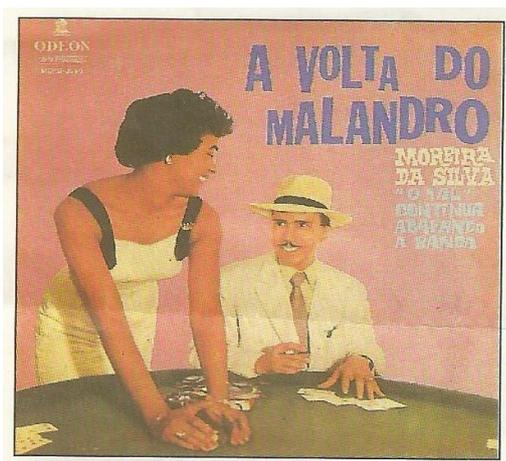
NA SUBIDA DO MORRO (RIBEIRO CUNHA - MOREIRA DA SILVA - GERALDO PEREIRA, 1952)
NÃO SOU MAIS AQUELE (VESPAGIANO LUZ - MOREIRA DA SILVA, 1938)
REI DE UMBANDA (GETÚLIO MARINHO "AMOR", 1932)
TRABALHO ME DEU O BOLO (MOREIRA DA SILVA - JOÃO GOLÔ, 1937, regravada em 1939)
VOTE EM MIM (BRUNO GOMES - FERREIRA GOMES, 1954)

- **LPs de fins da década de 1950 e 1960:**

- LP *O Último Malandro*, 1958, Odeon:



- *A Volta do Malandro*, 1959, Odeon:



- *O Malandro Diferente*, 1959 e



- *Malandro em Sinuca, 1961, Odeon:*



- *Moreira da Silva O "TAL" malandro, 1962, Odeon:*



- *Moreira da Silva, O Último dos Moicanos, 1963, Odeon.*



- **OUTROS:**

- LPs: *Quem é o tal? Déo, Almirante, Moreira da Silva e J. B. Carvalho.* Selo Revivendo- Curitiba-PR, 1989;
- CD: *Testamento dos Sambistas: Jorge Veiga, Moreira da Silva e Caco Velho.* Selo Revivendo.
- Arquivo formado com 60 canções: mp3 e outros LPs e cds (coletâneas do cancionista da década de 1950-1990):

1	<i>Faustina</i>
2	<i>Filme</i>
4	<i>Gagô apaixonado</i>
5	<i>Minha Palhoça</i>
6	<i>Nega Risoleta</i>
7	<i>Volta ao Chang Lang</i>
8	<i>Dama do cemitério</i>
9	<i>A fera de ouro</i>
10	<i>Garota do Morro</i>
11	<i>A Lagosta</i>
12	<i>Averiguações</i>

14	<i>Acertei no milhar</i>
15	<i>Baiana da Lapa</i>
16	<i>Boletim Social</i>
17	<i>Cachorro de madame</i>
18	<i>Camelô na cidade</i>
19	<i>Chang lang</i>
20	<i>Chave de cadeia</i>
21	<i>Cidade lagoa</i>
22	<i>Companheiro Sincero</i>
23	<i>Dance Madmoisele</i>
24	<i>Conversa de Botequim</i>

25	<i>Dona História com licença</i>
26	<i>Dormi no molhado</i>
27	<i>Esta noite eu tive um sonho</i>
28	<i>Fenômeno</i>
29	<i>Fui ao dentista</i>
30	<i>Garota Genial</i>
31	<i>Jogando com o capeta</i>
32	<i>Judia rara</i>
33	<i>Lapa década de 1930</i>
34	<i>Malandro em sinuca</i>
35	<i>Margarida</i>
36	<i>Mil uma Trapalhadas</i>
37	<i>Minha sentença</i>
38	<i>Na subida do morro</i>
39	<i>Nego fogão</i>
40	<i>No seca suvaco</i>
41	<i>O último dos moicanos</i>
42	<i>O conto da mala</i>

43	<i>O conto do pintor</i>
44	<i>O sultão</i>
45	<i>Olha o Padilha</i>
46	<i>Pé e bola.</i>
47	<i>Patrulha da cidade</i>
48	<i>Pistom de gafeira</i>
49	<i>Que Barbada</i>
50	<i>Que malandro sou eu</i>
51	<i>Rebocador Laurindo</i>
52	<i>Rei do cangaço</i>
53	<i>Rei do gatilho</i>
54	<i>Reminiscências</i>
55	<i>Samba aristocrático</i>
56	<i>Sambista de consultório</i>
57	<i>Sou candidato</i>
58	<i>Vara Criminal</i>
59	<i>Zé carioca</i>
60	<i>Paraíso de malandro</i>

- CD: *Macalé Canta Moreira*. Lua Discos, 2001.



