

BARRACO, BATUQUE E FESTINHA: COTIDIANO E SOCIABILIDADES DOS MORROS E DA MALANDRAGEM CARIOCA NAS CANÇÕES DE BEZERRA DA SILVA.

Mariana Bruno Pinto ¹
Marco Aurélio M. Pereira ²

INTRODUÇÃO

O malandro, figura comum no início do século XX nas ruas dos centros urbanos, é o objeto desse estudo, mais precisamente sua figura como interpretada pelo cantor Bezerra da Silva, que encarnou a figura do malandro, e que através das canções por ele interpretadas canta a vida da malandragem.

Este estudo busca compreender o malandro, integrante de uma parcela da população menos favorecida economicamente, e a forma como o cantor se insere na cultura da malandragem e a usa nos temas interpretados por ele, colaborando para a construção da imagem do malandro. Bezerra da Silva não criou a cultura do malandro, apenas se inseriu dentro dela e a usou interpretando os sambas, tanto de sua autoria, quanto de compositores desconhecidos residentes das favelas.

Devido aos sambas que gravou e suas temáticas, que giram ao redor de crônicas da malandragem, foram escolhidas algumas canções gravadas por Bezerra da Silva e que servem de fonte para análise sobre a malandragem representada nas canções pelo sambista.

A importância da música como fonte histórica já é presente em diversas pesquisas produzidas na academia, e a justificativa sobre o uso dessas fontes está embasada no autor José Geraldo Vince que afirma:

A discussão aponta para a possibilidade e, principalmente, a viabilidade do historiador tratar a música e a canção popular como uma fonte documental importante para mapear e desvendar zonas obscuras da história, sobretudo aquelas relacionadas com setores subalternos e populares. (VINCE, 2000, p. 203)

O que o autor afirmou é que muitas vezes a história permaneceu restrita a fontes que são consideradas oficiais; já a canção popular, quadro no qual se encaixam as obras cantadas por Bezerra da Silva, estão excluídas do que seriam estas fontes oficiais. Portanto, fontes como as canções populares ficaram restritas a um espaço periférico na escrita da história, não eram consideradas relevantes.

Porém, a historiografia passou por mudanças e passou a considerar a canção popular como fonte válida para investigação histórica, embora ainda não analisasse as canções como fontes, com todas suas implicações, como seu contexto histórico, o contexto do autor, sua subjetividade, mas privilegiando suas dimensões artísticas em detrimento de seus aspectos culturais.

Mais uma vez se recorre a Vince (2000, p. 206) que afirma:

Resumo: O estudo tem por objetivo, discutir as relações entre as canções de Bezerra da Silva e a malandragem, além de problematizar os espaços nos quais o malandro está inserido e de que forma constrói suas relações materiais, suas relações culturais e por fim suas redes de sociabilidade. As fontes usadas são as canções interpretadas pelo sambista, buscando enfatizar a importância da relação entre a história e a canção popular no conhecimento histórico, visando ainda debater alguns espaços que até há pouco tempo eram marginalizados pela história tradicional.

1 Graduada em História (Uepg).

2 Orientador. Doutor em Educação (Unicamp). Professor do Departamento de História e do Programa de Mestrado em História da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Outra postura bastante comum é a centralizar suas atenções exclusivamente na obra de arte. Portanto, ela está interessada preponderantemente na obra individual, que contém uma verdade e um sentido em si mesmos, distantes das questões do ‘mundo comum’.

A opção escolhida para trabalhar as canções como fontes históricas foram baseadas em trabalhos anteriores, como o de Flávia Souza Fontineles (2010) e Marcos Napolitano (2000), já que ambos usaram as canções populares para a investigação histórica. No caso de Fontineles, a autora se baseia nas canções do compositor Chico Buarque para fazer uma análise sobre a vida cidadina, representada pelo compositor que retrata em muitas de suas canções a vida cotidiana dos centros urbanos.

Já Napolitano (2000) pesquisa as relações teóricas e metodológicas encontradas na relação história e canção popular. Em seus estudos existe a opção pela discussão acerca do discurso contido nas letras, entendendo que a música é também um discurso, que tem por trás de si alguém que o constrói, e procede de um lugar onde é produzido e reproduzido.

Na busca pela identidade do malandro, o local geográfico e a temporalidade definidos foram o Rio de Janeiro, do final da década de 1970 ao final da década de 1980, espaço do início e consolidação da carreira musical de Bezerra da Silva. Este tem sua história está intimamente ligada à produção artística, já que era mulato pobre e morador do morro do Cantagalo. Bezerra trazia para os palcos seu cotidiano dentro das comunidades do morro, as favelas. Suas canções são, na maioria, sambas de partido-alto e narram histórias da malandragem nas favelas.

Para as questões relativas à identidade brasileira, inclusive da malandragem, Roberto da Matta, no livro intitulado *Carnaval, Malandros e Herois* (DA MATTA, 1979), delinea os espaços discutidos

como articuladores para a construção das identidades brasileiras. Entre os personagens trabalhados pelo autor, figura o malandro, que tem nas ruas seu local de atuação. Da Matta afirma:

O traço distintivo do domínio de casa parece ser o maior de controle das relações sociais, o que certamente implica maior intimidade e menor distância social. Minha casa é local da minha família, da “minha gente” ou “dos meus”, conforme falamos coloquialmente no Brasil, Mas a rua implica uma certa falta de controle e um afastamento. É o local do castigo, da “luta” e do trabalho. Numa palavra, a rua é local daquilo que os brasileiros chamam “dura realidade da vida”. A rua como categoria genérica em oposição a casa, é o local público, controlado pelo “Governo” ou pelo “destino”, essas forças impessoais sobre as quais nosso controle é mínimo. (DA MATTA, 1979, p. 93)

A rua, como o espaço do desconhecido, não apresenta a segurança do lar. Nela não dominam as relações de confiança existentes entre as famílias e nos espaços de sociabilidades privadas. Nesses espaços, públicos, encontram-se inúmeras vivências, formas e costumes diferentes. Assim, as normas presentes no espaço público são construídas de forma diferente, fluida e específica em relação aos espaços de convivência privada. Isso leva aquele que se lança às ruas em busca de seu “ganha pão” a conviver socialmente com um sentimento de insegurança, e com a necessidade de criar novos referenciais de conduta e relações para poder sobreviver em um espaço onde em que ele próprio não dita as regras, mas onde o “Estado” ou o “Destino” como afirma Da Matta (1979, p. 93), guiam as relações sociais.

A rua, como tipificação do espaço urbano, foi definida, por sua relação intrínseca com o fluxo de pessoas e as relações que estas estabelecem nesse trânsito. Mas este é também o local de vida e atuação do malandro, seu locus privilegiado de ação e construção de identidade. Seria inócua pesquisar o malandro desligado da rua e esta desligada das ci-

3 Lumpemproletariado: em *O Dezoito Brumário de Luís Bonaparte* (1852), Marx refere-se ao lumpemproletariado, termo que traduz o alemão *lumpenproletariat*, como “o lixo de todas as classes”, “uma massa desintegrada”, que reunia “indivíduos arruinados e aventureiros egressos da burguesia, vagabundos, soldados, desmobilizados, malfeitores, recém-saídos da cadeia (...) batedores de carteira, rufiões, mendigos”, etc., nos quais Luis Bonaparte apoiou-se em sua luta pelo poder. Em um contexto semelhante, ao analisar a ascensão do fascismo, autores marxistas mais recentes também fizeram referências ocasionais ao lumpemproletariado, embora tal noção não tenha em um lugar muito destacado em sua análise. Bauer (1938) distinguiu como elementos importantes nos movimentos fascistas os déclassés que se haviam mostrado incapazes de encontrar seu caminho de volta ao seio da vida burguesa depois da Primeira Guerra Mundial e as massas empobrecidas da baixa classe média e do campesinato. Mas, quando observa que “todo lumpemproletariado” foi atraído pelos fascistas, Bauer não deixa claro o que está subsumido por esta categoria e dá maior ênfase a como e a quanto os trabalhadores desempregados puderam ser recrutados pelas fileiras fascistas. Trotsky (1971), em seu escritos sobre fascismo, referiu-se brevemente à “transformação de grupos cada maiores de trabalhadores em lumpemproletariado”, mas deu muito mais atenção à pequena burguesia como base social dos movimentos de massa fascistas.

O principal significado da expressão lumpemproletariado não está tanto na referência a qualquer grupo social específico que tenha papel social e político importante, mas antes no fato de ela chamar a atenção para o fato de que, em condições extremas de crise e de desintegração social em uma sociedade capitalista, grande número de pessoas podem separar-se de sua classe e vir a formar uma massa “desgovernada”, particularmente vulnerável às ideologias e aos movimentos reacionários. (BOTTOMORE, 1988, p. 223).

dades, já que o malandro é uma figura tipicamente urbana que se lança ao mundo das ruas em busca da sobrevivência, mas não da forma normatizada do trabalho, já que o trabalho, na ordem burguesa, se desenvolve principalmente em espaços privados. Ele busca sua subsistência por meio de pequenos golpes: não burla a lei, mas também não vive dentro dela, age como um *lumpem*³, na acepção marxista do termo.

Logo, seu local de atuação são as ruas e as cidades. Fontineles, em artigo onde a autora discute o espaço urbano nas canções de Chico Buarque argumenta que

As cidades, portanto, não aparecem deslocadas da figura urbanita, que compõe o espaço citadino tanto com sua presença e agência física como suas experiências psicológicas, sensíveis e imaginárias engendradas nessa ambiência urbana. (FONTINELES, 2010, p. 65).

A cidade é construída de forma complexa, ela se compõe de espaços múltiplos, e diferenciados, embora relacionados entre si. Não é apenas local das ruas, e prédios encontrados no asfalto, é também espaço do morro, da favela, espaço no qual o malandro tem sua origem e residência. Para se compreender isso de forma mais clara, cabe aqui uma breve digressão sobre a origem das favelas dos morros cariocas.

No início do século XX, as políticas de higienização e urbanização importadas da Europa chegam à cidade do Rio de Janeiro e com ela a derrubada dos cortiços localizados no centro da cidade, onde a população pobre vivia. Para justificar a política do “bota abaixo” imposta aos moradores dos cortiços, surgiram diversas teorias baseadas no cientificismo do século XIX nas quais, os pobres eram colocados como sujos e nocivos para o desenvolvimento da cidade, portanto deveriam ser expulsos do local, em que residiam. Sidney Chalhoub, em seu livro *Cidade Febril* (1996), discute a imagem difundida pela imprensa brasileira do povo que foi desalojado dos cortiços, e que era conhecido como “classes perigosas”, o que evidenciava que dentre a população pobre existia um povo, sem senso moral algum e infecto, portanto deveria ser retirado do centro das cidades e os cortiços que abrigavam essas pessoas teriam que ser, em nome da modernidade e da higienização do espaço urbano, demolidos.

Assim, aqueles moradores que foram expurgados dos centros das cidades, migraram para os morros localizados nas periferias da cidade, e

com os resíduos da demolição feita nos cortiços criam seus barracos, onde passam a residir. (CHALHOUR, 1996).

O malandro e os demais pertencentes às classes menos favorecidas foram expurgados para residir longe dos olhos das elites moradoras do “asfalto”, porém, para buscar sua sobrevivência, não apenas o trabalhador do morro, mas também o malandro desce o morro para dar seus golpes, e trabalhar não de forma normatizada, o que cria uma relação de tensão entre “morro” e “asfalto”, já que num local, o “morro”, ele reside, e participa de seus espaços de sociabilidade, e em outro, o “asfalto”, ele busca suas formas de sobrevivência.

Assim, para fins deste trabalho, será priorizada a tensão existente entre “morro” e “asfalto”, termos corriqueiros na linguagem coloquial dos moradores da cidade do Rio de Janeiro, e que expressam campos diferenciados de construção identitária na cidade. Em *Para além do “sempre igual”: cotidiano e encenação urbana no repertório de Chico Buarque*. Fontineles (2010, p. 77) discute a relação de algumas canções do compositor Chico Buarque, com temas e situações comuns nos centros urbanos. Para a autora, tanto a cidade influencia a produção musical, quanto é influenciada por ela. Na cidade estão os espaços em que se passa a vida do homem urbano, e no qual são feitas suas manifestações culturais e seu cotidiano.

Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos - um escrito. (CERTEAU, 1997, p. 202)

Para conceituar espaço, será usado o texto de Michel de Certeau, *A Invenção do Cotidiano* (1997). Segundo o autor, local é apenas um lugar ordenado, inanimado, enquanto que no espaço, as práticas sociais acontecem, as atividades animadas ocorrem.

A partir daí serão explicitadas as diferenças entre os espaços “morro” e “asfalto”, em sua complexidade, convergências e antagonismos e contradições, e sua apropriação e representação na música interpretada Bezerra da Silva.

As sociedades, de uma forma geral, criam suas regras, normatizam os espaços em que vivem, e aqueles que integram essa sociedade terão de conviver com tais regras. O Estado, segundo Foucault (2007), enuncia normas para manter sua governamentalidade, e isso não implica apenas em man-

ter a ordem do Estado a fazer com que os cidadãos obedeçam a lei, mas sim estar em todas as estâncias desse governo, na economia, até mesmo na vida dos homens que devem ser disciplina segundo as regras impostas pelo Estado. Assim Foucault (2007, p. 172), afirma:

Talvez se possa assim, de maneira global, pouco elaborada e, portanto inexata, reconstruir as grandes formas, as grandes economias de poder no Ocidente: em primeiro lugar, o Estado de justiça, nascido em uma territorialidade de tipo feudal e que corresponderia grosso modo a uma sociedade da lei; em segundo lugar, o Estado administrativo, nascido em uma territorialidade de tipo fronteiroiro nos séculos XV–XVI e que corresponderia a uma sociedade de regulamento e de disciplina; finalmente, um Estado de governo que não é mais essencialmente definido por sua territorialidade, pela superfície ocupada, mas pela massa da população, com seu volume, sua densidade, e em que o território que ela ocupa é apenas um componente. Este Estado de governo que tem essencialmente como alvo a população e utiliza a instrumentalização do saber econômico, corresponderia a uma sociedade controlada pelos dispositivos de segurança.

Torna-se importante, também, dialogar com a teoria criada por Norbert Elias no livro *Estabelecidos e Outsiders* (1994), em que ele analisa as relações presentes entre aqueles que são considerados estabelecidos.

Para Elias, o estigma, advém a partir do momento em que um grupo enxerga-se como superior e outro como inferior, criando para aqueles que não fazem parte do grupo coeso estabelecido o estigma de inferioridade que pode ser introjetado por aqueles que não pertencem ao grupo elitizado. Essa estigmatização não ocorria devido à diferenciação social dos moradores, mas por outros motivos, que não os sociais, e essa teoria segundo Elias pode ser aplicada em outras sociedades, não necessariamente apenas a uma pequena “vila” inglesa. As concepções de *estabelecido* e *outsider* não são excludentes, mas possuem possibilidades de articulação.

Entretanto, embora possa variar muito a natureza das fontes de poder em que se fundamentam a superioridade social e o sentimento de superioridade humana do grupo estabelecido em relação ao grupo de fora, a própria figuração estabelecidos-outsiders mostra, em muitos contextos diferentes, características comuns e constantes. (ELIAS, 1998, p. 22)

A malandragem pode se adequar a teoria de Elias, já que dentro que não se enxerga muitas vezes como um ser estigmatizado, mas na sociedade do “asfalto”, onde vai buscar seu sustento, é con-

siderado o malandro como um *outsider* não apenas por suas condições econômicas, mas também pela maneira não normatizada pela sociedade do “asfalto” em que escolheu viver.

Espaços de sociabilidades, como as rodas de samba, festas, e terreiros são legítimos e com suas próprias normas estabelecidas por aqueles que fazem parte deles. Logo, Bezerra da Silva pode ser visto como outsider em relação à sociedade do “asfalto”, mas o sambista não se enxerga assim, pois é “estabelecido” em seu espaço de vivências, o morro. Em suas canções ele narra situações vividas dentro do morro e fora dele, onde a malandragem usa suas próprias normas e se enxerga como agente de sua própria história, tem suas próprias regras e exige que elas sejam respeitadas, embora tenha que buscar seu sustento no “asfalto”, vivendo na linha de tensão entre “morro” e “asfalto”. A letra de *Cobra Criada*, apresentada a seguir, explicita bem a imagem do malandro e a maneira como se vive dentro desse espaço complexo da malandragem.

Eu sou cobra criada
E tenho muito veneno
Sou neto da madrugada
E afilhado do sereno
Quero respeito comigo
Que eu sou bom amigo mas brigo a toa
É só não errar malandragem
Que tu fica numa boa
(Dicró/José Paulo)

Assim, a discussão sobre como as canções de Bezerra da Silva tornaram-se parte da identidade do malandro expressam a complexidade do termo, outsider para o asfalto e estabelecido no universo do morro.

Essa é a auto-imagem normal dos grupos que, em termos do seu diferencial de poder; são seguramente superiores a outros grupos interdependentes. Quer se trate de quadros sociais, como os senhores feudais em relação aos vilões, os “brancos” em relação aos “negros”, os gentios em relação aos judeus, os protestantes em relação aos católicos e vice-versa, os homens em relação às mulheres (antigamente), os Estados nacionais grandes e poderosos em relação a seus homólogos pequenos e relativamente impotentes, quer, como no caso de Winston Parva de uma povoação de classe trabalhadora, estabelecida desde longa data, em relação aos membros de uma nova povoação de trabalhadores em sua vizinhança, os grupos mais poderosos, na totalidade desses casos, vêem-se como pessoas “melhores”, dotadas de uma espécie de carisma grupal, de uma virtude específica que é compartilhada por todos os seus membros e que falta aos outros. (ELIAS, 1998, p. 20)

Segundo Elias existe um sentimento de pertenc-

cimento e outro de exclusão, no qual aqueles que estão estabelecidos criam estereótipos, para os que não pertencem ao grupo. Assim, pra o mundo do asfalto, *malandro* é um termo geralmente usado para referir-se a alguém que não trabalha, de maneira convencional, supostamente ganhando a vida de maneira “fácil”.

No período do governo de Getúlio Vargas, através das propagandas financiadas pelo governo por meio do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o mundo do trabalho foi representado como algo nobre, desejável e digno.

Assim, aquele que não trabalhasse estava fora do mundo do progresso e suas fábricas e outros serviços oferecidos para a classe trabalhadora. Esse indivíduo não pertenceria a classe nenhuma, estaria fora do sistema, seria um excluído, e sofreria com o estigma da marginalidade pelos estabelecidos, aqueles que trabalhavam da forma proposta pelo Estado e introjetada na população principalmente pelos meios de comunicação de massa.

A malandragem tem seus berços nos morros cariocas e nos bairros da zona do porto do centro do Rio de Janeiro, onde os malandros residiam e de onde saíam buscar no “asfalto” as condições necessárias para sua sobrevivência.

Mas o malandro não se sujeitava ao trabalho assalariado das fábricas, e prestação de serviços, enfim ao mundo do trabalho formal. Buscava, através de pequenos golpes, da burla às normas que ordenavam a sociedade o mundo do trabalho, sobreviver na linha entre a integração ao sistema e a exclusão.

