

CHICO E NOEL: A MALANDRAGEM COMO FORMA DE NEGOCIAÇÃO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Giovanna Ferreira Dealtry
PUC-Rio

A obra musical de Chico Buarque de Hollanda oferece uma perigosa armadilha ao pesquisador. Como sugerem as coletâneas nas lojas de discos e alguns estudos nas bibliotecas, as canções de Chico Buarque poderiam ser analisadas a partir de uma classificação que incorpora como paradigmas as figuras tipificadas do “malandro”, “político”, “amante”, etc.¹ Obviamente, podemos encontrar exemplos que se adaptem, sem problemas, a este esquematismo. E podemos igualmente encontrar outras músicas que correspondam aos possíveis pares formados por essas categorias. Assim, existiria um Chico malandro-político, outro, político-amante etc.

Este tipo de abordagem parece ter se consolidado nas décadas de 60 e 70. De um lado, Chico, naquele momento, tornava-se o referendo máximo em relação à imagem do compositor de esquerda, unindo ao engajamento político uma busca estética que revisitava a bossa-nova e o samba carioca. Por outro lado, certa parte da crítica e da imprensa insistia em estabelecer uma leitura que colocasse em campos opostos a tradição musical contida na obra buarquiana e a revolução cultural trazida pelos tropicalistas.

Postulava-se, no calor da hora, um posicionamento radical que, sumariamente, poderia ser resumido como uma escolha entre a participação política e a renovação estética. Entretanto, o olhar distanciado historicamente nos permite ver que, em nenhum instante, nem Chico nem o movimento Tropicalista pretendeu abrir mão de um desses dois aspectos. Nessa nova perspectiva,

¹ Refiro-me aqui, em especial, a coletânea lançada pelo Phillips, em 1994, em homenagem aos 50 anos de Chico Buarque. A coletânea divide-se em cinco CD's de caráter temático: o “amante”, o “cronista”, o “trovador”, o “político” e o “malandro”. No presente ensaio a referência à tríade “malandro-político-amante” será mais constante por me parecer o esquema mais utilizado nas leituras da obra do compositor.

a cena cultural daquele período surge como uma rede narrativa em que estes elementos são percebidos de maneira *dialógica*.. Ou seja, ao invés de optar por divisões internas que, invariavelmente, terminam por estabelecer visões excludentes, coloca-se em tensão estas diversas faces do mesmo período. Escapa-se assim tanto ao radicalismo das oposições quanto ao reducionismo classificatório da obra de Chico Buarque.

No lugar, surge um espaço, por assim dizer, que dramatiza as interseções e diferenças entre as diversas manifestações culturais do período sem contudo objetivar uma mediação apaziguadora. Um espaço de negociação. Não fixo, mas permeável pelo olhar do outro, pela intervenção do outro. Podemos mesmo afirmar que esta zona de tensão só surge, efetivamente, pela escritura de uma alteridade que “borra” o objeto aparentemente já fechado. E que no projeto musical de Chico Buarque poderíamos nomear essa escritura como a intenção de “dar voz ao outro”.

Obviamente, a tentativa primeira é complementar esta expressão com termos como dar voz “aos oprimidos”, “aos marginais” etc. Esta leitura torna-se ainda mais efetiva quando analisamos a produção musical do compositor durante a ditadura. Os *gauches* de Chico – prostitutas, malandros, operários, populares – ao terem seu cotidiano retratado terminam por refletir o desajuste social e a opressão do regime militar. Chico apropria-se do dia a dia destes personagens e cria uma “narrativa” que ao se debruçar sobre o indivíduo termina por revelar o coletivo. Elabora assim, uma estrutura cifrada, para a qual confluem duas instâncias narrativas: a crônica cotidiana e o registro político, no qual estes personagens e eventos “rotineiros” adquirem materialidade histórica. É a superposição destas instâncias que permite o aparecimento de um texto musical crítico, irônico e, por vezes, melancólico.

É justamente por conseguir equilibrar a dimensão estética ao conteúdo participante que as composições de Chico, daquele período, não soam datadas aos nossos ouvidos contemporâneos.

E neste sentido, com certeza, Chico inspirou-se em outro grande mestre da música popular: Noel Rosa. Nas composições do sambista de Vila Isabel surgem dramas ou reflexões aparentemente banais, mas que pela interpretação conferida pelo próprio Noel e pela interligação indivíduo/coletivo resultam em uma crítica contundente e irônica à sociedade e – por que não? – ao projeto nacionalista de Vargas.