- **Década de 1970:**

- LP *Manchete do dia*, Cantagalo (gravadora), 1970:



- LP *Mo“ringo”eira*, Continental, 1970:



- LP *O Sucesso Continua*, Cantagalo, 1970:



- LP *Moreira da Silva- Música popular Brasileira, Grandes Intérpretes*, RCA, 1974:



- LP: *Moreira da Silva e o samba de breque*. Coleção talento brasileiro n. 2, CID, 1977:



- LP *Sambistas de Bossa e samba de breque*, RCA, 1977:



## DOCUMENTÁRIOS E PROGRAMAS:

- Documentário: Moreira da Silva, 1977, direção: Ivan Cardoso, com a participação de Moreira como ator em todo filme.
- Programa Ponto de Encontro, TV Cultura, 1980. Direção: Antonio C. Rebescos
- Mosaicos: A Arte de Moreira da Silva, TV Cultura, 2008. Direção: Nico Prado, narração: Rolando Boldrin.
- Curta: Tira os óculos e recolhe o homem, 2008. Direção: André Sampaio, com atuação de Jards Macalé como Jards e como Kid Morengueira.
- Filme Projeto Brahma Meio Dia: show e entrevista de Moreira da Silva, por Sérgio Cabral, Arquivo audiovisual do MIS, 1988.
- Programa Estrelas, TV Tupi, 1978. Entrevistador: Grande Ótelo. Arquivo MIS.

## PERIÓDICOS:

- Jornal O Globo- 1970, 1983, 1990. Série de entrevistas. Arquivo Biblioteca Nacional.
- Pasquim – entrevista de 1973.
- Jornal do Brasil- 1970. Arquivo da Biblioteca Nacional.

## DEPOIMENTOS:

- Depoimento para Posteridade, MIS, 1967.
- Depoimento - Arquivo do Município da cidade do Rio de Janeiro, Projeto Memórias Musicais, 1982.

## DICIONÁRIOS:

- SILVA, Antonio de Moraes. Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Typographia fluminense, 1922. (Edição comemorativa ao centenário da independência do Brasil, fac-símile da segunda edição de 1813: Typographia Lacérdina (Lisboa).
- COELHO, Adolpho. Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, 1890.
- Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Garnier, 1884.
- Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (não foi possível verificar a editora/ano aproximado 1918, pertenceu a Olavo Bilac) Termos relacionados:
- NASCENTES, Antenor. Dicionário Etimológico. Rio de Janeiro: (várias livrarias como editoras), 1932.
- Dicionário de Brasileirismos, 1934.
- HOLLANDA, Aurélio Buarque de. Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.
- NASCENTES, Antenor. Dicionário da Língua Portuguesa, 1967.

## CANÇÕES DIRETAMENTE ANALISADAS E CITADAS NO CORPO DO TEXTO:

- *Confissão de malandro (1932)*
- *É batucada (1932)*
- *No morro de São Carlos (1933)*
- *Jogo Proibido (36)*
- *Fraço abusado (1937)*
- *O trabalho me deu bolo (78 rpm) de 1937,(regravada 1939)*
- *Não sou mais aquele, 1938*
- *Bilhete branco, 1941;*
- *Noiva da Gafieira 1946*
- *Risoleta 1937*
- *Esta noite eu tive um sonho de 1942*
- *Diplomata de 1941 e*
- *Acertei no milhar, 1940*
- *Olha o Padilha de 1953*
- *Na subida do Morro 1953*
- *Malandro bombardeado 1953 (regravada em 1961)*
- *Cidade lagoa de 1959*
- *Camelo na cidade de 1942, regravada em 1961*
- *A Garota do morro de 1961, gravada em 1964*
- *Diploma de Pobre de 1945/1953*
- *Homenagem ao malandro*
- *Doze Anos, as três últimas todas de Chico Buarque de 1978, algumas interpretadas por Moreira da Silva.*
- *Tira os óculos e recolhe o homem*

