

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

CAPOEIRAS E MALANDROS:
PEDAÇOS DE UMA SONORA TRADIÇÃO
POPULAR (1890-1950)

MARIA ANGELA BORGES SALVADORI

*Este exemplar scruis pendi
a edição final da dissertação
dejeudida e aprovada pela
Comissão Julgadora.*

08/11/90

Neereeeeee f

S(h)lv.

Silvia Humold Jara.

MARIA CLEMENTINA PEREIRA CUNHA

Orientadora

NOVEMBRO DE 1990, vol. I.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

*Dedico este trabalho aos protagonis-
tas desta história. Tenho certeza de
que aprendi com eles muito mais do
que fui capaz de escrever sobre eles.
São as "gorduras" do texto, desapare-
cidas nesta redação final, porém,
muito vivas na minha história.*

SUMÁRIO

Agradecimentos	3
Resumo	6
Introdução: Samba, Poesia e Violência	9
Capítulo I: Uma Cidade Muito Musical	28
Capítulo II: Capoeiras: onde começa a história ou mantendo a tradição	97
Capítulo III: Sambas Malandros: Tradição, Trabalho e Amor	169
Capítulo IV: Filosofia de Malandro e Outras Filosofias ...	258
Conclusão: Aquela Tal Malandragem	317
Fontes	330
Bibliografia	340

AGRADECIMENTOS

Meus amigos de Jundiaí, de diferentes maneiras, estiveram sempre presentes nestes anos em que escrevi a tese. Com estímulos bem pouco ortodoxos, me permitiram questionar o lugar comum da solidão do historiador.

Meus pais, seu José e Dona Olga, torceram nos momentos em que eu avançava e apoiaram quando eu arrefecia.

Clementina merece um agradecimento especial. Nos anos de graduação, sua fina ironia e sutileza me deixavam absolutamente confusa. Hoje, percebo que elas fazem um enorme sentido. Aprendi com ela boa parte do que sei a respeito do ofício do historiador. Seu bom humor fez com que escrever uma tese se tornasse um trabalho divertido. Mais do que isso, ela respeitou meu ritmo de trabalho e indicou caminhos para que a pesquisa se superasse, de forma que é também autora das boas idéias do texto.

Os demais professores do Departamento de História participaram de várias conversas. Suas opiniões, dicas e brincadeiras fizeram com que eu procurasse avançar sempre.

Agradeço ainda a todos os funcionários das diferentes instituições em que pesquisei. Facilitando meu acesso aos documentos, permitiram que o trabalho fosse realizado. A Marilza conseguiu traduzir meus rabiscos e digitou a tese.

Por fim, o CNPq e a própria UNICAMP forneceram bolsas, sem as quais escrever uma tese seria muito mais difícil.

o Estado de São Paulo

18 de janeiro de 1.890

Numero avulso, do dia, 60 rs. - atrasado, 100 rs.

Pelo fato de o jornal não ter circulado no dia 3 de outubro de 1890, publicamos hoje trechos de uma carta de um leitor publicada no dia 18 de janeiro daquele mesmo ano.

Carta de um malandro

Ao velho organ democratico da Paulicéa, inexpugnável baluarte das liberdades publicas (...) venho propugnar os meus sagrados direitos de cidadão ocioso. (...) um trecho do relatório do cidadão Alberto Brandão, director de fazenda do Estado do Rio de Janeiro, pede severa repressão da ociosidade e que sejam os *libertos de 13 de Maio* compellidos ao trabalho nas fazendas que abandonaram.

Ora, eu sou malandro e présome disso. A minha occupação habitual é não me occupar em coisa nenhuma; todos os meus affazeres resumem-se em não ter o que fazer. Infelizmente não me sobra tempo para outra coisa. Não trabalho; em primeiro lugar porque não gosto; em segundo, porque não preciso e em terceiro porque não quero. Considero o trabalho coisa degradante. Orgulho-me de ser o rei da Creação; sinto indisível orgulho em lembrar-me que fui feito á imagem e semelhança de Deus e não me canço de contemplar, embevecido, a estampa com que abrem as edições illustradas das *Fabulas de La Fontaine*, na qual se vê a figura nobre do homem elevando-se dominadora e soberana entre toda a bicharia congregada e humilde. Quem trabalha sua, calleja as mãos, maltrata o corpo, deforma a obra mais bella e mais perfeita de Deus.