Em “Coisas nossas” (1932), Noel parece responder profeticamente ao retrato grandiloquente e totalizante de “Aquarela do Brasil” (Ari Barroso -1939), oferecendo um painel esfacelado de “outras bossas”. Excluídas, esquecidas, postas de lado pelo projeto modernizador de Getúlio Vargas, esses símbolos de uma cultura incômoda, do “atraso”, vazam pelo samba de Noel. O bonde que parece uma carroça, a prontidão, o malandro funcionam como elementos de paródia ao “meu Brasil brasileiro”. Isto também é Brasil, parece afirmar o cantor em tom de um lamento cético, ancorado pelo arranjo musical que, por vezes, soa cômico em contraponto à orquestração grandiosa dos sambas exaltação.

É neste panorama que ganha importância a vertente do samba malandro. Como diz Claudia Matos, os sambistas do Estácio, Cidade Nova, Morro da Favela, Gamboa, Saúde e São Carlos foram os primeiros a ostentar a designação de ‘malandros’ e a orgulhar-se dela.² A malandragem deixa de ser apenas uma forma de sobrevivência para tornar-se um diferenciador em relação aos outros grupos, um símbolo identitário. Este ponto de vista encontra-se explicitado em composições como “Lenço no Pescoço”, de Wilson Batista. Ter “orgulho de ser tão vadio” torna-se uma marca de sambistas como o próprio Wilson, Geraldo Pereira e Ismael Silva.

² MATOS, Claudia. *Acertei no Milhar* - Samba e Malandragem no Tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.42

Entretanto, ao fixarem no rosto a máscara de malandro – garantindo assim a representatividade de um grupo étnico-cultural – estes sambas perdem a capacidade de registrar o caráter semovente, deslizante da malandragem. Vive-se o paradoxo. O que define o malandro - a navalha, a ginga, a vadiagem - torna-se, ao mesmo tempo, garantia tanto de uma individualidade quanto ameaça a própria existência do malandro. Reconhecível por todos, ele se torna alvo fácil.

Em alguns sambas de Noel Rosa, esta preocupação com o destino deste tipo e com a separação entre malandro e malandragem torna-se evidente. O recado em sambas como “Tipo Zero” e “Rapaz folgado” é claro. Mais importante que ser malandro, rotulado enquanto tipo, é valer-se da malandragem para deslizar pelas várias esferas da sociedade.

Tipo Zero (1934) – Noel Rosa

Você é um tipo que não tem tipo
com qualquer tipo você se parece,
e sendo um tipo que assimila,
tanto tipo, passou a ser um tipo,
que ninguém esquece:
o tipo zero não tem tipo. (bis)

Quando você penetra no salão
e se mistura com a multidão
esse seu tipo é bem observado
e admirado todo mundo fica
mas o seu tipo não se classifica
e você passa a ser um tipo
desclassificado!

As imagens escolhidas pelo compositor ratificam a lição do malandro que deve se misturar à multidão e assimilar suas múltiplas faces, ao invés de identificar-se repetidamente. Brincando com os diversos significados do termo tipo, Noel cria um personagem “desclassificado”. Por um lado, este termo aproxima-se do retrato usual do malandro enquanto personagem desprovido de honra, de caráter. E por outro, aos moldes macunaímicos, transforma-se em um tipo sem nenhum caracter próprio. Ao assimilar os outros tipos faz-se assemelhar a todos e a nenhum. Ao não pertencer a nenhuma “classe”, compreendida também como classe social, é possível a este tipo desclassificado transitar livremente por toda a sociedade.

O samba de Noel Rosa torna-se um elemento dissonante dentro da própria tradição do samba malandro dos anos 30/40. A crítica que Noel faz ao “malandro identificável” não obedece ao cumprimento de uma ética capitalista. Não há, em suas letras, uma defesa do malandro regenerado ou uma exaltação ao trabalho. O que constatamos é o olhar que, profeticamente, antecipa a perseguição aos malandros, e ensina que para combater um governo e uma sociedade repressora da vadiagem é preciso despir-se dos ícones e dos signos lingüísticos.

No lugar da face diferenciadora, um espelho que reflete infinitamente o “outro” como nos mostra esta estrofe de “Rapaz folgado”: “Malandro é palavra derrotista/Que só serve pra tirar/todo o valor do sambista/proponho ao povo civilizado/não te chamar de malandro/e sim de rapaz folgado.” Trocando os termos “malandro” por “rapaz folgado”, Noel dinamiza o jogo das máscaras sem entretanto abrir mão das estratégias da malandragem. Ao perceber as constantes modificações do imaginário urbano, Noel atualiza a relação de especularidade entre o malandro e o “outro”, no caso, “o povo civilizado”. A aparência, como o próprio samba, volta a garantir a mobilidade do indivíduo pela sociedade.