O malandro subvertia, assim, a ordem estabelecida, não pelo enfrentamento direto, mas sim margeando aqueles que estão vivendo conforme as normas do “asfalto”. Sua imagem, tanto como estabelecido no morro quanto como outsider no asfalto, foi caracterizada conforme aquilo que ele não é: ele não é um trabalhador como muitos moradores do morro, como ele também outsiders, mas também não é um estabelecido, integrado ao mundo do trabalho e sua normatização como aquele que reside no “asfalto”. O que muda aqui é que a malandragem tem um *status* de estabelecimento no morro, mas de marginalidade, *outsider*, no asfalto.

A imagem do malandro foi construída, dentro dessa ambigüidade de estabelecimento social, a partir das diferenças entre ele e os assalariados do morro, “manés”, ou os “bacanas” aqueles que

não pertencem às classes pobres da população os estabelecidos, que de um modo geral, tanto manés como bacanas, são designados como “otários”. Sua imagem é diversa desses sujeitos normatizados, fruto da tensão entre “morro” e “asfalto”, locais pelos quais ele transita e sobrevive, e que é representado nas canções de Bezerra da Silva.

MORRO X ASFALTO: A TENSÃO ENTRE OS ESPAÇOS DA MALANDRAGEM

Para compreender a relação existente entre o morro, a malandragem e o estigma que se criou sob seus moradores, inclusive o malandro, é necessário fazer uma breve digressão sobre a história da formação das favelas na cidade do Rio de Janeiro. Para tanto será usado um artigo de Licia Valladares publicado na *Revista de Ciências Sociais*, intitulado de *A Gênese da favela carioca; A produção anterior às ciências sociais* (VALLADARES, 2000, p. 5-34).

Para dar início à discussão, Licia Valladares fala um pouco sobre a produção anterior sobre as classes pobres do Rio de Janeiro que segundo a autora as ciências estavam mais voltadas para o estudo sobre os cortiços, porém com o crescimento das favelas no início do século XX o estudo ganha foco por estudiosos como engenheiros, jornalistas e médicos sanitaristas, que procuram desenhar o panorama sobre o que seria a favela, para os demais moradores da cidade do Rio.

A partir dos estudos desses intelectuais da época, cria-se uma arquetipo sobre o que seria a favela, como se constituiu e quem são seus moradores.

Conforme já comentado, a reforma urbana de Pereira Passos, e sua política do “bota abaixo” tem uma ligação intrínseca com a formação dos morros cariocas. Segundo Valladares, as habitações no morros cariocas teriam surgido a partir da migração de moradores de alguns cortiços, para os morros das cidades que, usaram o que restaram das construções demolidas pelo poder político carioca e construíram suas casas, muitas dessas casas localizavam-se em terrenos particulares e outras em terrenos públicos, alguns moradores pagavam um aluguel de baixo valor.

Logo, os morros tornaram-se um fenômeno social, a ser estudado por intelectuais da época, que buscaram, mesmo que a partir de seu lugar social sobre esse fenômeno novo ainda para início

do século XX. Engenheiros, jornalistas e médicos subiram o morro, e a partir de seu olhar embasado em suas disciplinas científicas, expuseram críticas aos morros da capital da república. Os locais eram vistos como pobres, sem sanitarismo algum, onde as doenças poderiam se proliferar, e que o povo que vivia ali, deveria ser educado, para não fazer daqueles locais, antros de doença e marginalidade. Segundo alguns jornalistas da década de 1930, citados por Valladares no artigo, a favela seria um local, no qual residiam apenas aqueles que foram expurgados pela sociedade, mendigos, prostitutas, ladrões, negros, trabalhadores braçais e malandros.

O olhar desses intelectuais, que subiram os morros deve ser compreendido a partir de sua temporalidade e lugar social, entretanto não existe a possibilidade de negar que a partir de seus discursos, um estigma foi criado sobre os moradores dos morros, já que a maioria da sociedade carioca não subia os morros para conhece-los, mas ficava a merce do olhar da intelectualidade que o fazia. Portanto o morador do morro já estava destinado a partir de discursos produzidos pela elite intelectual a ser conhecido como Chahloub (1996) cita como “classes perigosas”. Assim, o Estado deveria intervir e colocar sob as ordens de sua batuta aquela população que se aglomerava nas encostas da cidade do Rio de Janeiro, para educa-los e impedir a proliferação daqueles aglomerados de casbres.

A discussão sobre a formação das favelas no Rio de Janeiro se faz necessária, já que o malandro residia nas favelas e também foi alvo desse estigma, que o colocou como perigoso, que o julgou assim como os demais moradores.

Neste ângulo, vemos que papéis sociais formam, junto com outros elementos, verdadeiros conjuntos que marcam e são marcados por seus domínios de origem. Deslocamentos e passagens de um domínio para outro são responsáveis por uma variedade de processos, e isso me parece básico. De fato, é nessa passagem que eles podem ser percebidos como invertidos, reforçados ou mesmo neutralizados, como já foi visto no capítulo anterior.

Se um elemento (objeto ou papel social) circula entre domínios bem afastados e contraditórios em termos de um dado sistema social, tenderá a ser foco de alusões bastante fortes, e provavelmente o esforço para fazê-lo voltar a esfera de origem será tanto maior quanto mais forte for seu poder evocativo. A distância entre domínios chama a atenção para o objeto transformando-o. (DA MATTA, 1979, p. 97)

A partir do deslocamento do residente do morro para o asfalto, existe um estigma criado so-

bre esse que se desloca de seu espaço, para um espaço que não é o seu. O morador do morro é nesse caso o malandro se desloca de seu espaço (os morros) para o asfalto o que gera nos moradores do último um desconforto por conviver com aquilo que não está em seu cenário rotineiro, logo esse desconforto será transmitido para o malandro em forma de estigma. Ele será rotulado, assim como os demais que buscam seus meios de sobrevivência fora do morro. O malandro desce a favela para achar um “otário” em quem irá aplicar um golpe, pois na favela não existe a possibilidade de fazê-lo.

Então, ao descer o morro, o malandro será uma figura exótica, alvo de preconceitos por aqueles que estão estabelecidos no asfalto, e que irão enxergar nesse deslocamento desse morador uma ameaça à sociedade civil e organizada do asfalto. Assim, ele será alvo do que Elias, chama de *blame gossip*, que seria algo como uma fofoca, que acaba por deteriorar a imagem daquele que é alvo das falácias. “Afixar rotulo de ‘valor humano inferior’ a outro grupo é uma das armas usadas pelos grupos superiores nas disputas de poder, como meio de manter sua superioridade social.” (ELIAS, 1998, p.24)

O estigma não é imposto apenas por aqueles que já encontram-se estabelecidos na sociedade do asfalto; ele também parte do poder que os intelectuais exercem sobre a sociedade e o Estado, quando classifica o malandro, e o joga em uma categoria que faz com o estigma sobre ele seja criado.

O espaço do malandro é o das ruas, não o do lar com sua segurança, mas sim o espaço público em que as pessoas circulam, para buscar seus meios de sobrevivência, ou seja assim como os demais cidadãos da sociedade presente no asfalto, o malandro desce o morro em busca de sua subsistência, ou mesmo de melhorias de sua classe social, que é reconhecida também por ser menos favorecida socialmente.

Porém o rito para que ele se desloque de seu lar, geralmente localizado nos morros, é o mesmo que o do que o de um cidadão pertencente ao “asfalto”. Ele também passa por um rito de transformação de sua aparência para sair de sua casa e “ganhar as ruas”, dando seus golpes.

No Brasil, então, a passagem de casa para a rua é sempre ritualizada. Preparar-se para sair de casa é não só uma expressão corrente, mas um modo de tomar consciência (ou seja, ritualizar ou dramatizar) essa passagem de um lugar seguro, onde reina a complementariedade e a hierarquia, para outro, muito mais individualizado, onde se é anônimo. Nessa passagem é preciso “arrumar o corpo”, tornando-o publica-

mente apresentável. A roupa e a aparência (que inclui o modo de andar, falar e gesticular) ajudam a manter uma posição de membro de uma “casa”, mesmo quando se está em plena “rua”. E ajudam a revelar que o interlocutor “gente de berço”, que obviamente tem “onde cair morto”, pois isso é sinal indicativo de ter uma casa como propriedade permanente e estar sempre num mesmo local, onde pode ser encontrado e todos se conhecem. (DA MATTA, 1979, p. 120)

A roupa e a preocupação com aparência, sobretudo no ato de ir (ou de estar) na rua, demonstram que se deseja vestir uma etiqueta social no corpo, como um sinal contra o anonimato.

Tudo isso serve como instrumento para permitir- no universo individualizado da rua – o estabelecimento de hierarquias e criar onde cada um possa perceber e saber “com quem está falando”. (DA MATTA, 1979, p. 121)

O que ocorre é que assim como o cidadão comum o malandro, busca ser identificado nos locais onde desce para buscar sua sobrevivência, não deseja o anonimato, ao contrário quer ser visto, faz uso de sua indumentária diferenciada como narra Wilson Batista em seu samba *Lenço no Pescoço*, usa terno de linho, tamancos, chapéu, para ser reconhecido. Ele quer ter o mesmo respeito que qualquer outro cidadão, seja pelo método de diferenciação de sua aparência, ou mesmo pelo processo de coerção presente em dois sambas gravados por Bezerra da Silva, que são: *Cobra Criada* e *Os Direitos do Otário* que serão apresentadas respectivamente:

Cobra Criada

Eu sou cobra criada
E tenho muito veneno
Sou neto da madrugada
E afilhado do sereno
Quero respeito comigo
Que eu sou bom amigo mas brigo a toa
É só não errar malandragem
Que tu fica numa boa” (Dicró/José Paulo)

Os direitos do Otário

Todo otário cagueta
É verdade
Não é esculacho
É que bolso de otário
É nas costas
Virado de boca prá baixo
É que bolso de otário
É nas costas
Vira do de boca prá baixo...
(Bezerra da Silva)

Na primeira canção o malandro se identifica, fala de suas origens e demonstra seu poder, através de suas vivências nas ruas, se coloca em um papel de domínio sobre qualquer um que possa desafiar-

-lo, já que geralmente ele é um rapaz de boa índole desde que se siga aquilo que ele determinou dentro do que julga correto seja seguido, se não aquele que o desafiar será alvo de coerção, a partir dessa canção temos claro que mesmo em um espaço que não seja aquele em que ele reside, o malandro não perde sua autonomia perante os demais, pricipalmente perante o otário, situação narrada na segunda canção apresentada, na qual ele deixa claro qual é o comportamento adequado do otário, o de não ser delator e o de deixar ser passado para trás, o que indica mais uma vez que o malandro não preve o anonimato, nem um papel social de agente passivo, ao contrário ele pretende e faz desse comportamento impositivo sobre o otário, um canal para ser respeitado pelo otário que deverá servi-lo quando o malandro julgar necessário.

A partir das reflexões de Da Matta (1979), nota-se que mesmo que o malandro tenha passado de um espaço tido como seu para um outro espaço, que supostamente seria desconhecido e o torna, alvo de estigmas, ele não se acanha, ou se esconde, faz uso de sua indumentária, de seus gestos, e até mesmo do uso da coerção para fugir desse anonimato, e alcançar não apenas meios de subsistência, ou mesmo alcançar uma vida burguesa e confortável. Mas ele foge do anonimato e faz uso de seu estigma para ser respeitado pelos cidadãos, do asfalto que apenas enxergam nos morros locais marginalidade, o malandro pode agir como marginal, mas busca uma maneira própria de fazê-lo, com seus golpes e jogos, buscando sempre um otário, ele não é um marginal que assalta a mão armada, não que não possa fazê-lo, mas usa de suas estratégias para alcançar condições de ser visto socialmente e também de sobreviver fora dos morros.

E todos os brasileiros sabem que a expressão é o reflexo ritualizado e quase sempre drâmático de uma separação social que nos coloca bem longe da figura do “malandro” e dos seus recursos de sobrevivência social. Pois o “sabe com quem você está falando?” é a negação do “jeitinho” e da “cordialidade” e da “malandragem”, esses traços sempre tomados para definir, como fez Sérgio Buarque de Holanda (1973), o nosso modo de ser e, até mesmo, como surgiu Antonio Candido (1970), para marcar o nascimento de nossa literatura (DA MATTA, 1979 p.182)

A expressão à qual o autor se refere é considerada como uma indelicadeza, um comportamento a ser expurgado da sociedade brasileira, porém extremamente presente na sociedade do asfalto para com aqueles que estão em situação social, inferior a aquele que alvo da expressão “sabe com quem

está falando?”, o malandro muitas vezes por estar em situações que margeiam a lei, ou a ordem estabelecida no asfalto é alvo de tal expressão, e tenta fugir com seu “jeitinho” ou sua cordialidade, que supostamente seriam características do povo brasileiro, mas principalmente do personagem malandro. Entretanto ele, o malandro, faz uso da mesma expressão quando julga necessário que se imponha respeito através dele, age com “autoridade” sobre aqueles que estão em condições inferiores de poder a ele e que deverão saber sobre sua autoridade. De forma corriqueira a expressão é usada de forma coercitiva.

O malandro, embora seja conhecido por sua cordialidade, e “jogo de cintura” para lidar com os otários e autoridades presentes também na sociedade do asfalto, também faz uso dessa expressão cultivada na cidade. Quando se faz necessário ele impõe os limites e demarca seu espaço de poder com a expressão “sabe com quem você está falando?”. Cobra Criada canção composta por Dicró e interpretada por ele junto a Bezerra da Silva expõe claramente o autoritarismo do malandro ao falar com outrem que pode vir questionar sua posição de poder em seus espaços. Quando o autor diz: “Quero respeito comigo, que eu sou bom amigo e não brigo a toa, é só não errar malandragem que tu, fica numa boa”, nesse momento a figura do malandro demonstra seu lado dicotômico, ao fazer uso de um recurso de imposição de poder como o já citado por Da Matta (1979, cap. 4) “sabe com quem você está falando?”.

O malandro não é apenas aquela figura citada nos romances. Quando necessário esse malandro apresentado por Bezerra da Silva faz uso das atitudes que não as de amabilidade para sobreviver.

Segundo uma das teorias de Roberto Da Matta a sociedade brasileira é hierarquizante, mas não apenas economicamente, mas também por posições sociais, que estão ligadas ao *status* que se alcança através de uma rede social de relações.

O malandro ao descer do morro não busca apenas o capital, mas também as redes de relações que vão proporcionar a ele melhores condições de vida, mas também irão lhe trazer o *status* que almeja, já que quando ele está em posição social privilegiada, o mesmo passa ser visto, mas agora não apenas como um simples malandro, mas porque tem por trás de si uma rede de relações que podem lhe proporcionar poder.

A diferenciação social feita pelos trajés usados

pelos homens de boa classe social, foram apropriados pelo malandro, que busca ser visto, mas não através do estigma que existe por ser mulato, pobre e morador do morro, ele almeja mesmo que de formas diversas ser reconhecido.

De fato, existem medalhões em todos os domínios da vida social brasileira: na favela e no Congresso; na arte e na política; na universidade e no futebol; entre policiais e ladrões.

São pessoas, que podem ser chamadas de “homens”, “cobras”, “figuras”, “personagens” etc. E que ocorrem em qualquer campo. São os que já transcenderam as regras que constroem as pessoas comuns daquela esfera social. É alguém que não precisa mais ser apresentado e com quem se deve primeiro falar (e/ou “se entender”). (DA MATTA, 1979, p.205)

Quando se busca ser um “medalhão” necessariamente existe uma rede de relações sociais que estão por trás dessa conquista e que não serão necessárias passar pelas mesmas regras que qualquer cidadão comum fosse passar, existe um poder imbutido naquele que carrega o título por ser supostamente o “melhor” em suas funções, portanto conclui-se que os “cobras” como o antropólogo cita participam da sociedade hierarquizadora, mas não mais como alvo das regras ditadas a cidadãos comuns, e sim como aqueles que escapam da burocracia, das filas.

O malandro age nessa situação social de “medalhão” em dois sentidos: tentando ser medalhão dentro de seu círculo social, de seu espaço, ou mesmo sofrendo fora dele, com a presença de um outro que tenha superioridade social, não apenas econômica sobre ele. Por isso tantas vezes sua malemolência, e docilidade são apontadas como armas para lidar com as situações em que ele não é alvo de prestígio. Como, por exemplo, quando Bezerra da Silva interpreta “Malandragem dá um Tempo”:

Vou apertar
Mas não vou acender agora
Vou apertar
Mas não vou acender agora
Eh! Se segura malandro
Prá fazer a cabeça tem hora
Se segura malandro
Prá fazer a cabeça tem hora...
Eh, você não está vendo
Que a boca tá assim de corujão
Tem dedo de seta adoidado
Todos eles afim
De entregar os irmãos
Malandragem dá um tempo
Deixa essa pá de sujeira ir embora
É por isso que eu vou apertar
Mas não vou acender agora...ihhhhh!
É que o 281 foi afastado

O 16 e o 12 no lugar ficou
E uma muvuca de espertos demais
Deu mole e o bicho pegou
Quando os home da lei grampeia
Coro come a toda hora
É por isso que eu vou apertar
Mas não vou acender agora...ihhhhh
É que o 281 foi afastado
O 16 e o 12 no lugar ficou
E uma muvuca de espertos demais
Deu mole e o bicho pegou
Quando os home da lei grampeia
O coro come toda hora
É por isso que eu vou apertar
Mas não vou acender agora...ihhhh!
(Popular P. / Moacir Bombeiro / Adelzonilton)

Durante toda a canção o malandro que está em possível conflito com a lei, ou com um “medalhão” e o malandro está em situação desprestigiada, o malandro que estava fumando um cigarro de maconha usa de várias atitudes que não são de enfrentamento, mas sim de contorno da situação através de outros métodos, quando ele diz que não irá consumir a droga, naquele momento visto que se o fizer terá de arcar com as consequências, dentre elas a violência policial, portanto age com “esperteza” para não ser pego.

É necessário, pois, estar bem atento para a pessoa com quem se está realmente falando, o que leva a um estilo de relacionamento pessoal íntimo e, às vezes, descontraído no Brasil, como notam sistematicamente os estrangeiros que nos visitam. Não há dúvida que temos cordialidade, mas também não parece haver dúvida de que esta cordialidade está dialeticamente relacionada à lógica brutal das identidades sociais, seus desvendamentos e o fato de que o sistema oscila entre cumprir a lei ou respeitar a pessoa (DA MATTA, 1979, p. 216)

O que se configura na vida do malandro é este entremeio em que vive. Por margear a lei, ele se relaciona muito mais com as posições sociais quando está no asfalto do que propriamente com as leis, sabe buscar um otário para dar o golpe seja ele quem for, porém, sabe como se posicionar perante os papéis sociais, já que quando entra em desacordo com a lei prefere margea-la, dar um jeitinho de escapar, ou mesmo retardar sua ação do que entrar em confronto direto. Isso se deve à forma como Da Matta afirma que as relações são constituídas no Brasil, já que segundo o autor, o posicionamento social, ou as redes de relações por trás das pessoas é que ditam o comportamento que será direcionado a ela. O malandro nada faz a não ser jogar com essas “regras” implícitas na sociedade brasileira, é cordial com aquele que lhe abre precedente para adquirir vantagem sem

entrar em confronto com um poder maior que o que ele exerce, e rispido com aquele que coloca sua autoridade sobre questionamento. É um jogo de forças com o qual o malandro sabe jogar, sabe ser supostamente passivo quando lhe é vantajoso, porém pode ser coercivo quando seu status como malandro é desafiador por um menor.