## REFERÊNCIAS:

- ABREU, Marta. *Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fapesp, 1999.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ALMOND, Gabriel A. e VERBA, Sidney. 1965. *The civic culture. Political attitudes and democracy in five nations*. Boston and Toronto, Little Brown and Co.
- ARAÚJO, Maria Carneiro. "A Legislação Social nos Anos 30: Um estudo do processo decisório. In: História & Perspectivas, nº 7, Uberlândia, UFU, jul-dez/ 1992.
- ARGAN, Giulio. *História da arte como história da cidade*. Martins Fontes: São Paulo, 2005.
- AUGUSTO, Alexandre. *Moreira da Silva: o último dos malandros*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. In: Leach, Edmund et. Antropos-Homen, v. 5. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985.
- BARROS, Diana Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- BARROS, José D'Assunção. *A História Cultural E A Contribuição De Roger Chartier*. Diálogos, DHI/ PPH/ UEM, n. 9, n. 1, 2005. p. 125-141.
- \_\_\_\_\_. *História Comparada: um novo modo de ver e fazer a História*. Revista de História Comparada, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, pp. 1-30, 2007. Disponível em:  
[http://www.hcomparada.ifcs.ufrj.br/revistahc/artigos/volume001\\_Num001\\_artigo001.pdf](http://www.hcomparada.ifcs.ufrj.br/revistahc/artigos/volume001_Num001_artigo001.pdf)
- \_\_\_\_\_. "Cidade" e "Cultura": considerações sobre uma relação complexa. Revista de História Regional, 16 (1): 100-118, 2011.
- BASQUES, Messias. *O riso como expressão de um modo de entendimento: do bergsonismo á antropologia*. Scientiæ zudia, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 105-28, 2011.
- BAUDELAIRE, Charles. *O esplim de Paris: pequenos poemas em prosa*. São Paulo: Martin Claret, 2010.

- BENJAMIM, Walter. *Charles Baudelaire; um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas V. 3. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BESSA, Virginia. *A Escuta Singular de Pixinguinha: História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.
- BLOCH, Marc. *Problèmes d'Histoire Comparée*. In: *Annales d'histoire sociale*. 1e année, n. 4, 1939. p. 438-440.
- \_\_\_\_\_. *Apologia da História: ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaina & FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- BRANCO, Celso. Noel Rosa e Chico Buarque comparados: a construção da tradição na canção popular brasileira / Celso Branco. (Dissertação de mestrado), Rio de Janeiro. PPGHC, UFRJ, 2008.
- BRAUDEL, Fernad. "História e Ciências Sociais. A Longa Duração". In: *Escritos sobre a História*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 41-78.
- BRESCIANI, Maria Stella. *Cidades e urbanismo: uma possível análise historiográfica*. *Politeia; História e Sociedade*, v.. 9, n. 1,2009.
- BRITTO, Maria Helena de Oliveira. *A Imaginação: questões preliminares*. FRAGMENTOS DE CULTURA, Goiânia, v. 17, n. 1/2, p. 145-154, jan./fev. 2007.
- BURKE, Peter. *História e teoria social*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- CANDIDO, A. Dialética da Malandragem. In: CANDIDO, A. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993, p. 19-54.
- CAPELATO, Maria Helena. Propaganda Política e meio de Comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (org). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999. p. 167-179.
- CAROCHA, Mika Lois. *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. Dissertação de mestrado. Programa de pós graduação em História Social:IFCS, UFRJ, 2007.
- CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania: tipos e percursos*. In: *Estudos históricos*, v. 9 - nº 18 – *justiça e cidadania*. Rio de Janeiro: CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, 1996.

\_\_\_\_\_. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e República que Não Foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 187.

\_\_\_\_\_. *Cidadania no Brasil: o longo Caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

CUNHA, Maria Clementina. De Sambas e Passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô. In: CHALHOUB Sidney, NEVES, Margarida S. Neves & PEREIRA, Leonardo A. M. (org.), *História em coisas miúdas: capítulos de História Social da crônica no Brasil*. Campinas, Ed. da Unicamp, 2005.

D'ARAUJO, Maria Celina. *Sindicatos, carisma e poder; o PTB e 1945 a 1965*. Rio de Janeiro. Fundação Getúlio Vargas, 1997.