Ouçõ dizer que é pelo trabalho que se adquire a riqueza; mas eu dou-me bem sem ella. Não tenho ambições. Um naco de carne, um copo de agua fresca, uma chicara de café, um

bom cigarro, uma rede e um sorriso meigo de mulher — eis tudo o que desejo. Ora todo esse pouco eu o possúo e me basta. Para que, pois, trabalhar? (...)

Assim tenho vivido os meus trinta e um annos e meio de existencia planetar, e não pretendia — pretendo, louvado Deus — modificar tão agradável systema de vida. Leio agora que se projecta obrigar-me a trabalhar. Com que direito? pergunto eu. Com que direito vem a sociedade metter-me nas mãos uma enchada e forçar-me a ganhar o pão com o suor do meu rosto (...).

Tenho, pois, direito de ser malandro e exercito-o conscienciosamente. Consequentemente, a lei que viesse coagir-me ao trabalho seria iniqua e estúpida; iniqua porque attentaria contra a minha liberdade de inacção, estúpida porque revelaria ignorar a inefficacia absoluta dos esforços humanos e que segundo doutrina christã, o proprio trabalho é vaidade, visto que só o não é *amar e servir a Deus*. Ora, eu sou christão pela graça de Deus.

Advogue, pois, o sr. redactor a causa sacratissima dos amigos do *dolce far niente* (...). Direito ao trabalho, direito á vadição; são eguaes e igualmente respeitaveis.

Deus nobis boec otia fecit.

Vêde, sr. redactor, que além dos argumentos expendidos, tenho do lado da minha causa o latim.

Marcos Valente

RESUMO

Esta pesquisa procura recuperar as experiências urbanas de capoeiras e malandros na cidade do Rio de Janeiro, após a extinção oficial do regime de trabalho escravo. Estampados entre 1890 e 1950 como sinônimos da violência urbana, eles mantiveram uma tradição de luta pela liberdade aprendida desde os tempos da escravidão, procurando preservar uma margem de autonomia e deliberação sobre suas próprias vidas. Envolvidos por um contexto de valorização moral do trabalho e de exaltação da figura do trabalhador, foram rotulados como sinônimos de vadiagem e violência urbana.

Ao longo do texto, pretendi, exatamente, mostrar que aquilo que as falas disciplinares da polícia, da grande imprensa e de intelectuais ligados ao Estado ou a suas propostas percebiam como desordem e ameaça social era, quando analisado por um ângulo mais interno, uma prática de vida onde a liberdade pretendia ser preservada.

é claro que não coloco capoeiras e malandros como personagens iguais, mas procuro salientar que entre eles é possível alinhar uma tradição.

Assim, reaparecem aqui várias questões trabalhadas na historiografia brasileira mais recente, tais como as visões de

liberdade alicerçadas pelos negros, os projetos disciplinares de controle da população pobre da cidade e a resistência oferecida pelos grupos populares a estes mecanismos.

A música popular brasileira é, por assim dizer, o eixo documental deste trabalho, que se utiliza, ainda, de fontes literárias, jornalísticas, policiais, biográficas e de memória. Para realizá-lo, dividi a tese em quatro capítulos, além de uma introdução e uma conclusão, cujos resumos seguem abaixo:

INTRODUÇÃO: *SAMBA, POESIA E VIOLÊNCIA*: em maio de 1989, o Jornal do Brasil publicava uma matéria mostrando que o samba, a poesia e a violência convivem harmoniosamente na Baixada Fluminense. O Jornal apontava, portanto, para a contemporaneidade dos temas da pesquisa, dando-me indícios de que alguns dos elementos da tradição preservada por capoeiragem (entre finais do século XIX e início do XX) e malandros (nos anos 30 e 40), poderiam continuar vivos nos dias atuais.