O malandro pode não ser necessariamente aquele que veste terno branco e anda pelas ruas, ele pode figurar também em um pai de santo, em *Zé Fofinho de Ogum*, canção narrada por Bezerra da Silva que irá evidenciar o jogo de papéis sociais com que o malandro convive e pode fazer uso favorável, mas que muitas vezes pode retroceder e coloca-lo em uma situação de conflito, o que supostamente seria avessa a cordialidade brasileira.

Zé fofinho de Ogum
Era um tremendo cento e setenta e um
Dizia que os búzios falavam
Tudo o que ele queria saber
Desde a hora de nascer
Até a hora em que ia morrer
Amarava mulher, amansava marido
O Zé só faltava era fazer chover
E da esposa do delegado faz-me-ir
Ele tomou de montão
Pra dizer que o doutor andava lhe traindo
E ela pensando que ele era bom
Uma linda imagem de São Jorge
Em suas costas, muito bem tatuado
O Zé com um papo de caô-caô
Dizia que tinha o corpo fechado
E quando sujou geral
Ele pelo Santo não foi avisado
De repente pintou a caçapa
Era o Zé zero a zero com o delegado
O doutor muito invocado
Gritou o coro vai comer
Tira a roupa do malandro
E bate até o cavalo correr
(Dario Augusto/Embratel do Pandeiro)

Na canção interpretada por Bezerra da Silva, em que o pai de santo Zé Fofinho é duramente castigado pela polícia ao interferir na relação conjugal do delegado, o jogo de relações sociais estabelecidas é clarificado. O pai de santo, trabalhava e extorquia outras pessoas através de jogos de sorte e feitiços, entretanto quando resolveu fazer o mesmo com a mulher do delegado a sua situação de benesses se inverte, já que esse malandro não levou em consideração as relações sociais por trás da mulher, visto que ela era esposa do delegado, um cargo de peso social, que compete aquele que ocupa autoridade para tomar determinadas decisões que não precisariam necessariamente passar pelas leis estabelecidas no país, e é esse papel que

o delegado cumpre ao saber que seu casamento é ameaçado por um pai de santo “171”. Ordena que aquele que potencialmente poderia destruir seu matrimônio sofresse agressão para que não voltasse a estabelecer relações com sua esposa.

Fica claro a máxima do “sabe com quem você está falando?” problematizada por Roberto Da Matta em que o malandro embora, conhecesse as redes sociais em que estavam inseridas a esposa do delegado agiu de maneira inadequada e entrou em conflito direto não apenas com, mas também com o poder implícito nas redes sociais de sua cliente e acabou por sofrer agressão.

As relações de amizade são definidoras para sobrevivência na sociedade brasileira segundo o antropólogo, porque são elas que determinam o comportamento dos indivíduos perante determinadas situações, ou seja o malandro age conforme essa regra, a das amizades, da redes de relações sociais, já que sem elas não seria possível segundo sua forma de buscar seu sustento no asfalto sobreviver, se não entraria em conflito constate com aqueles que teriam superioridade social ou econômica. Ao contrário do “caxias” que segue sempre a lei independente de suas relações, que seria um exemplo de moralidade, o malandro investe suas forças em uma outra linha de raciocínio a de que “se dança conforme a música” como diz um dito popular brasileiro se não acabaria sempre em confronto e desvantagem, já que embora, busque “boas relações” para não ser alvo da lei como qualquer cidadão comum.

Suas condições econômicas e sociais não o favorecem, seu estigma de morador do morro não o favorece, portanto deve se comportar como as “regras” implícitas na sociedade brasileira que ditam que é muito menos penoso respeitar o indivíduo por sua posição social do que tentar confrontar aquele que tem mais poder perante a sociedade estabelecida. Esta é a situação do personagem “Zé Fofinho”, e é mais vantajoso usar de outros mecanismos para relacionar-se com os já estabelecidos socialmente.

É que como vimos, todos estão atualizando, em maior ou menor grau, as possibilidades de se passar de um universo pessoalizado a um mundo individualizado. É a transformação drástica de pessoa em indivíduo que explica todos os casos utilizando um mesmo princípio estrutural: a passagem dramática de um universo marcado pelas relações e moralidade pessoal para um mundo dominado pelas leis gerais e universalizantes, sempre aplicadas para quem não tem mediadores (ou padrinhos). Assim a violência

urbana, o messianismo, o estado de criminalidade (transforma-se em réu) não estando distantes do “sabe com quem você está falando?” para constituírem um outro gênero de fatos sociais. (DA MATTA, 1979, p.245)

O malandro vive na dicotomia entre indivíduo e pessoa, em seu espaço a favela é provável que seja reconhecido como pessoa, já que suas particularidades, local de nascimento, relações e poderio são levadas em consideração. Já no asfalto como um *outsider* que tem poucas ou nenhuma relação com aqueles que estão estabelecidos, passa a ser indivíduo que, embora perneça com suas diferenças construídas ao longo de sua existência, será apenas um indivíduo sem boas relações, ou um nome que o proteja, portanto sujeito a lei e as normas da sociedade presente no asfalto.

Quando o malandro desce da favela, ou morro, como popularmente é conhecido, ele o faz com um objetivo, não apenas o de sobreviver mas também de alcançar seu *status* em um espaço que não é o seu que serve apenas em um primeiro momento como local de “trabalho”, embora essa expressão seja vista como paradoxal quando se trata de malandragem. No asfalto ele busca formas diversas de não sofrer perante as leis e as normas como um indivíduo comum deslocado de seu espaço e alvo de estigmas, mas sim como pessoa, que pode se desviar das normas impostas aos demais.

Ele o faz de diversas maneiras, mas seu maior argumento não é o enfrentamento, e sim o “bom papo”, ou mesmo como sugere Da Matta que na sociedade brasileira se buscam relações de apadrinhamento para deixar de ser um simples cidadão sujeito a qualquer situação legal, já que quando se existe uma relação por trás, que assegure esse malandro além de ganhar visibilidade, também ganhará facilidade na aplicação de seus golpes.

Os espaços do morro e do asfalto são espaços diferentes que fazem com que o malandro viva em constante conflito, ou seja que sobreviva em dois mundos absolutamente diferentes, mas nos quais reina a dicotomia que o poder impõe, a de se viver dentro das regras impreterivelmente, ou de transgredi-las. O malandro escolheu transgredi-las por crer que o espaço o asfalto também deve ser conquistado, de formas diversas, pois é de lá que sai seu “ganha pão”, portanto quer transferir seu *status* de pessoa encontrado no morro, para o asfalto tornando aquilo uma extensão de seu lar, no qual vivemos com segurança, porque não estamos em pé de igualdade com qualquer um, lá temos nossos

diferenciais afirmados o que pesará nas relações sociais estabelecidas com os demais. Para Roberto Da Matta isso é buscado em todas as relações sociais presentes no país, por isso o tão famigerado “sabe com quem você está falando?” é de uso corriqueiro na sociedade brasileira porque está ligado a transformação de indivíduo em pessoa. Com o malandro não seria diferente, mesmo que ele faça uso de tal expressão dentro de seu espaço ao se deslocar dele, ele torna ser indivíduo, portanto luta, para que o contrário ocorra fora do seu espaço, embora lute de maneira diferente, com todo seu “jeitinho”. “O governo é definido como uma maneira correta de dispor as coisas para conduzi-las não ao bem comum, como diziam os textos dos juristas, mas a um objetivo adequado a cada uma das coisas a governar.” (FOUCAULT, 2007, p.167)

Quando Foucault discute sobre o que seria governo, acaba entrando também na problematização das funções do governo, e o que ele governa. Segundo o filósofo, o governo procura colocar cada coisa em seu devido lugar, para que a nação funcione como uma máquina na qual cada um cumpre sua função em seu devido lugar.

A malandragem foge a essa regra, ela não faz parte de um sistema perfeito, e nem está em seu devido lugar, quando se desloca dos morros para o asfalto ela causa desequilíbrio social, ao mostrar que as supostas funções do governo de conduzir não apenas o estado, mas tudo que nele está implicado estão falhando. O malandro não trabalha para produzir, não rege um lar, seu espaço é o das ruas, e das favelas, que deveriam ser espaços pelos quais o Estado é responsável, mas nele se observam espaços em que a *governamentabilidade* não está presente, logo esse será o espaço de atuação da malandragem, espaços de tensão entre morro e asfalto, dos quais ele irá se apropriar e atuar.

Bezerra da Silva relatou sua vida a uma pesquisadora, que se tornou um livro, a partir dos relatos feitos pelo artista concluímos que alguns momentos da vida dele, que são: os sete anos como mendigo, o despejo do conjunto habitacional e a mudança para o morro Cantagalo a sua formação como um ícone do que nos anos oitenta e até hoje perduram sobre o que é ser malandro.

Essas experiências pessoais do cantor demonstram que ele agiu, em diversos espaços de tensão entre morro e asfalto, conheceu o ápice da miséria e anonimato, quando passou a ser mendigo. Passou à vida de um trabalhador pobre em

um conjunto habitacional e finalmente à vida nas favelas, mais precisamente no morro do Cantagalo, onde seu estigma de malandro é introjetado por ele mesmo, mas de maneira reversa subvertendo a ordem ao cantar a vida dos habitantes do morro, mais especificamente do malandro, que tem raízes fundadas na malandragem dos de 1920 1930, mas que hoje convive com as mudanças ocorridas no espaço das favelas e do asfalto, e que convive com outros agentes nesses espaços de tensão.

Porém, o que identifica o malandro cantado por Bezerra da Silva, é subversão da ordem instituída no asfalto e revertida pelos malandros que circulam nesses espaços, como na música *Overdose de Cocada*:

Alô rapaziada,
Se liga no refrão...
É cocada boa
Não é?
É cocada boa...
Ih
É cocada boa
Não é?
É cocada boa.
Outra vez pra marcar.
É cocada boa
Não é?
É cocada boa...
Não é?
É cocada boa.
Aí rapaziada, eu tô duro
Só quero a rapa da cocada
E mais nada!
Olha aí!
Já armei meu tabuleiro
Vendo pra qualquer pessoa
Tem da preta e tem da branca
E quem prova
Não enjoa, porque!
É cocada boa
Não é?
É cocada boa
É cocada boa
Não é?
É cocada boa...(2x)
Tem preto que come da branca
Tem branco que come da preta
Tem gosto pra todo freguês
Só não vale misturar
Vai numa de cada vez
Não misture o paladar
E overdose de cocada
Até pode te matar.
Só porque...
É cocada boa
Não é?
É cocada boa
É cocada boa
Não é?
É cocada boa...(2x)
O delega da área
Já mandou averiguar
“Que é que tem nessa cocada

Que tá todo mundo
Querendo comprar?"
Houve uma diligência
Só para experimentar
Eles provaram da cocada
E disseram doutor
Deixa isso prá lá!
Só porque...
É cocada boa
Não é?
É cocada boa
É cocada boa
Não é?
É cocada boa...
(Dinho, Ivan Mendonça)

Quando Bezerra interpreta essa canção, ele subverte um espaço definido como estabelecido, não apenas pela sociedade, mas também pelo Estado quando ele diz armar seu tabuleiro e vender a cocada boa e vender para qualquer pessoa, a canção subverte ao fazer o trocadilho entre a substância ilícita e o doce. Ele usa dos espaços de tensão para cantar o uso de uma substância ilícita em um lugar onde não deveria ser mencionado o consumo por qualquer pessoa, seja do morro ou do asfalto.

Logo o morro seria o espaço destinado ao uso de drogas, não o asfalto. Quando a "cocada boa" é consumida ou mesmo vendida no asfalto, é considerada uma afronta a sociedade estabelecida no asfalto, e é necessário chamar a polícia para reprimir os usuários e o vendedor. Mas o malandro, que "armou seu tabuleiro", não faz distinção entre a sua clientela, ao contrário, as autoridades designadas para averiguar a ocorrência se rendem ao uso da "cocada boa" e dizem para o delegado deixar o ocorrido de lado.

Mais uma vez o malandro usa de sua malemolência para não entrar em conflito com a lei e sim entrar em um acordo, que se revela na canção na canção a partir do momento que as autoridades fazem uso do produto vendido.

Bezerra da Silva ao interpretar as canções produzidas no morro e que refletem o cotidiano das favelas vem mostrar também que algumas atividades seriam consideradas corriqueiras ao espaço do qual ele veio ultrapassam as barreiras do morro e chegam ao asfalto. Ele subverte aquilo que é considerado marginal com trocadilhos e humor.

O mesmo afirma em suas entrevistas dadas a Viana que ele faz o papel de embaixador dos morros, trazendo um pouco das práticas que ocorrem aparentemente nos morros apenas para o asfalto. O interprete faz a ponte entre um espaço e outro, o espaço da malandragem e o espaço da socieda-

de dita civilizada, logo suas canções são parte da cultura daqueles que sobrevivem entre esses dois mundos o dos morros e do asfalto, nos quais o malandro interage. Portanto existe uma identificação do malandro com suas canções.

O PALCO E O CENÁRIO: MÚSICA, HISTÓRIA E POLÍTICA

Bezerra da Silva inicia sua entrada no mercado fonográfico no final da década de 1970. No entanto, se faz necessária uma breve digressão sobre o cenário musical brasileiro nas décadas anteriores, para compreender a constituição desse espaço musical.

Os anos 1960 tiveram início com a ditadura militar e a canção foi influenciada por seu contexto político ainda que alguns autores como Marcos Napolitano afirmem que esse não o período em que a canção teve seu auge como instrumento político.

As canções as quais Napolitano nos artigos MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982) e História e música popular: um mapa de leituras e questões se refere são classificadas como MPB (música popular brasileira), mas o autor entende a MPB é mais do que um gênero musical, mas sim um complexo cultural que adquiriu força e ganhou o público nas décadas de 1960 e 1970.

A MPB é herdeira da classe média da ideologia pertencente a classe média brasileira que buscava raízes brasileiras para constituir sua identidade nacional, assim como os modernistas da semana de 22 realizada na cidade de São Paulo buscavam uma identidade nacional, a MPB parece buscar valorizar em sua forma e em seu conteúdo a identidade brasileira, ainda que essa geração ao contrário das anteriores fosse mais cosmopolita e estivesse ligada a temas como a modernidade presente no Brasil em que viviam.

Napolitano afirma que os consumidores e criadores da MPB são oriundos pelo menos no início da ditadura militar da classe média brasileira, por isso afirma:

O ouvinte padrão de MPB, o jovem de classe média com acesso ao ensino médio e superior, projetou no consumo da canção as ambigüidades e valores de sua classe social. Ao mesmo tempo, a MPB, mais do que reflexo das estruturas sociais, foi um pólo fundamental na configuração do imaginário sócio-político da classe média progressista submetida ao controle do Regime Militar. Até porque, boa parte dos compositores e cantores mais destacados do gênero era oriunda de segmentos médios da sociedade. (NAPOLITANO, 2002, p. 03)

A MPB surge como instrumento político dos se-

tores médios da sociedade para protestar contra o regime político vigente, ou seja, para dizer a sociedade civil, através de produções artísticas o que se passava no país, e para reivindicar liberdade. Esse tema parece mais comum as canções feitas nos anos de chumbo, conhecidos como a fase mais brutal da ditadura militar, quando surgem canções com grande teor político e repletas de figuras de linguagem devido à censura instaurada pelo Regime Militar.

Outra característica que parece comum aos consumidores e produtores da MPB é sua ligação com qualidade musical, o gênero surge como sinônimo de bom gosto, adquire o status de canção intelectualizada, como se aquele que a produzisse e consumisse fosse um intelectual, outro fator que o liga ao público universitário que não apenas lotava os festivais de MPB como também foi propulsor da divulgação do gênero musical, como Napolitano cita a criação do MAU (Movimento Artístico Universitário).

Embora, a MPB seja conhecida com o gênero de crítica social ligada aos setores médios devido a sua explosão durante a Ditadura Militar é necessário evidenciar que as canções anteriores a esse período também faziam denúncias político-sociais no país esse não é um mérito restrito a MPB, contudo o gênero tornou-se mais conhecido devido ao regime político em que se constitui como gênero musical no mercado fonográfico, com nomes como Chico Buarque e Milton Nascimento pertencente ao Clube da Esquina, nomes que se tornaram conhecidos pelo grande público não apenas pelos universitários e deram o tom das lutas nos anos de chumbo e na luta pela anistia no país.

Podemos dizer que a canção popular dos anos 1970, situada dentro das correntes identificadas pela crítica como sendo parte do guarda-chuva da MPB, dividiu-se em dois períodos bem demarcados de expressão: entre 1969 e 1974, poderíamos nomeá-la como “canção dos anos de chumbo”. Entre 1975 e 1982, teríamos a “canção da abertura”. (NAPOLITANO, 2010, p. 391)

A MPB discutida por Napolitano é então uma canção que buscou dentro de suas composições, denunciar o Regime Militar e suas mazelas. Mas existe também segundo Napolitano uma vertente seguida por Gil e Caetano que usava a música como instrumento para discutir outro foco da sociedade brasileira ligada aos costumes, que não mais se encaixavam a modernidade que atingia o país, essas canções discutiam personagens que não necessariamente os burgueses ou seu contraponto

os trabalhadores, mas o comportamento, inclusive que por esses cantores eram contestados não apenas nas letras das canções, mas também em suas apresentações performáticas com roupas e comportamentos avessos aos considerados adequados.

Poderíamos ainda demarcar uma terceira vertente, ocupada pelas obras de Gil e Caetano. Nelas, os compositores sintetizavam os dilemas, as contradições e, por que não, as novas possibilidades e perspectivas culturais geradas pelas contradições da modernização brasileira. Predominava a perspectiva subjetiva na qual a nova cultura corporal e comportamental pós-1968 dava o tom. Esse tipo de subjetivismo poético, mais voltado para o debate comportamental ancorado em procedimentos de colagem alegórica, diferenciava os dois baianos das canções de Milton Nascimento e do Clube da Esquina, nas quais a nova cultura jovem era reciclada sob o signo do intimismo e do lirismo. O sentido político da obra de Gil e Caetano nos anos 1970 pauta-se mais por esse conjunto de questões do que por uma filiação à canção engajada clássica. Os exemplos desse tipo de abordagem da modernidade brasileira são inúmeros: “Pipoca moderna”, “Tigresa”, “Qualquer coisa”, “Refavela”, “Jeca Total”, “Maracatu atômico”, “Super-Homem”, “Realce”, “Sampa”, “Terra”, “Um índio”, “Trilhos urbanos”, entre outras. Nessas canções, a adesão crítica aos pulsos e timbres da pop music, o exercício de ruptura na linguagem poética e as performances ousadas e inovadoras como posturas corporais de palco fundiam-se no exercício de uma canção que não queria apenas expressar o limiar de um novo tempo, mas afirmá-lo como experiência totalizante do “aqui e agora”. (NAPOLITANO, 2010, p. 395-396)

Bezerra da Silva inserido nesse contexto musical faz um caminho diverso a dos cantores de MPB, mesmo que ambos compartilhem de alguns temas como a denúncia social, um ponto recorrente ao sambista, os compositores e consumidores das obras de arte se diferenciam.

Bezerra da Silva canta a malandragem e os diversos personagens dos morros e subúrbios cariocas, segundo o mesmo afirma ele é um embaixador das favelas, e as canções por ele interpretadas fazem menção ao submundo da população pobre brasileira.