Se nos anos 30, consolida-se a idéia da malandragem vinculada a determinada origem étnica e social – sempre tendo em mente o contraponto feito por Noel Rosa -, os anos 70 irão

assistir uma retomada dos “princípios” do malandro, dentro de um contexto social igualmente repressor. Só que neste novo momento, malandros e malandragens deixam de ser exclusividade dos sambistas tradicionais e espalham-se pelos diversos movimentos musicais.

Em 1977, Gilberto Vasconcellos, em “Yes, nós temos malandro” , sentenciava: “Compositor popular neste país é malandro.” Para mais adiante afirmar, que se referia à “malandragem enquanto metáfora.”³ Sob a forte censura dos anos 60 e 70, a malandragem surge como um caminho de veiculação das ideologias de esquerda.

A barra, hoje, é diferente; conseqüentemente, outra a manha. Mas falar macio, talvez sim. A ameaça da mudez deixou de ser um problema clínico. O silêncio paira sobre o acorde de muito compositor.(...) Mas a alternativa do silêncio involuntário não leva a nada. É coisa de otário. (...) O compositor malandro hoje talvez seja aquele que se vale do discurso elíptico, do toque sutil, da pronúncia de Esopo.⁴

Na visão de Vasconcellos, o compositor malandro dos anos 70 liberta-se de uma determinação de origem cultural ou econômica para circular mais amplamente como porta-voz das classes populares, dos excluídos e marginalizados. A malandragem tem assim dupla função: tanto serve como estratégia ao compositor para driblar a censura, como objeto a ser tematizado, tornando praticamente sinônimos os termos “malandro” e “brasileiro”.

É por esta “fresta” – para usar uma expressão do próprio Vasconcellos – que Chico Buarque irá transitar. Como Noel, Chico irá valer-se de uma estratégia crítica da malandragem. Como Wilson Batista e Geraldo Pereira, Chico irá valer-se da figura típica do malandro carioca para criar uma “ética do proletariado”. Se no primeiro caso, em que se aproxima de Noel, o foco

³ VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977, p.100-1

⁴ ibidem, p.102.

narrativo recai sobre o sujeito, no segundo, em que rememora a linhagem de bambas, o malandro aparece vinculado ao coletivo. Tais procedimentos tornam-se claros quando confrontamos, por exemplo, “A Ópera do malandro”(1978) e a criação do heterônimo Julinho da Adelaide. (1974/1975)

Em “A Ópera do Malandro” , a figura do malandro ressurge como mito heróico de uma coletividade, e por conseqüência, perde sua capacidade de transitar livremente, de viver na “fresta”. Chico constrói sua peça em oposições entre legalidade/ilegalidade, Brasil/Estados Unidos, cultura nacional/capitalismo imperialista. O espectador acompanha o estreitamento entre um e outro termo, até o ponto em que não mais seja possível traçar um caminho fronteiro, tortuoso.

A conclusão não poderia ser outra: este malandro “real” , encontrado nas ruas do Estácio e da Lapa, está fadado a desaparecer. O que é possível é transpor este tipo do plano histórico para o plano mítico e assim utilizá-lo como veículo de uma ideologia defensora do proletariado. Se perdesse a viagem indo à Lapa em busca do malandro, é sempre possível isentá-lo de seus caracteres temporais e transformá-lo em herói. Por contraponto, os tipos cotidianos que se utilizam de ardis passam a ser vistos de forma negativa, como dentro da ordem normativa do sistema. São os malandros oficiais, federais, com contrato, com gravata e capital; males a serem combatidos. Na perspectiva de Chico, empregada na Ópera, história e mito caminham em direções antagônicas.

O malandro das ruas está morto, parece dizer o compositor de “Malandro nº 2”, mas o malandro mítico e símbolo de um Brasil autêntico – preto, pobre e proletário – contribui igualmente, senão ainda mais, para a construção de um imaginário nacional, fundado em bases de uma resistência marginal. “O cadáver/ Do indigente/ É evidente/ Que morreu/ E no entanto/ Ele se move/ Como prova/O Galileu”. (Malandro nº 2). Esta representação do malandro corta seus

laços com o tempo presente e lança-o para o tempo do porvir. O efeito final resulta numa espécie de malandragem utópica, descontextualizada, bálsamo para todos os males nacionais.