\_\_\_\_\_. *A Era Vargas*. São Paulo: Moderna, 1997.

DAVIS, Natalie. *Culturas do Povo: sociedade e cultura na França moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DECCA, Edgar Salvadori de. *1930: O Silêncio dos Vencidos – Memória, História e Revolução*. 6º. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

DETIENNE, Marcel. *Comparar o Incomparável*. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2004 os conceitos de cidadania em oposição ao uso de tipologias.

DOSSE, François. *A História em Migalhas: Dos Annales à Nova História*. Tradução Dulce A. Silva Ramos. São Paulo: Ensaio, Campinas, SP: Editora Universidade Estadual de Campinas, 1992.

DIETRICH, Peter. *Araça Azul: Uma Análise Semiótica*. São Paulo: Dissertação de mestrado: Área de Semiótica e Lingüística Geral, USP, 2003.

FAUSTO, Boris. *Trabalho Urbano e Conflito Social*. São Paulo: Difel, 1976

FEBVRE, Lucien. *Combates pela História*. 3.<sup>a</sup> edição, Lisboa: Editorial Presença, 1989.

Ferreira, Jorge. *O imaginário trabalhista: getulismo, PTB e cultura política popular 1945-1964*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla-consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GINZBURG, Carlo. *O inquisidor como antropólogo*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 1 n. 21. p. 09-20, set 1990/ fev. 1991.
- GOMES, Ângela de Castro. Ideologia e Trabalho no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce (org). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A Invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: IUPERJ, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito*. Tempo, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1996. p. 31-55.
- \_\_\_\_\_. Ideologia e Trabalho no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce (org). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999. p. 53-73
- GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular: "nacional", "popular" e cultura de massas nos anos 1920*. (Dissertação de mestrado). Campinas, IFCH-Unicamp, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Gente do samba: malandragem e identidade nacional na Primeira República*. In: [http://www.revistatopoi.org/numeros\\_anteriores/topoi09/topoi9a7.pdf](http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi09/topoi9a7.pdf)
- GUIMARÃES, Francisco. *Na Roda do Samba*. Rio de Janeiro: Tipografia São Benedicto, Carmo, 1933.
- GUL, Serkun. *Method And Practice Comaprative History. Karadeniz Arařtırmaları Yaz*, 2010. p. 143-146.
- HABERMAS. *Mudança estrutural na esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- KOCKA. Jurgen. *Comparison and beyond. History and Theory* 42 (February20 03), 39-44.
- KOSELLECK, Reinhart. História dos conceitos e história social. In: *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- LENHARO, Alcir. *A Sacralização da Política*. Campinas: UNICAMP, Papyrus, 1986.
- LORIGA, Sabrina. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques. *Jogos de Escala: A experiência da micro-análise*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998.
- LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

- MARSHALL, T.H. *Cidadania, Classe Social e Status*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar- Samba e Malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. *A Cidade Que Mais Cresce No Mundo: São Paulo território de Adoniran Barbosa*. São Paulo em Perspectiva, 15(3) 2001.
- MATTA, Roberto Da. *A casa & a Rua*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. & MOBY, Alberto. *Sinal fechado: a música brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Obra Aberta.1994.
- MORAES, Alexandre. *Marcel Detienne e os caminhos do Comparativismo*. Revista de História Comparada, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, pp. 1-30, 2007.
- MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira*. São Paulo, Global Editora, 1977.
- NAPOLITANO, Marcos. *A Música Popular Brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. Actas del IV Congreso Latino Americano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musca Popular.
- \_\_\_\_\_. *História & Música. História cultural da música popular*. 2 ed. Belo horizonte: Autêntica, 2005 .
- \_\_\_\_\_. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p.167-189, 2000.
- NAVES, Santuza. *O Violão Azul; Modernismo e Música Popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1998.
- NOGUEIRA, Andréa de Araújo. O populismo na produção de José Nelo Lorezon. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação V Congresso Nacional de História da Mídia – São Paulo – 31 maio a 02 de junho de 2007.
- OLIVEN, Ruben George. A Malandragem na música popular brasileira. In: *Violência e Cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.
- PARANHOS, Adalberto. *O Roubo Da Fala: Origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. São Paulo: Boitempo editorial, 1999
- \_\_\_\_\_. *Trabalhismo, Música e Mídia*. Anais do Encontro de Música e Mídia. Disponível em: <http://www.musimid.mus.br/2encontro/files/comunicacoes.htm>.