Outro aspecto importante da produção artística do sambista é que durante os anos oitenta, período em continua gravando discos Bezerra da Silva faz o caminho oposto ao do mercado fonográfico, visto que a década de oitenta se volta à produção do rock nacional, década na qual surgem nomes como Legião Urbana, Plebe Rude e Ultraje a Rigor com canções sobre a política, sociedade e amor. Bezerra continua gravando canções que não atendem a essa nova fatia do mercado um dos discos

gravados durante esse período pelo sambista é o álbum intitulado *Justiça Social* que contém títulos como *Preconceito de Cor*, *A Semente e Ilha Grande*, canções que abordam o preconceito com relação aos negros oriundos do morro, o uso da maconha e a vida dos presidiários no país, caminho inverso ao do rock produzido no país, já que os sambas interpretados pelo sambista têm uma poesia direta e popular que se remete às classes sociais menos favorecidas.

No ano de 1964 a ditadura militar se instalou no Brasil, através de um golpe, que levou ao poder diversos presidentes oriundos do exército, dentre eles o General Geisel que dá início à abertura política do país. Uma das medidas consideradas marcantes em seu mandato foi a exoneração de Frota, ministro do exército que fazia parte da cúpula militar mais radical dos militares, e que se opunha às reformas políticas que estavam e iriam ser implantadas pelo então governo vigente.

- Como repercutiu o desenlace do episódio sobre a liderança de Geisel nas Forças Armadas? Foi visto como final da queda-de-braço dele com a linha dura? - Fortaleceu, marcou a posição, a autoridade dele. Mas a ala radical, que apoiava Frota, ficou mais radical ainda. Tinha ali uma turma radical sincera. Mas tinha também os aproveitadores, que queriam ver Frota presidente para usufruir do poder, da situação” (COSTA COUTO, 1999, p. 227)

Os jogos políticos que levaram Geisel a exonerar um oficial de alta patente do exército brasileiro de um cargo público como ministro da guerra, segundo Costa Couto demonstram que o regime “falido” apoiado pelos militares chegava ao fim, portanto homens da ala radical não caberiam mais dentro do governo brasileiro, que segundo o próprio Geisel o país caminhava rumo à democratização, e que ele sendo presidente exerceria seu papel buscando esse caminho.

A população apóia abertura política, visto que o regime militar já não sustentava a economia que passa por crises inflacionárias e também a do petróleo. Além da repressão feita pelo exército sobre a população, segundo relatos presentes no livro de Costa Couto, o regime militar teria uma validade de aproximadamente vinte anos, logo esse regime não seria mais capaz de sustentar-se então era necessário fazer a abertura política, através de pacotes de reformas como a revogação do AI5 (no ano de 1978), para que o país se redemocratizasse de forma paliativa, porém sólida.

MÚSICA, HISTÓRIA E COTIDIANO

A música como fonte histórica passa ser usada no Brasil a partir da década de 1980. Como o país é considerado por críticos de diversos críticos musicais um celeiro de produções artísticas musicais, esse setor da cultura brasileira é um rico em documentos para a problematização da história do país.

Apesar da presença constante do tema nos trabalhos acadêmicos, há muito o que discutir, debater, investigar. Chegamos num momento, nesta virada de século, em que não se pode mais reproduzir certos vícios de abordagem da música popular, sob o risco de não ser integrado ao debate nacional e internacional. Em minha opinião, esses vícios podem ser resumidos na operação analítica, ainda presente em alguns trabalhos, que fragmenta este objeto sociológico e culturalmente complexo, analisando “letra” separada da “música”, “contexto” separado da “obra”, “autor” separado da “sociedade”, “estética” separada da “ideologia”. Além disso, outro vício comum da história tradicional, qual seja, certo viés evolucionista para pensar a cultura e a arte, é totalmente descartado neste livro. Minha perspectiva aponta para a necessidade de compreendermos as várias manifestações e estilos musicais dentro da sua época, da cena musical na qual está inserida, sem consagrar e reproduzir hierarquias de valores herdadas ou transformar o gosto pessoal em medida para a crítica histórica. (NAPOLITANO, 2002, p. 5-6)

Como o pesquisador Napolitano afirma, é necessário desvincular-se de alguns vícios durante a análise documental das canções, dando importância para o contexto em que o artista está inserido, considerando sua subjetividade que estará presente em sua obra artística. Outro costume corriqueiro nas análises é a dicotomia entre erudito e popular, que carrega em seu cerne uma afirmação preconceituosa que pode estigmatizar as canções dentro de padrões fixos. Quando alguns cuidados são tomados para analisar uma fonte tão específica como a música ela pode refletir uma gama diversa de informações a respeito não apenas do tempo em que o produtor vivia, mas como os receptores se apropriaram da obra de arte e a transformaram em uma interpretação de seu tempo.

A música deve ser pensada por um viés crítico, visto que ela não serve apenas como meio de entretenimento, mas deve ser pensada sem se desligar do elemento citado anteriormente de maneira crítica para que a partir de sua análise (não apenas a letra) e sim o conjunto seja objeto de pensamento crítico.

A canção popular é um fenômeno urbano que reflete a modernização e a vida nas cidades, isso inclui as relações de sociabilidade presentes nas cidades, não se restringe a um elemento ao contrário

reflete o complexo mundo em que seu produtor está inserido, não apenas o produtor, mas o público para quem está direcionado.

Napolitano afirma em seu livro *História e Música: História cultural da música popular* o seguinte:

Sem negar a liberdade individual nas “apropriações culturais”, temos que levar em conta elementos estruturais mais amplos, que interferem nos hábitos culturais subjetivos, como, por exemplo, a organização da indústria fonográfica dentro do sistema econômico como um todo. As apropriações, usos e mediações culturais tendem a se mover dentro de um leque possível de ações, limitadas por fatores estruturais (econômicos, sociais, ideológicos, culturais), ainda que não determinadas por eles. Além disso, o historiador não pode negligenciar os efeitos da conjuntura histórica que ele está estudando e o papel da música em espaços sociais e tempos históricos determinados. (NAPOLITANO, 2002, p. 24)

Assim, a música produto final da idéia que o autor teve para chegar até o seu receptor que pretende entreter ou simplesmente usar como forma de material crítico, passa por diversos locais, um deles o mercado fonográfico que não deve ser desconsiderado assim como o contexto e a apropriação daquele que consome a música todos esses fatores interferem na produção artística mesmo que indiretamente e refletem no produto final, portanto devem ser considerados pelo autor.

Outro apontamento necessário para construção de uma análise contundente da canção popular é de que, essa não é uma obra pura oriunda necessariamente de uma classe, ou cultura, ela é fruto de uma intercessão entre diversas classes e culturas, como o samba dividiu-se, em samba de morro e samba de asfalto entre seus representantes, Ismael Silva e Noel Rosa respectivamente poderiam afirmar a divisão e a pureza de alguns ritmos, mas essa perspectiva é quebrada quando se observa que esses compositores trabalharam em obras artísticas juntos. Isto se afirma quando se observa a história de Cartola, oriundo do morro incorpora em suas canções uma noção de samba vindo das cidades, aquele samba melódico e lento, contrario ao samba do morro mais cadenciado.

A música brasileira moderna é, em parte, o produto desta apropriação e desse encontro de classes e grupos socioculturais heterogêneos. Não houve, na verdade, a apropriação de um material “puro” e “autêntico” como querem alguns críticos (TINHORÃO, 1981), na medida em que as classes populares, sobretudo os “negros pobres” do Rio de Janeiro e mestiços do nordeste, já tinham a sua leitura do mundo branco e da cultura hegemônica. Assim, a música urbana brasileira nunca foi “pura”. Como

tentamos demonstrar, ela já nasceu como resultado de um entrecruzamento de Culturas. (NAPOLITANO, 2002, p. 33)

O Brasil é cheio de ritmos, e passa diversidade de ritmos nordestinos como o Baião de Luiz Gonzaga, até o samba de Wilson Batista, ritmos que tiveram origem a partir da mistura de outros mais antigos e oriundos de diversas classes, como é o caso *Lundu* ritmo afro brasileiro que foi introduzido na formação do Choro, gênero conhecido como sinônimo de erudição na contemporaneidade.

A valorização desses ritmos considerados brasileiros pode ser pensada a partir da busca da classe média de se aproximar com as classes populares e buscar uma identidade brasileira para si, logo aquilo que foi produzido por setores populares da classe popular do país passa a ser encarado não mais com um sentido pejorativo e ganha status de intelectualidade e valorização nacional, o que pode explicar o sucesso que os cantores e produtores de MPB fizeram dentro das classes médias já que buscavam ritmos e elementos da cultura popular, mesmo que mais cosmopolitas do que críticos de música como Mário de Andrade, considerado purista por não identificar músicas produzidas no âmbito da cidade como oriundas da cultura popular, apenas aquelas mais folclóricas eram por ele consideradas como produtos musicais.

Todos os gêneros e estilos, todas as tradições musicais, todas as posturas, conservadoras ou radicais, poderiam ter seu lugar no clube, desde que prestigiados pelo gosto da audiência que definia a hierarquia musical. Basicamente, ela era composta pelo jovem ou adulto intelectualizado e cosmopolita de classe média, habitante dos grandes centros urbanos brasileiros. A “definição” da MPB passava por critérios muito mais de tipo sociocultural, implicando em tipos de audiência, reconhecimento valorativo e circuitos sociais da cultura. (NAPOLITANO, 2002, p. 50)

Considerando todos esses elementos citados pelo musicólogo Napolitano, não apenas as letras, mas a melodia, a interpretação e também a composição do repertório de Bezerra da Silva será levado em consideração juntamente com as ressalvas de que o interprete era um homem filho de seu tempo que irá problematizar seu universo das favelas e subúrbios cariocas inseridos no Brasil.

Essa breve digressão sobre a situação política do Brasil foi feita para explicitar um pouco do contexto em que Bezerra grava seus sambas. Visto que a produção artística não está desligada do contexto em que o produtor ou interprete está inserido ao

contrário ele é refletido na obra de arte.

As canções interpretadas por Bezerra da Silva geralmente evidenciam um mundo paralelo ao da lei e da ordem, seriam consideradas amorais por agentes da censura, nos anos de chumbo da ditadura militar, porém a reabertura política promove certa liberdade à população, e aos compositores e cantores. Portanto canções que narram o uso de drogas, a vida do malandro, das prisões e das favelas podem ser cantadas.

A redemocratização do Brasil está ligada intrinsecamente com os setores de esquerda, como sindicatos, e alguns setores da Igreja Católica que marcham juntamente com os trabalhadores não apenas em torno da bandeira da liberdade, mas também da melhoria das condições dos trabalhadores, ao final dos anos setenta do século XX, os sindicatos, como o dos metalúrgicos do ABC paulista ganha destaque com suas greves apoiadas massivamente pela população, os sindicatos ganhavam autonomia. Embora, o governo tabelasse os preços das mercadorias, os supermercados os manipulavam, os salários não eram reajustados, a greves tomavam conta das fábricas e o governo em processo de reabertura não poderia entrar em enfrentamento com mais de cento e cinquenta mil trabalhadores em greve e Geisel havia afirmado que iria redemocratizar o país.

A linha dura do exercito que enxergava ameaças comunistas por toda parte era deixada de lado e aqueles que supostamente primavam pelo fim do regime é que ganhavam espaço político no governo do país.

Bezerra da Silva não parece participar da vida política do país ativamente, entretanto sofre com as consequências das decisões tomadas pelos governos de Geisel e Figueiredo, e seus antecessores.

Como trabalhador da construção civil, ou mesmo como músico a obra cantada por ele reflete as mazelas sociais em que viviam os trabalhadores do país que penavam sem ajuste salarial, ou mesmo com a inflação que chegava a níveis catastróficos, além da “liberdade” por ele gozada de poder interpretar as canções que outrora seriam censuradas.

Quando Bezerra da Silva se autoproclama, “produto do morro” ele assume o papel de disseminar a situação das classes empobrecidas e afirma isso em entrevista cedida à antropóloga Letícia C. R. Vianna.

A política é o seguinte, você veja bem: eu canto, mas eu sou porta-voz dos autores. Eles fazem a música. Eu me tornei, através dessas mensagens desses autores, um líder. Veja bem como são as coisas... Mas um líder, embaixador das favelas. Você já ouviu falar

disso? Andaram dizendo por aí... Essas mensagens são muitas, tem muita coisa. E a maioria que eu gravo fala de injustiça social. E eu não sabia como é verdade, depois é que eu fui saber devagarinho, fui vendo minha liderança na favela. Lá que é meu reduto. Eu sou produto do morro (VIANNA, Letícia 1999 p.33)

O início da carreira artística de Bezerra da Silva também passa pelo governo do General Figueiredo (1979-1985) o representante militar no governo também entra no poder executivo afirmando que iria dar continuidade a abertura política feita por Geisel, aplicando a lei de anistia, e o retorno do pluripartidarismo.

Reafirmo, portanto, os compromissos da revolução de 1964, de assegurar uma sociedade livre e democrática. Por todas as formas a seu alcance, assim fizeram, nas circunstâncias de seu tempo, os presidentes Castello Branco, Costa e Silva, Emilio Médici e Ernesto Geisel.

Reafirmo: é meu propósito inabalável- dentro daqueles princípios- fazer deste país uma democracia. As reformas do eminente presidente Geisel prosseguirão até possam expressar-se as muitas facetas da opinião pública brasileira, purificado o processo das influências desfigurantes e comprometedoras de sua representatividade.

Reafirmo: sustentarei a independência dos poderes do Estado e sua harmonia, fortalecendo, para que atinja sua plenitude, a Federação sonhada pelos fundadores desta pátria.

Reafirmo meu gesto: a mão estendida em conciliação. Para que os brasileiros convivam pacificamente. Para que as divergências se discutam e resolvam na harmonia e na boa vontade, tão da índole de nossa gente. (COSTA COUTO, 1999, p. 255, 257)

Com o compromisso de trazer a democracia para o país novamente Figueiredo dá início ao seu governo, que enfrenta uma dívida externa de 44 bilhões de dólares além da crescente desigualdade social, que iriam, nas greves dos anos oitenta no ABC paulista, além das demais categorias de trabalhadores que entraram em greve e exigiam processo eleitoral direto nas eleições presidenciais. Os sindicatos deram continuidade à onda de greves iniciadas no final da década de setenta imaginando que não seriam reprimidos pelo Estado, visto que Geisel, não havia tomado atitudes antidemocráticas durante seu governo, os sindicatos confiaram que Figueiredo daria continuidade a essa linha “democrática”, porém o governo do presidente Figueiredo efetuou prisões nas lideranças sindicais e não conseguiu frear a inflação e o crescimento repleto de desigualdades sociais construído pelos

governos anteriores e reafirmado pelo então presidente militar.

Bezerra da Silva assim como os demais cidadãos de classes menos favorecidas economicamente sofreu com a crise que o país atravessava, chegou a ser despejado do conjunto habitacional em que residia e migrou para o morro do Cantagalo, fato marcante para construção de sua carreira artística, já que sua mudança irá refletir nas canções escolhidas pelo interprete para cantar o cotidiano da malandragem e dos demais personagens do povo.

Sua chegada e permanência durante muitos anos no morro do Cantagalo é um marco em sua carreira artística visto que é lá e outros morros da cidade carioca que ele busca os sambas que gravou ao longo de sua carreira musical, as inúmeras crônicas da malandragem narradas por ele são criadas nos espaços dos morros, portanto sua mudança para esse espaço contribui na construção da imagem por ele disseminada das classes populares e seus inúmeros personagens, a respeito do garimpo feito por Bezerra da Silva nos morros cariocas. Letícia Vianna relata o seguinte:

Para compor seu repertório, ia nos morros e favelas cariocas para gravar os sambas cantados nas tendas e birosacas. Com essa prática ampliava sua rede de relações, ganhava respeitabilidade ao promover os compositores locais e formava um público independente. (VIANNA, 1999, p. 32)

Bezerra da Silva não apenas constrói um público alternativo para suas canções, como também promove a disseminação da vida das classes populares, ao gravar sambas produzidos em espaços considerados marginais para a sociedade do asfalto, ele demonstra para as demais classes da sociedade de que forma sobrevive a população menos favorecida economicamente, ou seja, a obra difundida pelo cantor representa o contexto em que essa parcela da população vive e também a maneira como o interprete vive também.

A biografia do artista se faz necessária para explicitar como foi construído socialmente, visto que o discurso por ele disseminado parte de um local e de uma temporalidade, portanto a sua origem nordestina, pobre e o fato de ter residido durante tantos anos no morro do Cantagalo refletem a formação de seu repertório. No livro escrito por Vianna, o seu passado pobre de migrante nordestino e posteriormente, seu período como mendigo, além de ser morador no morro refletem seu discurso de

homem popular, que busca através do repertório de sambas produzidos por moradores das favelas, disseminar no asfalto o cotidiano das favelas.

Bezerra da Silva aponta sua origem nordestina como um elemento importante de sua identidade “nordestino e favelado, pobre duas vezes”. O Cantagalo aparece como uma importante referência de identidade- sua origem no Rio. Viveu lá por vinte anos, criou raízes. Durante algum tempo montou uma escolinha onde ensinava as quatro operações para os que queriam tirar carteira de motorista e foi lá que aprendeu o samba de partido alto. Tocava tamborim nos pagodes, ficava nas portas das “tendinhas” ouvindo, aprendendo e conhecendo pessoas. (VIANNA, 1999, p. 22)

José Bezerra da Silva nasceu em 1927 na cidade de Recife, filho de um casal pernambucano, Hercília Pereira da Silva e Alexandrino Bezerra da Silva, o sambista é conterrâneo do grupo Nação Zumbi. Porém, nasceu em uma temporalidade diferente do grupo que criou *manguebeat*, que surgiu na década de 90. Bezerra da Silva é o primeiro de três filhos do casal, seu pai era da marinha mercante e sua mãe uma moça nascida no interior do Pernambuco.

O interprete teve uma infância pobre na cidade do Recife onde cresceu e posteriormente ganhou a estrada em busca de seu pai Alexandrino que abandonou a família e foi para a cidade do Rio Janeiro.

O contato de Bezerrada Silva com a música ao contrário do que se imagina não teve inicio na cidade do Rio, mas sim quando ainda residia no estado de Pernambuco. Lá ainda jovem aprendeu a tocar alguns instrumentos de percussão e sopro mesmo que sua família julgasse o aprendizado inútil, já que sua mãe via a profissão de músico com maus olhos.

Quando chegou a cidade do Rio de Janeiro entrou em contato com o pai através de uma carta, que confirmou a data de seu nascimento que ainda era muito nebulosa por informações diferentes do pai e da mãe, como o pai havia registrado o cantor, acabou por esclarecer sua data de nascimento, o relacionamento do pai segundo consta em sua biografia não passa desse breve contato. O cantor resolveu fixar se na cidade e foi trabalhar em diversas profissões que passaram de trabalhador da construção civil, instrumentista da Rede Globo de Televisão, até camelô. Porém, a fase que Bezerra relata com mais penúria para a pesquisadora Letícia Vianna em seu livro *Bezerra da Silva Produto do Morro*, foram os sete anos em que viveu como mendigo na capital do Rio de Janeiro, visto que para o interprete foi uma fase de muita miséria e

isolamento social, segundo o cantor esse período de sua biografia moldou sua personalidade.

Bezerra da Silva durante toda sua narrativa fornecida à estudiosa Letícia Vianna evidencia uma vida de sofrimento e pobreza, para criar uma imagem de sofredor que venceu na vida, como o próprio evidencia. (VIANNA, 1999, p. 25)

O cantor ainda relatou a pesquisadora que durante seu período de mendicância tentou se suicidar, mas foi impedido por entidade religiosa e que certa vez recebeu o endereço de um terreiro de umbanda e que se fosse lá encontraria a solução para seus problemas.