Entretanto, da mesma safra do autor da “Ópera do malandro” encontramos as composições dos heterônimos Julinho da Adelaide e Lionel Paiva. Melhor dizendo, as composições funcionam apenas como mais um elemento na estratégia de malandragem montada por Chico Buarque. Tão importante quanto as canções são as declarações em torno da dupla, o mistério que a envolve, a “filosofia” presente no processo criativo de Julinho de Adelaide.

Em “entrevista” a Mário Prata, Julinho/Chico ressalta outras facetas da malandragem até então menos exploradas de forma crítica.

Mário Prata (MP) – Samba duplex o que é?

Julinho da Adelaide (JA) – São sambas que você pode mudar. Este que eu fiz agora você pode mudar. É sobre o problema da meningite. (...) Aí eu fiz o samba pelo caminho que diz assim: “eu fui para São Paulo com a Judith e só saí de lá com a meningite.” Eu sei que agora tem umas propagandas de vir para São Paulo nos fins-de-semana e eu não quero prejudicar ninguém. Então, se der problema, eu mudo “eu fui para São Paulo com a meningite e só saí de lá com a Judith”. Fica inclusive, como se São Paulo tivesse curado a meningite.⁵

No samba duplex os termos se invertem de acordo com a vontade do “cliente” ou da censura. Trocar os termos não significa propriamente ceder à censura, mas encontrar brechas por onde se possa caminhar de viés. Ao rasurar os significados, Julinho propõe novas leituras via ironia e analogia, que se esvaziam de “essências” para se tornarem construções narrativas que não excluem a dimensão histórica. Não há um “mito” Julinho como há um mito malandro. Julinho torna-se um personagem ficcional com data marcada pra “morrer”. Mas se o personagem morre, a narrativa deste sambista pragmático, pelo contrário, prossegue.

⁵ Jornal Última hora – 07 e 08/09/74

O mito do malandro dos anos 40 surge já em decadência, esgotado, na sua tarefa constante de símbolo dos excluídos. A narrativa de Julinho, pelo contrário, destituída do caráter heróico, aproxima-se, ficcionalmente, das múltiplas faces da malandragem. O foco aqui não está mais no coletivo, mas no sujeito que ensaia sobreviver de maneira prática. Decisões pontuais, voltadas para o tempo presente, e não generalizantes e utópicas como acontece na “Ópera do malandro”. Julinho não pode ser tomado como um sinônimo para o brasileiro. Nem tampouco encontramos no heterônimo buarqueano traços de nostalgia que marcam os personagens da peça.

Fazendo uma vida duplex, Julinho dialoga com diferentes instâncias do imaginário da malandragem e percorre caminhos mais próximos aos de Noel Rosa do que aos do Chico Buarque dramaturgo. Não há um dilema em Julinho da Adelaide porque a narrativa recai sobre um sujeito para quem a única realidade possível é a do local de tensão das supostas oposições..

Não se trata de estabelecer uma validade maior desta ou daquela representação da malandragem, mas apontar procedimentos, por vezes de um mesmo músico, que revelam os objetivos de apropriação deste tema. As estratégias que envolvem estas representações terminam por revelar mais sobre o momento histórico que foram concebidas, bem como a constante presença e importância deste tipo na construção de um imaginário de nação.

Seja como tema ou como estratégia de composição e negociação social, a permanência do malandro e da malandragem na história da música popular brasileira, como quis demonstrar, é um fato irrefutável, revelador de um imaginário complexo, que apresenta ramificações tanto no meio intelectual como nas classes populares. E neste ponto o pesquisador se defronta com a seguinte questão: Por que a figura do malandro é regularmente retomada por compositores e escritores? Talvez a recorrência da representação de malandros e malandragens em nossa literatura e música seja por um lado uma resposta a forças coercivas vindas não só de governos autoritários mas igualmente de sistemas culturais opressores. No entanto, também acredito que a

permanência destas representações deva-se a capacidade destes “tipos desclassificados” de assimilarem diferentes imagens e realidades brasileiras e com isso, trocando sempre de máscara e de ginga, permaneçam sempre um passo a nossa frente espelhando a nós mesmos para que nunca o reconheçamos por completo.

Bibliografia

MATOS, Claudia Neiva. *Acertei no Milhar* - Samba e Malandragem no Tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

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

Jornal Última hora. Rio de Janeiro. 07 e 08/09/74