\_\_\_\_\_. *A questão do trabalho e o trabalho em questão na música popular brasileira (anos 1930-1940)*. Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº 6, jan/jul, 2010, p. 61-82.

\_\_\_\_\_. *A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social*. História, São Paulo, 2, (1), p. 81-113, 2003.

Disponível em:

<http://www.scielo.br/pdf/his/v22n1/v22n1a04.pdf>

REVEL, Jacques. A história ao-rés-do-chão. In: LEVY, Giovanni. *A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte século XVII*. Rio de Janeiro/; Civilização Brasileira, 2000.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucila de Almeida Neves. *O Brasil republicano, o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 5 edição, v. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

\_\_\_\_\_. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Editora Record, 2000.

RIO, João. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia: A forma shandiana em Sterne, Diderot, Maistre, Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ROLLEMBERG, Denise e QUADRAT, Samantha (org). *A Construção Social dos Regimes Autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX: Brasil e América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SALVADORI, Maria Ângela, *Malandras Canções brasileiras*. In: Revista Brasileira de História. v.7, n.13, fev. 1987, p. 103-124.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ/Jorge Zahar Editor, 2002.

SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil 1979-1981 (Cultura versus Arte). In: *Declínio da Arte e Ascensão da Cultura*. Florianópolis: ABRALIC/Letras Contemporâneas, 1998. p.11-23.

SANTOS, Milton. *O Espaço Do Cidadão*. São Paulo: Nobel, 1987; MATTA, Roberto Da. *A casa & a Rua*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

- SEIGEL, Micol. *Beyond Compare: Comparative Method after the Transnational Turn*. *Radical History Review* Issue 91 (Winter 2005): 62–90. Copyright Issue 91 (Winter 2005): 62–90. Copyright 2005 by MARHO: The Radical Historians' Organization, Inc.
- SIMMEL, G. 1967 A metrópole e a vida mental. In: O.G. VELHO (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Zahar.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: 2 ed. Mauad, 1988.
- SUZUKI Jr., Matinas e VASCONCELLOS, Gilberto. "A Malandragem e a Formação da Música Popular Brasileira". In: FAUSTO, Boris (dir.). *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difel, 1984.
- TATIT, Luiz & LOPES, Ivã Carlos. Melodia, elo e elocução: "Eu sei que vou te amar". In: MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth & MEDEIROS, Fernanda (orgs). *A palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- TATIT, Luiz. *Análise Semiótica Através das Letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O Cancionista*. 2 Ed. São Paulo: Edusp, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Elementos Para A Análise Da Canção Popular*. CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada, Vol 1, n. 2, dez., 2003. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/peps/grupos/CASA-home.html> . p.7-23.
- \_\_\_\_\_. *Quando a música é "excessiva"*. In: *Synergies Brésil* n° 9 - 2011 pp. 11-18. Disponível em: <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Bresil9/bresil9.html>.
- THEML, Neide e BUSTAMANTE, Regina. História Comparada: olhares plurais. *Revista de História Comparada*, v. 1, n. 1, p. 1-23, 2007.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular Brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- \_\_\_\_\_. A Bossa Nova e a Canção de Protesto. In: *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Círculo do Livro, 2007. p. 223-240.
- TOTA, Antonio Pedro. *Samba da legitimidade*. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1980.
- TURNER, Bryan S. 1990. "Outline of a theory of citizenship". *Sociology*, vol. 24, nº 2.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. "Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo". Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

VEYNE, Paul. *O inventário das diferenças*. Lisboa: Gradiva, 1989.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Editora UFRJ, 1995.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o popular na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Brasileiense, 1992.

\_\_\_\_\_. "O Minuto e o Milênio: ou, por favor, professor, uma década de cada vez". In: WISNIK, José & BAHIANA, Ana Maria, AUTRAN, Margarida (org). *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1980.

## ANEXOS:



Fotos retiradas do Arquivo pessoal de Moreira da Silva In: AUGUSTO, Alexandre. *Moreira da Silva: o último dos malandros*. Rio de Janeiro: Record, 1996.



Charge de Chico Caruso na Ilustração de capa In: D'ARAUJO, Maria Celina. *A Era Vargas*. São Paulo: Moderna, 1997.