Foi o que fez, procurou o terreiro e um caboclo disse que era necessário para que sua vida mudasse que ele se convertesse a religião da umbanda e que fizesse caridade já que no passado havia magoado uma mulher que havia feito um “trabalho” para que sua vida não desse certo. A partir desse episódio de sua biografia Bezerra da Silva converteu-se a religião afro, mesmo tendo sido criado para uma família católica, segundo o cantor a partir daí sua vida começou a melhorar, arrumou emprego, e finalmente se entregou a carreira de músico, quando ao final dos anos 1970 e início dos anos de 1980 grava seus primeiros discos e se insere paliativamente no mercado fonográfico.

O morro do Cantagalo figura com grande importância na biografia de Bezerra da Silva por ser o local com o qual o cantor se identifica, onde reconhece seu lugar, “sua gente”, que o interprete canta pelo país.

O intérprete pernambucano vê no espaço do morro do Cantagalo seu lugar, e participou da vida social do mesmo entra em contato com o samba, a partir das rodas de samba já que buscava comprar sambas nas periferias do Rio de Janeiro, essas canções eram recheadas por crônicas que cantavam o cotidiano dos morros brasileiros, portanto Bezerra da Silva se auto intitula o embaixador das favelas aquele canta a dura realidade do povo brasileiro.

Após alcançar o sucesso Bezerra da Silva se mudou do morro do Cantagalo, mas ainda seguiu a mesma linha musical que o tornou conhecido no mercado fonográfico, faleceu aos 77 anos de idade na cidade do Rio de Janeiro, no dia 17 de janeiro de 2005, vítima de uma embolia pulmonar. Antes de seu falecimento o último disco gravado pelo cantor, é de sambas evangélicos que falam sobre sua redenção e exaltam Deus.

O interprete em seus relatos a Letícia Vianna busca transmitir a imagem de bom malandro, como

um homem que conheceu a pobreza, mas lutou para melhorar suas condições sociais. Outro papel que Bezerra da Silva, interpreta é o de embaixador das favelas, segundo o mesmo a partir dos álbuns que compôs com as músicas que comprava dos sambistas do morro ele mostrava a sociedade presente no asfalto à dura realidade do povo pobre do Brasil, o cantor se enxerga como um redentor dos brasileiros menos afortunados que lutam diariamente contra a pobreza. (VIANNA, 1999, p. 33). É interessante observar que mesmo cantando a malandragem que pode ser considerada como *lumpem*, sem classe, que não é organizada, ele sempre deixa claro em seus discursos a idéia de justiça social.

O processo de divulgação das canções que gravava e algumas compostas por ele foi avessa ao mercado fonográfico, o sambista não confiava na divulgação das gravadoras, por isso fazia ele mesmo a divulgação das canções por ele gravadas, colocava as músicas para tocar em presídios, biroskas nos morros, etc.

Sua poesia crua sobre a vida nos morros, na cidade e nos presídios vivida pela classe pobre do país agradou, não apenas aqueles que se identificavam com as canções, mas também a população residente do asfalto, mesmo que o cantor não tenha alcançado grandes números no mercado fonográfico, as músicas por ele interpretadas foram gravadas por diversos cantores, e posterior a sua morte foi gravado um tributo a ele no ano de 2008, que contou com a presença de Jards Macalé, D2, Beth Carvalho, Luís Melodia, B Negão e Nação Zumbi nomes que passam do Hip-Hop, a MPB o que pode exemplificar o reconhecimento do interprete no cenário musical brasileiro.

Em sua carreira o sambista deixou 33 discos gravados que passam pelo coco, partido alto e a o final por canções evangélicas.

A formação do repertório de Bezerra da Silva está intimamente ligada a suas vivências pessoais e corriqueiras. Portanto quando canta a malandragem, é algo que segundo ele é natural, pois foi vivenciado por ele, mesmo que ele não componha os sambas que interpreta, conhece seus autores e vivencia o cotidiano dos morros e, assim o processo de identificação das classes populares com suas canções, o fascínio e a curiosidade que as produções artísticas exercem sobre a população do asfalto pode ser explicado pela autenticidade que o cantor busca transparecer para seu público. Esta atitude de pertencimento, que constrói uma topografia do morro, pode ser conferida na canção *Aqueles Morros*:

Alô, Alô rapaziada

Essa é uma homenagem para os morros do lado de lá e do lado de cá
Entendeu malandragem
Mas antes,
Antes, aqueles morros não tinham nomes
Foi pra lá o elemento homem, fazendo barraco, batuque e festinha
Nasceu Mangueira, Salgueiro, São Carlos e Cachoeirinha
Nasceu Mangueira, Salgueiro, São Carlos e Cachoeirinha
Andaraí, Caixa D'água, Congonha, Alemão e Boreu
O Morro do Macaco em Vila Isabel, Matriz, Tuití e Cruzeiro, Querosene, Urubu
Jacarezinho, Turano, Sossego e o Morro Azul - Bis Coro
Bis Coro
É mas no mesmo embalo, nasceu Cantagalo, Pavão-Pavãozinho o Morro da Guarda e Macedo Sobrinho, Tabajara, Providência, Santa Marta e Serrinha
Morro do Pinto, Sampaio, Dendê e a querida Rocinha, simbora gente
Morro do Pinto, Sampaio, Dendê e a querida Rocinha - Coro
Ainda tem o Morro do Castro e o Buraco do Boi como tem boa gente, Atalaia, Martins, Morro do Oriente, Holofote e Papagaio, todos do outro lado
Areia Grossa, Cavalão, São Lourenço e o Morro do Estado - Bis Coro
É veja bem que nasceu também Sacopã, Catacumba e o Vidigal, Morro da Favela por trás da Central, eu sou muito bem chegado nele não posso negar
Gosto de todos mas o Cantagalo é que é meu lugar
Eu Gosto de todos mas o Morro do Galo é que é meu lugar
Mas antes,
Antes aqueles morros não tinham nomes
Foi pra lá o elemento homem, fazendo barraco, batuque e festinha Coro
Nasceu Mangueira, Salgueiro, São Carlos e Cachoeirinha - Bis
Veja bem que nasceu também Sacopã, Catacumba e o Vidigal, Morro da Favela por trás da Central, eu sou muito bem chegado nele não posso negar
Gosto de todos mas o Cantagalo é que é meu lugar
Gosto de todos mas o Cantagalo é que é meu lugar - Bis Coro
É que eu gosto de todos mas o Morro do Galo é que é meu lugar
Gosto de todos mas o Cantagalo é que é meu lugar - Bis Coro
Veja bem que eu gosto de todos, mas o Cantagalo é que é meu lugar
Gosto de todos mas o Cantagalo é que é meu lugar - Bis Coro
Eu também gosto de todos mas o Morro do Galo é que é meu lugar”
(Pedro Butina e Bezerra da Silva)

Em um dos poucos sambas que Bezerra da Silva ajudou a compor, intitulado *Aqueles Morros*, alguns fatores chamam atenção na música, primeiramente quando o cantor o gravou ao começar a música ele convida a malandragem a ouvir o samba, quando chama a malandragem a ouvir a canção ele direciona a canção a um determinado público, conforme a canção

é executada, aparece a narração da história dos morros, ao dizer que antes da chegada do homem aos locais eles não tinham nome eram apenas identificados na paisagem, mas com a presença do homem eles ganham a ter uma identidade ganham o status de local, passam a ter redes de sociabilidade, com a construção das casas e os momentos de lazer.

Outro elemento importante presente no discurso proferido pelo cantor é que por mais que ele se identifique com todos os morros e as comunidades presentes neles, o espaço com o qual se identifica é o morro do Cantagalo, onde morou durante vinte anos, e no qual Bezerra da Silva enxerga toda sua identificação com a cidade do Rio de Janeiro, foi lá que nasceu a identidade de malandro carioca do cantor, é lá que o cantor vê seu lugar. A malandragem por ele cantada é identificada em dois momentos nessa canção, quando ele especifica o público para quem está cantando, convidando a malandragem para ouvir sua obra, e quando se identifica com o morro do Cantagalo, como sendo seu local, no livro de Vianna, esse espaço aparece em sua narrativa como um lugar seu, em que o artista sente-se a vontade, no qual identifica sua formação como artista no cenário carioca.

FAZENDO BARRACO, BATUQUE E FESTINHA: MÚSICA, CULTURA E SOCIEDADE EM BEZERRA DA SILVA

O malandro é figura proveniente dos morros brasileiros, embora o mesmo transite por diversos espaços que não necessariamente as favelas, mas também pelo asfalto, como citado anteriormente, é no morro que sua existência se desenvolve.

No morro é que se encontra o malandro interpretado por Bezerra da Silva, mesmo porque os compositores cantados por ele são moradores das favelas por onde Bezerra passava. Esses compositores tornam música aquilo que vivenciam cotidianamente. O sambista não residiu no morro durante toda sua existência, mas aqueles que contribuem na formação de seu repertório sim.

Bezerra não se define como compositor, embora assinasse algumas parcerias. Ele se autoproclama intérprete dos verdadeiros poetas – “cronistas da sociedade”: mecânicos, policiais, bandidos, marinheiros, camelôs que saem do anonimato ganham status de “compositores” através de sua voz. (VIANNA, 1999, p. 69)

A ocupação das favelas está ligada intrinsecamente com a história da malandragem, pois como citam Bezerra da Silva e Pedro Butina no samba

Aqueles Morros, antes da ocupação dos morros pelo homem, existia apenas o lugar, não o espaço do morro, tendo em vista espaço como local de ocupação, repleto de relações de representações e sociabilidade. Com chegada dos moradores oriundos dos cortiços cariocas, que sobem o morro e lá fixam residência.

O malandro, que mesmo que sua identidade esteja ligada às tensões presentes na relação dos espaços, morro e asfalto, identifica-se com o morro como sendo seu lugar; é lá que ele produz sua vida material, cultural e suas relações de sociabilidade, elementos presentes nos sambas interpretados por Bezerra da Silva. O samba de Bezerra e Butina apresenta a topografia da malandragem na cidade do Rio de Janeiro, onde a malandragem carioca se identifica e produz sua vida.

No repertório do artista podemos identificar várias vozes sociais que falam, ao mesmo tempo, diferentes textos e linguagens, como o calão de policiais, bandidos e contraventores cariocas, a linguagem dos santos e fiéis de umbanda, a gíria de usuários de drogas, o jargão político de esquerda. Linguagens sobrepostas que comunicam sobre uma realidade multifacetada, isenta de verdade absoluta que sustente inflexibilidade no julgamento moral. As letras dos sambas que Bezerra da Silva canta são cheias de gírias, quase cifradas, com duplo sentido, que fundem alegria e bom humor com idéias trágicas e sombrias. São crônicas da vida na favela, falam dos pagodes, do jogo do bicho, de traição, de violência, de drogas,

de política, de religião, de trabalho, de racismo e ressaltam a conduta do “bom malandro” como estratégia de sobrevivência em uma sociedade injusta e racista. São letras representativas de um mundo rico e revelador, povoado de personagens típicos como o malandro, o bandido, o otário, o traíra, o delegado, o político corrupto, mulheres boas e ruins, deuses, santos e diabos. (VIANNA, 1999, p. 72)

A partir de elementos, da vida material, cultural e das redes de sociabilidade, todos vividos pelo malandro no morro serão discutidos as canções selecionadas a seguir que irão apresentar esses diversos setores dos personagens da favela.

BARRACO (VIDA MATERIAL)

O primeiro setor a ser discutido através das canções interpretadas por Bezerra da Silva é a constituição da vida material do malandro na favela. Ou seja, de que maneira esse personagem sobrevive, seu trabalho, suas estratégias de constituição da vida material que permeiam não apenas o seu “ganha pão”, mas também a forma como vive, sua casa, e seu trabalho que muitas vezes não é institucionalizado e foge a lei estabelecida pelo mundo do asfalto.

Nesta seção são analisadas as seguintes músicas interpretadas por Bezerra da Silva:

A primeira canção a ser analisada é Canudo de Ouro:

Título	Autor	Disco	Ano
Canudo de Ouro	Adelzonilton - Franco Teixeira - Nilo Dias	Partideiro da Pesada	1991
Malandragem dá um tempo	Popular P. - Adelzonilton-Moacyr Bombeiro	Alô Malandragem, Maloca o Frangente	1986
Overdose de Cocada	Dinho- Ivan Mendonça	Cocada Boa	1993
Pega Eu	Crioulo Doido	Partido Alto Nota 10 Vol.2	1979
Produto Importado	Bezerra da Silva - G. Martins	Meu Bom Juiz	2003
Zé Fofinho de Ogum	Embratel do Pandeiro - Dário Augusto	Malandro Rife	1985
A Macaca Vai Cantar	Nilson Reza Forte	Cocada Boa	1993
Garrafada do Norte	Roxinho- Edson Show-Wilsinho Saravá	Presidente Caô Caô	1992

Tabela 1 – Músicas utilizadas na Seção Barraco
Fonte: A Autora

Embecado numa rica batina
Na porta da igreja o vigário ficava
Rezando bem alto a missa em latim
Pra não dar na pinta o que ele transava
Todos que ali passavam
Se admiravam da sua oração
Mas a reza do padre só fazia milagre
Para quem entendia aquela transação (2x)
Dentro da igreja o padre era um santo
Das 6 da matina até o meio-dia
Mas debaixo da sua batina
Cheia de flagrante que só Deus sabia
O crucifixo que o padre usava
Era um tremendo canudo de ouro
Só quem sabia do significado
Desembolsava logo o dinheiro do couro
Pro azar do padreco
Pintou um dedo de seta
O computador do capeta manjava o latim
Ligou as antenas e pegou a mensagem
Que foi traduzida e dizia assim:
“Quem quiser cafungar ou dá dois
Vai na sacristia com o sacristão
Mas leve em dólar que a coisa é da boa
Porque com o cruceiro não tem transação.”
Rapidinho o radar
Na maior covardia o padreco vendeu
Os federais grampearam o vigário
Vendendo o bagulho na casa de Deus
Mas seu advogado
Que o direito penal muito entende
Fez uma petição clamando ao juiz:
Doutor, perdoa que ele não sabe o que vende”
(Adelzonilton - Franco Teixeira - Nilo Dias)

Quem figura como malandro nessa canção como malandro nessa canção é um padre, que usa o espaço religioso, a igreja para vender as substâncias ilícitas, a maconha e a cocaína, segundo a canção quem comercializava, as drogas era um padre que além de fazer uso do local da igreja ainda anunciava os produtos que vendia usando a língua comum aos padres o latim e ainda escondia as drogas sob a batina para enganar a polícia, mas um dia foi delatado por um *cagüeta* que compreendia a língua morta.

Essa música evidencia uma forma de sobrevivência dentro do morro a venda de drogas e que essa deve ser feita de forma discreta, para que a polícia não prenda aquele que faz a venda, visto que esse comércio é tido como ilegal. O malandro que é ator principal dessa transação econômica não é o típico malandro, contraventor, mas sim um padre que aparentemente seria de moral elevada, mas que segundo a canção interpretada por Bezerra da Silva é um padre que usava de seu prestígio perante a sociedade para não ser pego pelo crime que cometia, ao final da pequena crônica cantada por Bezerra da Silva, o advogado do religioso, alega sua inocência a partir da ingenuida-

de do representante de Deus e faz um trocadilho com uma frase usada biblicamente, perdoe Deus ele não sabe o que faz, Bezerra diz, perdoe Juiz ele não sabe o que vende, para alegar a inocência do vendedor de drogas, protagonista nessa canção como um homem que estaria ligado à ordem e a moral, mas que para o partideiro surge como um contraventor, evidenciando que na sociedade em que o mesmo vive o crime não está ligado apenas aqueles que vivem a margem da sociedade, mas também, para aqueles que almejam lucro, mesmo que isso seja através da criminalidade.

Assim como a canção analisada anteriormente *Malandragem dá um Tempo*, uma das canções mais famosas interpretadas por Bezerra da Silva, o mundo das drogas é protagonista na forma de se ganhar a vida dentro do morro, esse mundo figura na maioria das canções cantadas pelo sambista que interpreta canções produzidas por compositores residentes do morro, o que demonstra que o universo das drogas é algo presente no cotidiano das favelas brasileiras como meio de sobrevivência para a população que ali reside e que é excluída pela sociedade estabelecida no asfalto.

Vou apertar, mas não vou acender agora
Vou apertar, mas não vou acender agora
Se segura malandro, pra fazer a cabeça tem hora
Se segura malandro, pra fazer a cabeça tem hora
É que você não está vendo
Que a boca tá assim de corujão
Tem dedo de seta adoidado
Todos eles afim de entregar os irmãos
Malandragem dá um tempo
Deixa essa pá de sujeira ir embora
É por isso que eu vou apertar, mas não vou acender agora
REFRÃO
É que o 281 foi afastado
O 16 e o 12 no lugar ficou
E uma muvuca de espertos demais
Deu mole e o bicho pegou
Quando os home da lei grampeiam
O coro come a toda hora
É por isso que eu vou apertar, mas não vou acender agora
(Popular P. - Adelzonilton- Moacyr Bombeiro)

O fator preponderante nesta composição é sobre o código instituído pela malandragem para o consumo das drogas sem que sejam apanhados pela lei. Quando o malandro diz que irá preparar o cigarro de maconha, mas que mesmo desejando não irá fumá-lo no momento ele profere um discurso de esperteza, em que para se transgredir a lei, é necessário que se conheça o código que está implícito para o consumo das drogas. Esse

código está intrinsecamente ligado a quem está presente no momento do consumo da droga, as gírias dedo de seta, corujão são usadas para indicar que no morro não existem apenas malandros, mas também delatores que ao menor deslize do consumidor e do vendedor de drogas serão entregues a polícia e sofreram as consequências que podem variar desde prisão até agressão física.

A música também deixa implícito que no morro não existem apenas consumidores de drogas, mas lá ela é vendida, a presença dos delatores deve ser observada, porque o malandro pode ser apalhado durante o consumo da droga que adquiriu.

Já *Overdose de Cocada* é uma referencia clara ao uso e venda da cocaína, fazendo trocadilho com doce de coco, porém nessa canção o usuário de drogas, não aparece em primeiro plano, mas como complemento na breve história da canção, quando o cantor repete diversas vezes *É Cocada Boa, Não É?*, ele está interpretando o vendedor de drogas que está presente no morro, fazendo propaganda de sua mercadoria, evidenciando a todo o momento o quanto o produto é de boa qualidade.

Alô rapaziada,
Se liga no refrão...
É cocada boa
Não é?
É cocada boa...
Ih
É cocada boa
Não é?
É cocada boa.
Outra vez pra marcar.
É cocada boa
Não é?
É cocada boa...
Não é?
É cocada boa.
Aí rapaziada, eu tô duro
Só quero a rapa da cocada
E mais nada!
Olha aí!
Já armei meu tabuleiro
Vendo pra qualquer pessoa
Tem da preta e tem da branca
E quem prova
Não enjoa, porque!
É cocada boa
Não é?
É cocada boa
É cocada boa
Não é?
É cocada boa...(2x)
Tem preto que come da branca
Tem branco que come da preta
Tem gosto pra todo freguês
Só não vale misturar
Vai numa de cada vez
Não misture o paladar
E overdose de cocada

Até pode te matar.
Só porque...
É cocada boa
Não é?
É cocada boa
É cocada boa
Não é?
É cocada boa...(2x)
O delega da área
Já mandou averiguar
"Que é que tem nessa cocada
Que tá todo mundo
Querendo comprar?"
Houve uma diligência
Só para experimentar
Eles provaram da cocada
E disseram doutor
Deixa isso prá lá!
Só porque...
É cocada boa
Não é?
É cocada boa
É cocada boa
Não é?
É cocada boa...(final 5x)
(Dinho e Ivan Mendonça)

No momento posterior na canção o interprete conta sobre a maneira como ele vende a droga, fala sobre a freguesia que ela é branca, negra e que algumas vezes pertence inclusive representantes da lei.

O que se observa na crônica cantada é que a droga surge como um meio de sobrevivência, ela é vendida e consumida, portanto o vendedor deve fazer propaganda de seu produto, mesmo que essa seja considerada uma atividade ilegal, ela é executada pelo malandro, visto que é lucrativa.

Porém o vendedor de cocaína adverte que se deve usar a droga com certa moderação, quando ele faz referencia a overdose, para manter o cliente em longo prazo. Outro momento da canção que deve ser evidenciado é que a presença da lei não intimida o vendedor, ele ao contrário oferece a substancia ilícita para o policial, para estabelecer uma boa relação com os homens da lei, e que esses intercedam junto ao delegado para que seu negocio seja mantido, sem que a polícia interfira em suas vendas.

A canção citada mostra que o malandro, morador do morro, busca meios de sobrevivência como a venda de drogas, e que defenderá seu negocio inclusive fazendo boas referencias ao produto que por ele é comercializado, evidente durante toda a canção em que o coro ao fundo repete o seguinte verso: *É cocada boa, não é?*.

A canção *Pega Eu* também fala sobre uma possível atividade usada para sobrevivência do malandro, porém ela não se restringe, apenas a contar

a história de um ladrão que supostamente enlouqueceu, discute a pobreza em que morador do morro vive, e faz uma crítica a essa miséria observada através da descrição do lar de um morador do morro.

Vê só o que aconteceu”
O ladrão foi lá em casa
Quase morreu do coração
O ladrão foi lá em casa
Quase morreu do coração...
Já pensou se o gatuno
Tem um infarto, malandro?
E morre no meu barracão
Eu não tenho nada de luxo
Que possa agradar um ladrão
É só uma cadeira quebrada
Um jornal que é meu colchão
Eu tenho uma panela de barro
E dois tijolos como um fogão
O ladrão ficou maluco
De vê tanta miséria
Em cima de um cristão
Que saiu gritando pela rua
Pega eu que eu sou ladrão!
Pega eu!
Pega eu!
Pega eu que eu sou ladrão
Pega eu!
Pega eu que eu sou ladrão!
Heeee!
Não assalto mais um pobre
Nem arrombo um barracão
Por favor, pega eu!
Pega eu!
Pega eu que eu sou ladrão
Hiiii!
Pega eu!
Pega eu que eu sou ladrão!
O lelé da cuca
Ele está no pinel
Falando sozinho de bobeação
Dando soco nas paredes
E gritando esse refrão
Pega eu!
Pega eu!
Pega eu que eu sou ladrão
Heeee!
Pega eu!
Pega eu que eu sou ladrão
Não assalto mais um pobre
E nem arrombo um barracão...
(Crioulo Doido)

A descrição da casa de um morador do morro aparece como uma crítica a desigualdade social existente no país, visto que o ladrão que foi roubar para sobreviver assustou-se com as condições da casa do narrador, que não possui móveis, nem cobertor, o residente dorme sobre um jornal e nem tem local adequado para cozinhar, vive em total precariedade, e o ladrão se apavora com tanta miséria que enlouquece. A canção de Crioulo Doido denuncia a miséria presente nas favelas, quando o

narrador diz que o ladrão recusa-se a roubar pessoas oriundas de classes inferiores, suas palavras soam como senso de justiça no qual ele sente tanta pena do orador daquele barraco que prefere ser prezo a presenciar tanta miséria.

Novamente as atividades ilegais surgem como alternativa de sobrevivência para o malandro que reside no morro dessa vez o vendedor de substâncias ilícitas e assim como o vendedor de cocaína na canção overdose de cocada, faz propaganda de seu produto de outra maneira além de citar a maneira como a droga chega até o vendedor.

Toda hora eu vendo
Essa mercadoria não é de encalhar
É produto estrangeiro
Que vem importado lá de Bogotá
Se está duro não chega perto
Porque fiado eu não posso vender
Coisa fina, custa caro
E dá muito trabalho pra gente trazer
Tem que ver de navio ou então de avião
Pra poder chegar aqui
E se você não tiver com grana
Também não tem chance para possuir
Toda hora eu vendo
Essa mercadoria não é de encalhar
É produto estrangeiro
Que vem importado lá de Bogotá
Em produtos importados
Não pode haver bagatela
Eu vendo para a elite
Classe média alta e baixa e também pra favela
Muita gente aí não gosta
Mas eu vou fazer o que
Quando eu não a massa reclama
Por isso eu não posso parar de vender
Toda hora eu vendo
Essa mercadoria não é de encalhar
É produto estrangeiro
Que vem importado lá de Bogotá
(Bezerra da Silva – G. Martins)

A canção se inicia falando sobre a proveniência da mercadoria vendida pelo narrador, dizendo que o produto por ele comercializado é boa qualidade, caro, visto que vem de outro país, no caso da Colômbia, quando o interprete cita a capital do país vizinho, diz entrelinhas qual é o produto comercializado.

Outro ponto a ser abordado é o fato de o traficante (vendedor) dizer que a venda não está restrita ao público do morro, mas ao contrário vende para diversas classes sociais, sua única exigência é que a transação comercial seja feita mediante pagamento em dinheiro, já que um produto caro, e quem não tem meios financeiros para consumir não terá contato com a droga, porque a clientela é vasta.

A música evidencia que muitas vezes o comércio de drogas está ligado à população que reside nos morros, mas que o contato com as drogas não é exclusividade do malandro do morro, todas as classes possuem membros que consomem drogas e mesmo que o vendedor seja reprimido pela sociedade e pelo estado, se o traficante não tiver o produto disponível os consumidores oriundos de todas as partes (morro e asfalto) irão reclamar. É possível retomar a discussão do capítulo anterior a esse, sobre a tensão presente entre o morro e o asfalto que fica clara, quando o narrador da canção diz que vende drogas para todas as classes sócias, ou seja, o malandro desce o morro, ou cidadão pertencente ao asfalto sobe o morro para estabelecer relações comerciais com traficante de drogas.

Garrafada do Norte é a canção em que Bezerra da Silva ao interpretá-la faz referencia clara a alguns elementos como: legalização da maconha e seus benefícios para a saúde.

O negocio é o seguinte
Se Leonardo da 20
Porque que o Marcelo não pode dá 2
E eu to aqui pra sabe por que essa erva é proibida
Bezerra
Porque essa planta é maneira e medicinal malandragem
Refrão:
Doutor Deus criou a natureza
E também as belezas dessa vida
O Planet Hemp quer saber por que é essa erva é proibida (2x)
E tem gente que diz todo proza esta planta é maneira e medicinal
Só um chá da raiz faz milagre
E quem bebe fica livre do mal
Ela alegre ela inspira ela acalma
E deixa a moçada de cuca legal
E aquele que perde a cabeça
é porque já tem parte do espírito mal
sim... preste atenção essa erva é que faz garrafada no norte
quando a rosa controla a pressão agrião e saião
deixa o pulmão forte
(eu to falando) (2x)
o progresso esta se alaistrando
e o "grege" acaba sumindo da praça
com a natureza estão acabando
a cada dia que passo
e esse papo de cao-cau seu doutor
me da um nó na garganta
de ver o Gabeira lutando sozinho no congresso
pra liberar nossa planta
preste atenção essa erva é que faz garrafada no norte
quando a rosa controla a pressão agrião e saião
deixa o pulmão forte
(eu to falando) (2x)
(Roxinho- Edson Show- Wilsinho Saravá)

Garrafada do Norte foi gravada em parceria com o grupo Planet Hemp quem diversas canções de Marcelo D2 e B. Negão defendem a legalização da maconha. Seguindo esse viés temático Bezerra da Silva interpretou uma *Garrafada do Norte*, que faz referencia a maconha como uma garrafada (remédios de plantas medicinais vendidos por ambulantes), sendo benéfica para a saúde de quem consome, portanto o discurso do vendedor de drogas é de que ela é uma erva medicinal que assim agrião faz bem ao pulmão a maconha fará bem a saúde, porém o pedido para a legalização da maconha, inclusive fazendo referencia ao deputado do PV, Fernando Gabeira que luta pela legalização da maconha, pode ser visto no discurso dos autores da canção como o estado e a sociedade interferem na venda da droga por desconhecerem os benefícios por ela trazidos, e que seria necessário lutar pela legalização da maconha.

A *macaca Vai Cantar*, composição de Nilson Reza Forte e interpretada por Bezerra da Silva segue a mesma linha de *Overdose de Cocada*, ambas pertencentes ao mesmo álbum *Cocada Boa*, falam sobre o submundo da venda e consumo de drogas dentro e fora das favelas.

Alô, alô comunidade
Esta noite
A macaca vai cantar
Eu vou mostrar a esse verme
Quem é o contexto
Da jurisdição
Olha aí não tem pedido
Traíra passou da tolerância
E todos vão ficar sabendo
O porquê da cobrança...
Enquanto eu curtia o veneno
Lá dentro da tranca
Ele aqui fora gastava
Tudo que era meu
E como se não bastasse
Tomou a favela
Dizendo
Que quando eu voltasse
Lutasse por ela...
A minha ferida com ele
É ruim de fechar
Não dá!
Não vou permitir
Que esse verme
Bagunce o lugar
A minha ferida com ele
É ruim de fechar
Não dá!
Não vou permitir
Que esse Judas
Bagunce o lugar...
Alô, alô comunidade
Esta noite
A macaca vai cantar

Eu vou mostrar a esse verme
Quem é o contexto
Da jurisdição
Olha aí não tem pedido
Traíra passou da tolerância
E todos vão ficar sabendo
O porquê da cobrança...
Enquanto eu curtia o veneno
Lá dentro da tranca
Ele aqui fora gastava
Tudo que era meu
E como se não bastasse
Tomou a favela
Dizendo
Que quando eu voltasse
Lutasse por ela...
A minha ferida com ele
É ruim de fechar
Não dá!
Não vou permitir
Que esse verme
Bagunce o lugar
A minha ferida com ele
É ruim de fechar
Não dá!
Não vou permitir
Que esse Judas
Bagunce o lugar...
Alô, alô comunidade
Esta noite
A granada vai rolar
Alô, alô comunidade
Esta noite
A macaca vai cantar
Hiiiiiiiiiiiiii!
Alô, alô comunidade
Esta noite
O Ar-15 vai roncar
Alô, alô comunidade
Esta noite
A metralha vai falar
Éeeeeeeeeeeeeee!
Alô, alô comunidade
Esta noite a escopeta
Vai falar, vai sim
Alô, alô comunidade
Esta "no"
"BUMMMMMMMMMMMMM"
(Nilson Reza Forte)

O cantor ao iniciar a música já se dirige a um público em específico, no caso os moradores da favela em que ele mantém o tráfico, demonstrando quem é autoridade dentro da favela, é o malandro que é proprietário do ponto onde se distribui as drogas. A crônica cantada por Bezerra da Silva, narra uma disputa entre dois traficantes pelo ponto de venda de drogas no morro.

Quando o narrador avisa aos moradores que a *Macaca Vai Cantar* não manda apenas um aviso para os moradores do morro, mas também para aquele que o traiu e o retirou do negócio. A disputa pelo ponto de venda observada nessa canção demonstra que a venda de drogas é uma das únicas

alternativas de sustento oferecidas ao malandro, e por ser extremamente rentável perto das demais funções que poderia exercer, sem ter educação formal, logo a alternativa de venda de drogas de ser proprietário da "boca de fumo" é disputada entre os traficantes, como uma guerra, em que as armas, citadas inclusive na música são usadas para defender seu meio de sobrevivência.

Zé Fofinho de Ogum é o personagem da canção do mesmo nome interpretada por Bezerra da Silva que tenta sobreviver através de pequenos golpes, um contraventor que usa da religiosidade para ganhar dinheiro dos fiéis que o procuram.

Zé Fofinho de Ogum
Era um tremendo cento e setenta e um
Dizia que os búzios falavam
Tudo o que ele queria saber
Desde a hora de nascer
Até a hora em que ia morrer
Amarava mulher, amansava marido
O Zé só faltava era fazer chover
E da esposa do delegado faz-me-rir
Ele tomou de montão
Pra dizer que o doutor andava lhe traindo
E ela pensando que ele era bom
Uma linda imagem de São Jorge
Em suas costas, muito bem tatuado
O Zé com um papo de caô-caô
Dizia que tinha o corpo fechado
E quando sujou geral
Ele pelo Santo não foi avisado
De repente pintou a caçapa
Era o Zé zero a zero com o delegado
O doutor muito invocado
Gritou o coro vai comer
Tira a roupa do malandro
E bate até o cavalo correr
(Dario Augusto/Embratel do Pandeiro)

O protagonista dessa crônica sobre a vida dos moradores do morro é um pai-de-santo sem poderes sobrenaturais, mas que usa de sua esperteza para encarnar um religioso e aproveitar-se dos fiéis.

O pai-de-santo é considerado um malandro, na canção, mas esse é um malandro que vai ao encontro da ideia de bom malandro criada por Bezerra da Silva, afinal o protagonista da canção usa seus truques para buscar meios de sobrevivência, o "171", a lábia e o jeitinho é o que restam a esse malandro, que usa de aparatos religiosos e jogos de sorte para extorquir a esposa de um delegado, supostamente o faria com outros que o procurassem, esse babalorixá cantado por Bezerra da Silva, é o malandro inofensivo, vítima da sociedade desigual defendido por Bezerra da Silva.

BATUQUE (VIDA CULTURAL)

A vida cultural do malandro assim como a constituição da vida material e as relações de sociabilidade é de extrema importância, nesse ponto do trabalho, as canções relacionadas à sua vida cultural, que vão desde a religião até o imaginário que permeia a vida dos moradores sobre a sogra.

Título	Autor	Disco	Ano
Olha o Boi	Bezerra da Silva	O Rei do Côco Vol.2	1976
Instinto de Traíra	Bezerra da Silva	Presidente Caô Caô	1992
Meu Pai é General de Umbanda	Bezerra da Silva	Justiça Social	1987
Minha Sogra Parece Sapatão	Tião Miranda - Roxinho	Produto do Morro	1983
Bicho Feroz	Tonho Magrinho- Cláudio Inspiração	Malandro Rife	1985
Piranha	Zabá	Partido Alto Nota 10 Vol.2	1979

Tabela 2 – Músicas utilizadas na Seção Batuque / Fonte: A Autora

As canções que serão analisadas pontualmente (ver Tabela 3) remetem ao universo ao cultural do morador da favela. Isto fica evidente, por exemplo, na música *Olha o Boi*:

Olha o peruca de boi, Olha o peruca de boi
Foi antena de televisão
Ele bem que sabia, mas diz que não foi (segura o boi)
Tem boi manso que é devagar
Tem boi que é brabo e só anda invocado
Tem boi consciente que sabe que é boi
Tem boi que é maneiro e tem boi revoltado
Tem boi nem dá na vida que é boi
E tem boi que tá sempre desconfiado
E tem boi que acha que nunca foi boi
Só por que pula a cerca do vizinho do lado (Olha o boi)
Tem um boi happy-out que vive resmungando
E tem boi adestrado que é muito mansinho
Quando se reúnem uma par de chifrudos
Escondem o jogo e fica no sapatinho
Tem boi na verdade que é trabalhador
Enquanto tem boi que também não faz nada
Tem boi que briga até com outro boi
Tem boi moco-rongo e tem boi de mancada
Tem boi sabido metido a malandro
E tem boi de gravata que nunca se importa
Só por que ele usa chifre de tarracha pra poder tirar quando passa na porta
(Bezerra da Silva)

A canção acima remete ao imaginário a respeito, de traição na visão popular. O título da canção é sugestivo, e faz alusão ao animal boi por portar chifres, assim como aquele que tem seu cônjuge que comete adultério.

Bezerra da Silva ao narrar os diversos tipos de “chifrudos” faz uma paródia sobre o comportamento dos diversos homens que são traídos por

suas mulheres. E ainda deixa claro que ser traído não é um comportamento referente a uma classe social específica, mas sim um acontecimento que estar presente na vida de qualquer homem casado, como o autor e interprete da canção diz existirem trabalhadores e homens de alta classe que passam pela mesma mazela.

O humor é um recurso recorrente nas canções interpretadas pelo sambista que faz uso de tal recurso para pensar o cotidiano no qual está inserido. O imaginário que remete a traição na vida matrimonial é cultural, portanto deve ser pensado nesse ponto do trabalho assim como a religião, ou as canções, visto que reflete o pensamento de um público em específico.

As relações afetivas e conjugais também são tema das canções interpretadas por Bezerra da Silva, como a impagável *Instinto de Traíra*:

Vovó falou... Falou.
E o que Vovó fala não falha!
Que todo o dedo de gesso é pilantra e é canalha.
Vovó...
Vovó falou... Falou..
E o que Vovó fala não falha!
Que todo o dedo de gesso é pilantra e é canalha.
É... Vovó lhe avisou que você está na mira...
Entregou toda a malandragem, provocou a ira...
Todo cagüete é safado e também tem instinto de traíra.
Vovó...
Vovó falou... Falou...
E o que Vovó fala não falha!
Que todo o dedo de gesso é pilantra e é canalha.
Vovó falou... Falou... (Canalha)
E o que Vovó fala não falha!
Que todo o dedo de gesso é pilantra e é canalha.
É, vovó viu no copo, seu dedo de cera...

Deu de bandeja o sangue bom... Você é sujeira...
Por isso vai levar saraivada de bala dum-dum na mo-
leira...
Por isso vai levar saraivada de bala dum-dum na mo-
leira...
Vovó...
Vovó falou... Falou... (Canalha!!!)
E o que Vovó fala não falha!
Que todo o dedo de gesso é pilantra e é canalha.
Vovó...
Vovó falou... Falou... (Falou!!!)
E o que Vovó fala não falha!
Que todo o dedo de gesso é pilantra e é canalha.
É... Vovó lhe avisou que você está na mira...
Entregou toda a malandragem, provocou a ira...
Todo cagüete é safado e também tem instinto de
traíra.
Vovó falou... Falou... (Falou!!!)
E o que Vovó fala não falha!
Que todo o dedo de gesso é pilantra e é canalha.
Vovó...
Vovó falou... Falou... (Canalha!!!)
E o que Vovó fala não falha!
Que todo o dedo de gesso é pilantra e é canalha.
É, vovó viu no copo, que seu dedo de cera...
Entregou o sangue bom... Você é sujeira...
Por isso vai levar saraivada de bala dum-dum na mo-
leira...
Por isso vai levar saraivada de bala dum-dum na mo-
leira...
Vovó...
Vovó falou... Falou...
E o que Vovó fala não falha!
Que todo o dedo de gesso é pilantra e é canalha.
Vovó...
Vovó falou... Falou...
E o que Vovó fala não falha!
Que todo o dedo de gesso é pilantra e é canalha.
("Aí, meu cumpadre, até o zinquizim tem bronca de
cagüete
Tú é safado mesmo...
Aí, quer levar vovó pra grupa??? Váááá....")
(Bezerra da Silva)

Nessa canção dois elementos do universo cul-
tural do malandro estão presentes, a religiosidade,
imaginário e as praticas adotadas por um grupo em
relação aos delatores.

Quando o interprete juntamente com o coro
faz referencia a vovó, ele remete a uma entidade
presente nos terreiros de umbanda, de forma co-
loquial usada por praticantes da religião. Vovó sur-
ge na canção como uma entidade que usa de jogos
de sorte para alertar os malandros de que dentre
eles existe alguém que está delatando os malan-
dros, como bem enfatiza o refrão da música deve
ser considerado uma verdade incontestável, visto
que o que a entidade diz tem sempre ocorrido, a
entidade representa um estatuto de verdade.

Outro ponto a ser evidenciado é o imaginário
referente ao delator, visto que existe dentro do
espaço da favela uma "política" especifica usada

quando se trata de um delator, as canções inter-
pretadas pelo sambista têm esse tema corriqueira-
mente, visto que a delação é vista com maus olhos
pelo malandro, ele deve sempre manter-se em si-
lencio e mesmo que pressionado não pode delatar
seus iguais se não sofrerá castigo. O castigo ao qual
Bezerra se refere nas canções é físico, aquele que
delatar ou mesmo como ele se refere na canção
for "dedo de gesso" o popular dedo duro deve re-
ceber um castigo exemplar, na canção esse castigo
seria o de agressão física.

Esses códigos de sociabilidade são culturais, ou
seja, pertencem a um grupo específico da socie-
dade, no caso a malandragem tem um código de
comportamento que está ligado a sua cultura.

Estes códigos se expressam, também, por per-
tencimentos religiosos, manifestos na troca entre
proteção espiritual e proteção na conduta social,
como na letra de *Meu Pai é General de Umbanda*:

Tudo que eu peço a vovó ela faz
Também o que eu peço a vovó ele faz.
Ele é rei de Aruanda,mas vovó também manda
Quando os dois pedem juntos ninguem me passa
pra trás
O que eu quero mais, o que eu quero mais
Tenho plena consciência e sempre andei correto.
Por isso sou bem protegido por Vovó Catarina e Pai
Anacleto
Eles são meus protetores e garantem minha paz.
O que eu quero mais, o que eu quero mais.
Meu pai é general de umbanda e assim é seu grito
de guerra
Se Ogum perder demanda nunca mais desce na ter-
ra,
E em seguida ainda disse que filho de umbanda não
cai.
O que eu quero mais, o que eu quero mais
Tudo que eu peço a vovó ela faz
Também o que eu peço a vovó ele faz.
Ele é rei de Aruanda,mas vovó também manda
Quando os dois pedem juntos ninguem me passa
pra trás
O que eu quero mais, o que eu quero mais
Tenho plena consciência e sempre andei correto.
Por isso sou bem protegido por Vovó Catarina e Pai
Anacleto
Eles são meus protetores e garantem minha paz.
O que eu quero mais, o que eu quero mais.
Meu pai é general de umbanda e assim é seu grito
de guerra
Se Ogum perder demanda nunca mais desce na ter-
ra,
E em seguida ainda disse que filho de umbanda não
cai.
O que eu quero mais, o que eu quero mais
(Bezerra da Silva)

O tema da religiosidade é recorrente nas can-
ções interpretadas por Bezerra da Silva. A Um-
banda possui maior ênfase, visto que o cantor até

determinada fase de sua vida era adepto e devoto de tal religião, já que cantor relatava que seu sucesso se devia à ajuda das entidades da umbanda. Nessa música o discurso de gratidão é evidente.

Em *Meu Pai é General de Umbanda*, a gratidão de ter seus pedidos atendidos surge como uma homenagem de gratidão pelo cantor, por ter uma vida estável, mas o intérprete adverte que só é atendido porque age de forma correta. Por isso, para tudo que ele necessita, entra em contato as entidades para que tenha seus pedidos atendidos. O que demonstra que mesmo uma religião considerada pela sociedade estabelecida como imoral, incorreta, tem preceitos morais, um código a ser seguido para que se receba a graça de ter seus pedidos atendidos. Outros dois pontos importantes a serem ressaltados é a referência ao local de origem da religião e um orixá em específico, no caso citado Ogum (São Jorge).

Ao dizer a proveniência de seus representantes religiosos, a canção faz referência às matrizes africanas da religião, e a palavra *Aruanda* faz com que se remeta ao continente de origem que contribuiu na formação do culto religioso. Ogum, ou São Jorge, seu santo correspondente católico, é popular entre os seguidores da umbanda, ele representa um lutador, e quando diz que seu pai é general de umbanda, a referência é a um guerreiro, um vencedor. Mais uma vez se observa de forma implícita o discurso de um vencedor, daquele que supera as mazelas da vida.

As relações familiares também compõem este universo, como em *Minha Sogra Parece Sapatão*:

E com minha sogra eu não quero graça, a ela tenho muito respeito
Ela bebe cachaça e fuma charuto, tem bigode e cabelo no peito
Eu não sei não minha sogra parece sapatão
Não sei não minha sogra parece sapatão
Veja que mulher danada pra gostar de confusão
Ela tocou fogo no meu barraco e também quebrou minha televisão
Rasgou toda minha roupa e jogou fora o meu colchão
Eu não sei não minha sogra parece sapatão
Não sei não minha sogra parece sapatão
Ela é de dar sugestão e por qualquer coisa ela fica invocada
Só anda pela madrugada com uma pá de mulher que é da barra pesada
Quando tá dormindo ronca que parece trovoada
Eu não sei não minha sogra parece sapatão
Não sei não minha sogra parece sapatão
Quando o malandro toca nela é aquele alvoroço
Ela faz assim para o esperto qual é a sua seu moço
Da fruta que voce gosta eu como até o caroço
Eu não sei não minha sogra parece sapatão
(Tião Miranda e Roxinho)

No início dessa canção, surge o um discurso direto para aquele que ouvir a canção, o autor faz uso de um recurso artístico de dialogar com o ouvinte. E conta a história de sua sogra, que será abordada, como as demais sogras, por um viés cultural específico, que diz que as relações familiares estabelecidas com as sogras são espinhosas.

Embora o autor da canção aparentemente vá fazer uma canção para pedir respeito a um membro de sua família, ele faz piadas relacionadas ao comportamento incomum da sogra, que segundo ele parece “sapatão” referência a mulheres lésbicas, que segundo ele tem um comportamento específico, como ser brigona, beber e fumar em excesso.

Ao relatar a história de sua sogra o autor usa o recurso do humor para contar que sofre com o comportamento agressivo da sogra que o agrediu e destruiu seus pertences, e mesmo que o autor da canção não seja partidário de seu comportamento é obrigado a conviver com a sogra figura nessa canção como uma mulher impositiva.

O malandro é visto como um homem de comportamento desregrado, e isso é refletido no casamento. Ele tem pensamentos ligados à cultura de seu ambiente social, e isso o leva a reproduzir o senso comum pejorativo sobre as sogras em geral.

Os personagens e atitudes que compõem o universo social do malandro, em suas múltiplas relações também constituem seu espaço cultural. Isso é evidente em *Bicho Feroz*:

(Refrão)

Você com revólver na mão é um bicho feroz (Feroz)
Sem ele anda rebolando e até muda de voz
(Isso aqui... cá pra nós).
É que a rapazeada não sabe
Quando você entrou em cana
Lavava a roupa da malandragem
E dormia no canto da cama
Hoje está em liberdade
E anda trepado com marra de cão
Eu conheço seu passado na cadeia
Seu negócio é somente pagar sugestão
Olha aí vacilão...

(Refrão)

Simplesmente eu tô dando esse alô
Porque sei que você não é de nada
Quando leva um arroxo dos homens
De bandeja entrega toda rapazeada
Acha bonito ser bicho solto
Mas não tem disposição
Quando entrar em cana novamente
Vai passar lua de mel outra vez na prisão
Olha aí safadão...

(Refrão)

É que a rapazeada não sabe
Quando você entrou em cana
Lavava a roupa da malandragem
E dormia no canto da cama

Hoje está em liberdade
E anda trepado com marra de cão
Eu conheço seu passado na cadeia
Seu negócio é somente pagar sugestão
Olha aí corujão...
(Refrão)
Simplesmente eu tô dando esse alô
Porque sei que você não é de nada
Quando leva um arroxo dos homens
De bandeja entrega toda rapazeada
Acha bonito ser bicho solto
Mas não tem disposição
Quando entrar em cana novamente
Vai passar lua de mel outra vez na prisão
Olha aí safadão..
(Tonho Magrinho- Cláudio Inspiração)

A música conta uma breve história de um bandido que tem um comportamento incomum, e que age algumas vezes de forma afeminada. Mais uma vez a canção fala sobre um “dedo duro”, um delator que foi preso e hoje está solto, mas que tem como prática denunciar os colegas quando pressionado pela polícia.

A orientação sexual do delator é posta em cheque, visto que ele não se comportou maneira adequada a um homem, segundo a cultura do morro, pois fazia serviços domésticos, e dentro da cadeia supostamente presta “serviços sexuais” aos demais colegas de cela, por não ser corajoso quando desarmado. Isso denota, segundo a cultura do morro, um comportamento que não é coerente com o de um homem que deve ser corajoso.

Mesmo que o personagem da canção goste da vida de bandido, o que pode ser constatado quando o autor diz “Acha bonito ser bicho solto”, gíria que faz referência àqueles que vivem no submundo do crime, ele não tem o comportamento típico de um bandido, visto que até rebolar ele o faz, comportamento considerado típico de mulheres ou de homossexuais, e sua masculinidade é colocada em cheque.

As mulheres e sua conduta em relação aos seus companheiros e à promiscuidade sexual, remunerada ou não, também são parte da cultura do morro, como se vê em *Piranha*:

Piranha não dá no mar, piranha
Somente na água doce se apanha
Tá ouvindo piranha?
(Refrão)
Piranha não dá no mar, piranha
Somente na água doce se apanha
Tá ouvindo piranha?
Não quero mais para mim
Aquele falsa mulher
Me comeu a carne toda
Deixou meu esqueleto em pé
E eu que fui dono de uma crioula
Desses tipo violão
Ela jogava baralho de ronda
Bebia cachaça e brigava na mão

Tá ouvindo piranha?
(Refrão)
Quando eu tava de bola cheia
A vida dela era só me beijar
Mas depois que eu fiquei duro
A malandra demais me tirou do ar
Eu só sei que a mulher é igual a cobra
Tem veneno de peçonha
Deixa o rico na miséria
E o pobre sem vergonha
(Refrão)
Eu batalho a vida inteira
Pra bancar essa mulher
E ela ainda diz a todo mundo
Que eu sou um tremendo zé mané
E eu que compro gemada, geléia
Aveia, maizena e catupiry
Tudo isso eu dou à crioula
Pra ela ter força de falar de mim
(Refrão)
A mulher de uns e outro
Quando ele vai viajar
Ela dá-lhe um beijinho na testa
E depois bota outro em seu lugar
Eu só sei que a mulher que engana o homem
Merece ser presa na colônia
Orelha cortada, cabeça raspada
Carregando pedra pra tomar vergonha
(Zabá)

Piranha faz referência ao animal, e a um comportamento considerado imoral para uma mulher, quando o sambista afirma que ele não irá mais amar uma mulher que não é digna. Aqui o malandro coloca-se no papel de vítima na relação afetiva, visto que a mulher não é merecedora de seu amor, porque apenas o tratava bem quando o malandro tinha dinheiro. Nesse momento a mulher demonstra amor por ele, mas a partir do instante em que as condições financeiras do malandro são menores, a mulher o abandonava. Quando o cantor diz que ela comeu a carne toda dele, faz referência direta ao comportamento do peixe, que consome totalmente a carne de sua presa.

O comportamento considerado desleal e pejorativo da mulher está ligado à negação do papel que se espera comumente de uma mulher honesta, e que é cultural, e por isso a mulher em questão não deve ser amada por não agir da maneira adequada.

FESTINHA (SOCIABILIDADES)

As relações de sociabilidade no morro são determinantes para constituição da malandragem. É através delas que o malandro cria seus laços de afetividade ou de mesmo de negociação. Elas permeiam o espaço privado e o público, ou seja, passam por velórios, festas e relações amorosas.

Isto será visto nas canções que constam da Tabela seguinte.

Título	Autor	Disco	Ano
A Necessidade	Bezerra da Silva	Partido Alto Nota 10: Bezerra e Genaro	1977
Piranha	Zabá	Partido Alto Nota 10 Vol.2	1979
A Semente	Bezerra da Silva	Justiça Social	1987
Bem Melhor que Você	Neguinho da Beija Flor	Meu Bom Juiz	2003
Na Subida do Morro me Contaram	Moreira da Silva	Os 3 Malandros In Concert	1995
Viúva de Seis	Éfson	Partido Muito Alto	1980
O Preto e o Branco	Bezerra da Silva	Eu Não Sou Santo	1990

Tabela 3 – Músicas utilizadas na Seção Festinha
Fonte: A Autora

As questões sobre relacionamentos afetivos são presentes também aqui. Mesmo que Bezerra da Silva se diga refratário às temáticas amorosas, elas acabam presentes em suas canções, como pode ser constatado em *A Necessidade*:

A Necessidade obrigou
Você a me procurar.
Você era, orgulhosa.
Mas a necessidade acabou com a sua prosa.
Você era, orgulhosa.
Mas a necessidade acabou com a sua prosa.
“Sou Genaro Soalheiro, nome conhecido no samba inteiro”
“Se você não acredita é só perguntar a quem é partideiro”
“Artisticamente falando Bezerra da Silva tem muito valor”
“Toca surdo, toca tamborim, canta partido alto e é compositor”
E a necessidade...
A Necessidade obrigou
Você me procurar.
Você era, orgulhosa.
Mas a necessidade acabou com a sua prosa.
Você era, orgulhosa.
Mas a necessidade acabou com a sua prosa.
“Sou um malandro perfeito, tenho sessenta mulheres”
“Cinquenta andando a pé, nove me perturbando e uma em casa de fé”
“Conheço muito malandro que é malandro de conversa.”
“Se a mulher não mete ‘os peito’, ‘eles passa’ fome à beça”
E a necessidade...
A Necessidade obrigou
Você me procurar.
Você era, orgulhosa.
Mas a necessidade acabou com a sua prosa.
Você era, orgulhosa.
Mas a necessidade acabou com a sua prosa.

“Não sou um papo furado, nem jogo conversa fora”
“Quando eu me aborreço, dou bolacha a toda hora”
“Como é que você dá bolacha se você tá hepático, todo esquelético”
“Todo raquítico cheio de cosmético”
“E paralítico, ‘coro’ hipotético”
E a necessidade...
A Necessidade obrigou
Você me procurar.
Você era, orgulhosa.
Mas a necessidade acabou com a sua prosa.
Você era, orgulhosa.
Mas a necessidade acabou com a sua prosa.
(Bezerra da Silva)

Na canção *A Necessidade*, a relação de afeto entre homem e mulher é dominante na canção. A história narra uma mulher que, embora muito orgulhosa, passava por dificuldades financeiras, e que por isso teve que ceder ao amor do malandro. Malandro esse que nega o trabalho dele e da mulher, usa de outros artifícios para conquistar o “ganha pão”, e que age com machismo, afirmando no decorrer da canção ter diversas mulheres que o servem de diferentes maneiras, umas nas ruas, outras em casa.

A relação de afeto entre ele e essa mulher orgulhosa demonstra as dimensões de condutas de sociabilidade entre ele e a mulher amada e as demais mulheres que com as quais se relacionou. Aqui se projeta uma figura do malandro como um “sultão” rodeado de mulheres, que se orgulha de que mesmo a mulher não querendo participar de tal situação, teve que dobrar seu orgulho, afinal menor que sua pobreza.

Aqui também cabe retomar algumas conside-

rações sobre a música Piranha, já tratada anteriormente, por seu papel arquetípico na construção da figura da mulher infiel, promíscua e dinheirista.

A música mostra que o homem que sofre em decorrência de seu amor a uma mulher, desleal e de comportamento atípico por uma mulher “direita”, como citado anteriormente no ponto sobre as relações culturais na favela. Porém a canção pode também para refletir a relação de sociabilidade.

A mulher julgada piranha é uma mulher que figura com independência perante o homem, quando ele diz:

E eu que fui dono de uma crioula
Desses tipos violão
Ela jogava baralho de ronda
Bebia cachaça e brigava na mão.

Mesmo que o intérprete afirme que tenha sido “dono” dessa mulher que agia com independência, freqüentava festas, consumia álcool e sabia defender-se, ela o abandonou, o que demonstra que em momento algum a mulher esteve sob seu domínio. Ela usufruía de seu dinheiro, mas não devotava amor algum por aquele que a amava.

O malandro, mesmo que figure como homem forte, de comportamento machista, na canção *Piranha* está sofrendo por amar uma mulher que o trata sem o menor afeto.

Os jogos de sociabilidade também se revelam em letras que têm por temática as dimensões e atitudes ligadas à questão das drogas, em suas diferentes dimensões, como pode ser apreciado em *A Semente*:

Meu vizinho jogou
Uma semente no seu quintal
De repente brotou
Um tremendo matagal (Meu vizinho jogou...)
Quando alguém lhe perguntava
Que mato é esse que eu nunca vi?
Ele só respondia
Não sei, não conheço isso nasceu aí
Mas foi pintando sujeira
O Patamo estava sempre na jogada
Porque o cheiro era bom
E ali sempre estava uma rapaziada
Os homens desconfiaram
Ao ver todo dia uma aglomeração
E deram o bote perfeito
E levaram todos eles para averiguação e daí...
Na hora do sapeca-ia-ia o safado gritou:
Não precisa me bater, que eu dou de bandeja tudo pro senhor
Olha aí eu conheço aquele mato, chefia
E também sei quem plantou
Quando os federais grampearam
E levaram o vizinho inocente
Na delegacia ele disse

Doutor não sou agricultor, desconheço a semente
(Bezerra da Silva)

O vizinho ironicamente posto como inocente pelo compositor da música, aparentemente não conhecia a planta que cresceu em seu quintal, um pé de maconha. Aproveitando-se da situação, a malandragem foi usar a droga nas imediações da casa do proprietário do quintal, mas a polícia que estava sempre presente no local, o Patamo, apertou um usuário, que por medo da agressão entregou o vizinho como aquele que fornecia a droga.

Novamente o delator aparece na canção como aquele que desrespeita os códigos de sociabilidade dentro do morro para o consumo da droga e as boas relações com a malandragem. O malandro, segundo esse código de sociabilidade, não pode entregar seus companheiros e muito menos quem fornece a droga, senão será excluído das “festinhas”, espaços de celebração de sociabilidades públicas, além de sofrer represálias da malandragem.

Ao final da canção, o vizinho afirma sua inocência perante as autoridades e diz que nem conhecia a planta que cresceu em seu quintal, se colocando no papel de inocente, contudo a canção não deixa claro se realmente existia ingenuidade de sua parte, ou se foi respeito ao código de sociabilidade em torno do consumo de drogas dentro da favela.

Outro aspecto relevante das sociabilidades é o valor dado às amizades e ao companheirismo, às vezes até mais relevante que os relacionamentos afetivos, como se coloca em *Bem Melhor que Você*:

Bem melhor que você... é estar bem comigo
É ter muitos amigos é cantar, é sorrir
É viver a vida, é curtir cada minuto e segundo
Bem melhor que você existem milhares no mundo
Hoje apesar de saber que você não me ama
E de me certificar que o meu eu reclama
A sua presença que vai me matar de saudade
Desejo a você felicidade
O ressentimento para mim... não combina com meu proceder
Prefiro manter a esperança que vai ter um fim
Esse meu tormento e assim dizer
(Neguinho da Beija-Flor)

O malandro sofrendo pelo amor de uma mulher imoral e falsa surge na canção, esse malandro vitimado por um amor de uma mulher que não o deseja, o que frisa que, mesmo que o malandro se coloque em papel de dominador na maioria das relações que estabelece, quando se trata de amor, age como um homem comum e cheio de orgulho, que prefere estar entre amigos, nas festas e pagodes, do que isolar-se socialmente e permanecer

com a mulher à qual ele devotava afeto, mas que não existe reciprocidade.

O papel de bom malandro posto por Bezerra da Silva surge aqui mais uma vez, pois ele afirma não ter ressentimentos e ainda deseja felicidades, mesmo que a mulher aja com ingratidão perante seu amor.

As relações interpessoais também constroem padrões de sociabilidades e mesmo uma ética de conduta entre a malandragem do morro, como se evidencia de forma cabal na letra do samba de breque *Na Subida do Morro*:

Na subida do morro me contaram
Que você bateu na minha nêga
Isso não é direito
Bater numa mulher
Que não é sua
Deixou a nêga quase nua
No meio da rua
A nêga quase que virou presunto
Eu não gostei daquele assunto
Hoje venho resolvido
Vou lhe mandar para a cidade
De pé junto
Vou lhe tornar em um defunto
Você mesmo sabe
Que eu já fui um malandro malvado
Somente estou regenerado
Cheio de malícia
Dei trabalho à polícia
Prá cachorro
Dei até no dono do morro
Mas nunca abusei
De uma mulher
Que fosse de um amigo
Agora me zanguiei consigo
Hoje venho animado
A lhe deixar todo cortado
Vou dar-lhe um castigo
Meto-lhe o aço no abdômen
E tiro fora o seu umbigo
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 nêga'.

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, descí pelo duodeno, vesícula biliar e fiz-lhe uma tubagem; ele caiu, bum!, todo ensangüentado.

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, estreptomicina 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:
Vocês não se afobem
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 delerusa se desculando
Foi um malandro apaixonado
Que acabou se suicidando.
(Moreira da Silva)

A canção de autoria de Moreira da Silva, gravada em conjunto com Bezerra da Silva no álbum *Três Malandros In Concert*, conta a história de confronto entre dois malandros. O motivo é que um dos malandros agrediu fisicamente a mulher do outro.

A agressão de um homem a uma mulher não é motivo, do assassinato, mas sim o fato de que apenas aquele que é colocado como "proprietário" da mulher tem o direito de bater em sua esposa. Se outro malandro o faz é considerado desrespeito. O malandro que mata o agressor diz ser um malandro esperto, que deu trabalho à polícia, e que buscava se regenerar, mas se alguém o desrespeita ele deve defender sua honra, mesmo que seja necessário o derramamento de sangue. O que se observa é que as relações afetivas tornam-se públicas e, para defender a sua masculinidade, o malandro irá defender não apenas a mulher, mas seu status de malandro dentro do morro. Se não fizer perderá o prestígio que conquistou durante seus anos de malandragem, que pretendia abandonar.

Na música de Moreira da Silva, dois elementos presentes nas relações de sociabilidade surgem: a fofoca e a briga. A fofoca é elemento de que o malandro se vale para justificar o assassinato do homem que o desrespeitou. Vão relatar ao malandro que sua mulher tinha sofrido agressão em no espaço público, o que não pode ser ignorado. A briga surge em consequência da agressão e da fofoca feita pelos demais moradores. O assassinato teve testemunhas e serviu para deixar o aviso de que, mesmo

buscando se regenerar, o malandro exige respeito consigo e com sua companheira.

A música *Viúva de Seis* articula as representações sobre a mulher interesseira e o papel social dos velórios nas comunidades:

Cuidado com essa mulher
Que quer se casar outra vez
Ela é viúva de seis
E com você será a sétima vez(bis)
Olha que ela é viúva de um grande açougueiro
E de um dono de banco também
Ela é viúva de um general
E de um banqueiro de bicho que tem
Olha que ela é viúva do dono da funerária
Que seu próprio caixão ele fez
E o sexto já está na parada
Esperando somente chegar sua vez
Este já está no necrotério, malandro
Pronto para embarcar
Deixando a grana que ganhou na loteca
Somente pra ela gastar
Ela só para em mala cheia, gente boa
E de matarazo pra lá
Olha que o bote da jiquóia já está armado
Somente para te ganhar
(Éfson)

O espaço do velório é colocado como um espaço de sociabilidade nessa canção, as conversas paralelas a respeito da viúva são o centro da canção, segundo o narrador, ela já era viúva de muitos homens, e que já estava de olho em outro homem para tornar-se seu marido, mas o narrador adverte que a mulher apenas se envolve com homens de posse, para que esses morram e ela aproveite o dinheiro.

A mulher mais uma vez figura como uma devoradora de homens, amoral, ardilosa, que não respeita o amor que a ela é devotado.

A falácia feita em torno da mulher dentro do velório de seu cônjuge mostra que as relações de sociabilidade são muito estreitas e sujeitas a julgamentos morais que partem inclusive de um malandro, que se coloca no papel de homem esperto que adverte seu colega.

O velório não é apenas um espaço para velar um morto, um espaço de oração e tristeza, mas sim um espaço de encontros e conversas ao redor dos protagonistas da situação.

As relações com o consumo de drogas também constroem sociabilidades no morro, e a construção de jogos de palavras de duplo sentido, como pode ser observado em *O Preto e o Branco*.

É, mas tem preto, compadre
Que pára num branco
Tem branco que pára
Num preto também

Mas para mim tá tudo certo
Para mim tá tudo bem
Eu disse pro preto que o branco dá branco
E o preto me disse que vai muito além
Me disse que o preto apesar de ser preto
Quando é bom preto dá branco também
É por isso que o preto se amarra num branco
E o branco se amarra num preto também
O preto e o branco são limpos e arregados
São sempre tratados iguais a neném
Tem gente que aperta, tem outro que cheira
Tem até quem bate e dá beijo de bem
É por isso que o preto se amarra num branco
E o branco se amarra num preto também
Até em cartório já ficou provado
A força que o preto no branco contém
Depois que mistura seu nome ao dela
É difícil tirar esse nome de alguém
É por isso que o preto se amarra num branco
E o branco se amarra num preto também
(Bezerra da Silva)

Nessa produção artística existem dois elementos que podem ser considerados com as palavras, branco e preto. Primeiramente destacam-se os relacionamentos afetivos entre pessoas de etnias diferentes, no caso negros e brancos, e o uso da cocaína por brancos e negros.

Uma primeira leitura possível vê os relacionamentos amorosos entre etnias diferentes com bons olhos, num espaço onde a miscigenação não vista de maneira pejorativa, e constata que existem homens brancos que gostam de negras, e/ou negros que se sentem atraídos por mulheres brancas.

Mas uma segunda relação possível, que tem peso durante toda canção é a de que tanto homens negros, como homens brancos fazem uso da cocaína (branco) e da maconha (preto). A cocaína surge como elemento branco, e a maconha como elemento preto, na canção por seu contraste de cor. Quando ele diz que alguns fumam, ou cheiram, ele discute a relação entre negros e brancos em torno do consumo da droga, e que ela ultrapassa as etnias, e que esta acaba sendo algo comum. Independentemente da cor do usuário, o código de sociabilidade em torno do uso das drogas será o mesmo.

Desta forma, a pesquisa revelou uma profunda inserção do cotidiano e das relações econômicas, sociais e culturais nas letras das canções interpretadas por Bezerra da Silva. Além de suas dimensões de fruição e mercado, estas canções são fontes privilegiadas para o desvendamento de mundo rico e complexo, mas ainda relativamente oculto e ausente na produção historiográfica e mesmo nas ciências humanas e sociais brasileiras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O malandro é fruto de seu contexto histórico, que engloba sua temporalidade, espaço onde estão inseridas suas relações de sociabilidade, culturais e materiais. Assim, foi necessário, inicialmente, caminhar alguns passos na construção de seu espaço, na busca da compreensão de que o malandro é fruto de tensões e contradições presentes na sociedade.

A construção dos espaços do “morro” e do “asfalto”, em suas características diversas, permite entender como o malandro é fruto das tensões que interconstituem ambos os espaços. Seu papel é, muitas vezes, de estabelecido, quando está no morro, próximo a “sua gente”, espaço no qual ele transita de forma livre; ou de outsider, quando circula no “asfalto”, onde é alvo do estigma da sociedade estabelecida, mas também é onde desenvolve suas estratégias de sobrevivência.

A malandragem inserida nos morros foi romantizada, mas a canção popular como fonte histórica ainda é algo inovador dentro do campo, portanto pode e deve ser instrumento para a investigação das classes populares ainda coadjuvantes na história do Brasil. O malandro é fruto das relações de exclusão da sociedade onde vive, um membro das classes populares, que pode ser usado nessa descoberta e inserção das classes populares no conhecimento histórico.

Isso fundamenta a proposta da pesquisa de enunciar questionamentos sobre o cotidiano e as mudanças presentes nessa fatia da sociedade, onde o malandro, além de se representar como um sobrevivente dessas relações de exclusão, que mantém sua existência, ao mesmo tempo, como um outsider ao se inserir no universo daqueles que são considerados estabelecidos, que na maioria das vezes não carregam o estigma da malandragem; e como estabelecido, em suas relações nos espaços das comunidades das favelas dos morros cariocas.

O morro está intrinsecamente ligado à malandragem e às suas vivências, que foram narradas por Bezerra da Silva, interprete desse cotidiano ligado aos dois espaços, mas com nítida ênfase ao espaço do morro, onde se passam a maioria das crônicas narradas pelo cantor.

Contar a história do malandro não é uma exclusividade de Bezerra da Silva, pois o malandro já pertence ao imaginário da cultura brasileira e figura, na música popular, em diversos sambas, como os de Ismael Silva e Arlindo Cruz, dentre outros,

que narram as peripécias da malandragem carioca.

Nos sambas interpretados por Bezerra da Silva encontram-se diversas temáticas ligadas ao universo da malandragem, seu trabalho, empregos e subempregos, sua moradia; sua religiosidade, seu imaginário ligado à família, à política e à polícia; e às relações de sociabilidade, seus códigos e condutas.

Esses elementos foram aqui trabalhados conforme as diferentes temáticas das letras das canções, que surgiram isolada ou concomitantemente nas músicas, pois estas revelam o cotidiano do malandro e da população que reside nos morros, bem como as diferentes dimensões dos contatos estabelecidos com a população que vive no “asfalto”.

O malandro é uma figura tipicamente urbana, que transita por todos os setores da sociedade, usando de seu “jeitinho”, sua astúcia, para sobreviver. Essa sobrevivência não se define por sua inserção formal no mercado do trabalho e da sociedade construída por este mercado, o “mundo do trabalho”.

Ele os margeia, cria neles seus próprios nichos, articulando relações não apenas materiais, mas também sociais e culturais. O malandro tem sua própria cultura, uma identidade própria, complexa, que é versada pelos compositores anônimos, na maioria oriundos dos morros cariocas, que são interpretados por Bezerra da Silva.

Bezerra da Silva buscou durante sua trajetória no meio artístico, ressaltar, como base para sua carreira profissional de cantor, a imagem do “malandro”, do sobrevivente na sociedade que o sambista considera injusta e que exclui o morador da favela e dos morros.

Ele enfatiza, em suas falas ao longo da carreira, o papel de embaixador das favelas, aquele que mostra aos moradores do asfalto a vida do povo pobre, da malandragem que reside nos morros.

Os compositores das canções interpretadas por Bezerra da Silva são oriundos do morro, residem nas favelas, nos barracos, e dão vida àqueles espaços marginalizados, antes considerados apenas paisagem topográfica e pitoresca.

Eles compõem obras de arte que narram experiências pessoais e coletivas. Nessas músicas evidencia-se o malandro falando sobre si mesmo, sobre a vida e as relações próprias que leva na favela.

Mas esse malandro não é aquele personagem romantizado, de chapéu panamá e terno branco, que passa o dia a rodear os bares e vive uma vida desprovida de percalços. O malandro vivenciado,

construído e narrado por compositores como Roxinho, Edson Show e Adezonilton é o morador dos morros, onde vive seu cotidiano, seus confrontos com a polícia, as disputas pelos pontos de venda de drogas dentro da favela, seus percalços amorosos e familiares, etc.

O malandro interpretado por Bezerra da Silva é um sobrevivente das tensões dialéticas dos mundos onde circula. Mas as canções interpretadas por ele não são retratos fiéis da realidade, mas construções artísticas e interpretativas das situações nas quais esses sujeitos estão inseridos.

Esta fase da pesquisa, que pretende se desdobrar numa possível pós-graduação, desvenda aspectos do universo da malandragem através dessas obras de arte, mas aponta outros caminhos a serem seguidos nesse complexo mundo das favelas dos morros cariocas, que é recheado por becos e ruelas, e que tem ainda muito a dizer sobre o seu cotidiano, muitas vezes interpretado a partir de alguns modelos com características fixas, mas que certamente revela-se como um espaço complexo e ainda não totalmente decifrado.

Afinal, dentre os malandros existem diversas identidades que, apesar do sentimento de pertencimento a um espaço e algumas práticas comuns, são identidades em processo de transformação e ressignificação constantes, fruto da própria dinâmica estabelecida pelas relações internas e externas aos espaços do morro e da favela.

A análise das letras das músicas, focadas nas temáticas rotuladas como *barraco*, *batuque* e *festinha*, onde se trabalharam as relações de produção da vida material, a cultura e as sociabilidades na vida do malandro e do morro levam a algumas conclusões relevantes.

Nas dimensões do *barraco*, ligadas ao mundo material, mostram que o malandro não está ligado ao mercado de trabalho formal, mas sim a atividades nem sempre lícitas, que garantem sua sobrevivência. Elas passam pela comercialização de drogas, dentro e fora do morro, além de outros pequenos golpes que podem estar ligados à religiosidade, aos jogos de sorte, e ao roubo. A venda de drogas constitui uma dimensão principal nas atividades de sobrevivência do malandro, e ali ele desempenha papéis como o de vendedor hábil, que comercializa a droga através de uma propaganda positiva sobre o produto; de gestor de negócios, disputando pontos de venda de drogas, e eventualmente, de traficante e plantador.

A religiosidade também é usada como forma de

sobrevivência pelo malandro, que usa de seus conhecimentos no campo religioso, principalmente no campo das religiões afro-brasileiras e do catolicismo e protestantismo popular, para dar seus golpes e obter seu “ganha pão”.

O segundo núcleo de análise temática, *batuque*, enfoca as relações e espaços culturais de produção da identidade do malandro. A cultura demonstra que existem características de imaginário comuns entre os malandros, que constroem sua vida cultural da favela. Destas, destaca-se a religiosidade. As religiões afro-brasileiras são muito presentes, articulando o imaginário religioso do malandro, mas de forma sincrética com os cristianismos populares.

Mesmo que de forma crítica e difusa, as relações familiares e interpessoais também se representam nas letras das músicas cantadas por Bezerra da Silva. Seus pensamentos sobre a sogra, sobre as mulheres, os camaradas do morro, constituem espaços e momentos culturais particulares das comunidades descritas nas letras das músicas.

Bezerra da Silva também espelha os códigos para o consumo da droga, o linguajar próprio dentro do morro, e ali exprime a cultura que está ligada ao seu cotidiano, onde estes códigos se interpenetram com sua fé, crenças particulares, e relacionamentos, num espaço cultural e topográfico que observa o Rio de Janeiro de cima das lajes e cria sua cultura própria.

O terceiro núcleo de análise, *festinha*, que trata das relações específicas de sociabilidade e relações pessoais e comunitárias, revela as dimensões específicas destas, no asfalto e no morro, onde tem seus próprios códigos de ética, mas que se interpenetram nas vivências do malandro.

Essas sociabilidades complexas podem ser vistas, por exemplo, na letra do samba *Na Subida do Morro*, canção composta por Moreira da Silva, onde se retrata uma briga entre malandros porque um deles havia agredido a companheira do outro, e, como o próprio autor da canção afirma, isso deve ser resolvido entre a própria malandragem, à margem do aparato legal vigente.

Os velórios são vistos como encontros sociais, em que a anedotização da vida do falecido e seus familiares é fundamental. Ali são disseminados comentários que irão influir na vida social daqueles que estão envolvidos no evento.

As mulheres assumem papéis diversos na favela, e se inserem em relações de sociabilidade distintas. Assim como existem as que estão presentes no samba e nas brigas, existem aquelas destinadas à vida

matrimonial.

O que pode se concluir é que como um estabelecido dentro de seu espaço, e, ao mesmo tempo, outsider, em suas incursões ao asfalto, o malandro criou suas formas próprias de sobrevivências, sua cultura e seus próprios códigos de sociabilidade, estão presentes nos morros cariocas, diversos dos do asfalto, mas que se interconstituem de forma tensionada e dialética, quando personagens desses espaços diversos entram em contato. Bezerra da Silva narra todas essas peculiaridades da malandragem nas canções interpretadas por ele, que são ouvidas tanto pelos moradores da favela quanto do asfalto.

REFERÊNCIAS

- BOTTOMORE, Tom (ed.). **Dicionário do Pensamento Marxista**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- CERTEAU, Michael. **A Invenção do Cotidiano**. 12 ed. Petropolis-RJ: Vozes, 1994.
- CHALHOUB, Sidney. **Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- COSTA, C. Ronaldo. **História Indiscreta da ditadura e da abertura Brasil: 1964-1985**. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1999.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, L. John. **Estabelecidos e Outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FONTINELES, S. Flávia. Para além do “sempre igual”: cotidiano e encenação urbana no repertório de Chico Buarque. **Revista Rua**. Campinas. n. 16, v. 2, nov. 2010.
- FOUCAULT, Michael. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975-1982). **Estudos Avançados**, 24 (69), 2010.
- NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. **IV Congresso de la Rama latino americana** (cidade do México, abril de 2002) Capes/ MEC
- NAPOLITANO, Marcos. **História e Música: História cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica. 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. **Revista de História da USP**, São Paulo, n. 157, dez. 2007.
- NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde de que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico na música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, 2000, v. 20 n° 39, p. 167-189.
- RÁDIO UOL <http://www.radio.uol.com.br/#/letras>
- SOIHET, Raquel. Reflexões sobre o carnaval na historiografia- algumas abordagens. **Revista Tempo**, n. 7. Rio de Janeiro Jun. 1998.
- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis**. Para uma sociologia do dilema brasileiro. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- TERRITÓRIO DA MÚSICA. <http://www.territoriodamusica.com>
- VALLADARES, Licia. A Gênese da Favela carioca. A produção anterior as ciências sociais. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Out. 2000, Vol-15, nº44, p. 5-34.
- VIANNA, C.R Letícia. **Bezerra da Silva: Produto do Morro**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. 1999.
- VINCE, J. Geraldo. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.20, nº39.