CAPÍTULO I: *UMA CIDADE MUITO MUSICAL*: o tema principal deste capítulo é a própria cidade do Rio de Janeiro. Porém, o que pretendo é resgatar seus contornos populares, que foram sendo delineados em paralelo aos esforços de "civilização" e "modernização" da Capital Federal. A intenção é a de contextualizar as figuras dos capoeiras e dos malandros.

CAPÍTULO II: *CAPOEIRAS: ONDE COMEÇA A HISTÓRIA OU MANTENDO A TRADIÇÃO*: através de fontes literárias e de memória, principalmente, procura recuperar um pouco da experiência de vida do capoeira na cidade do Rio de Janeiro, reconstruindo seu universo cultural e mostrando a permanência da luta pelo "viver sobre si".

CAPÍTULO III: *SAMBAS MALANDROS: TRADIÇÃO, TRABALHO E AMOR*: tendo como fonte principal as canções malandras dos anos 30 e 40, este capítulo recompõe o personagem do malandro e aponta os parentescos entre sua figura e a do capoeira que o antecedeu. Sua parte final trabalha com o relacionamento entre o malandro e a mulher.

CAPÍTULO IV: *FILOSOFIA DE MALANDRO E OUTRAS FILOSOFIAS*: ao lado das falas de capoeiras e malandros, colocam-se as de outros setores sociais que sobre eles realizavam o discurso da moralização - via trabalho - e da folclorização, de forma a resgatar suas relações sociais, os conflitos em que se envolviam e as alternativas utilizadas por eles nesses momentos.

CONCLUSÃO: *AGUELA TAL MALANDRAGEM*: utilizando depoimentos populares atuais, levanto a questão da decadência da malandragem e a preservação do malandro na memória popular. Além disso, procuro as rupturas e as possíveis continuidades da tradição malandra em relação a um outro personagem urbano que vem ocupar-lhe o lugar nos anos 50, o bandido.

INTRODUÇÃO

SAMBA, POESIA E VIOLÊNCIA

*"Você precisa conhecer
Minha jurisdição
Vá prestando atenção
Lugar que ocupa um pedaço
Do meu coração, do meu coração
Mas infelizmente tem fama de barra
pesada
Isso tudo é intriga da oposição
é muita mentira e conversa fiada
Eu explico por que
O melhor lugar pra morar é a minha
Baixada
Podes crer..."*

(Trecho do samba Baixada de
Edson-Show e Wilsinho Saravá)

O samba acima faz parte de uma matéria publicada pelo Journal do Brasil em 27 de maio de 1989, sob o título: "Baixada rima Coração com 'Tresoitão'". A argumentação de Tim Lopes, responsável pela reportagem, é de que em alguns locais específicos do Rio de Janeiro, a miséria e a violência convivem harmoniosamente com a poesia e a música.¹ A Baixada Fluminense está repleta de poetas do cotidiano que não raro usam o revólver para garantir a sobrevivência, física, moral e financeira. O jornal aponta, assim, para a contemporaneidade dos temas da minha pesquisa: os valores e práticas populares urbanas no Rio de Janeiro do início do século.

Entretanto, meu trabalho não diz respeito diretamente aos bandidos, mas a outros dois personagens urbanos que de alguma maneira se entrelaçam aos criminosos que hoje povoam a crônica policial carioca. Capoeiras e malandros foram intensamente registrados pela imprensa da Capital Federal no começo do século, que forneceu uma imagem da violência na cidade cujos critérios de avaliação foram exclusivamente externos e não consideraram, em nenhum momento, uma série de tradições e experiências populares. Ou ainda, há algo mais que a violência para ser resgatado nesses pedaços cariocas.

Mas esta não foi a questão inicial que lhe deu e reconstruiu o próprio caminho da pesquisa, até que chegasse a este ponto, me pareceu uma boa forma para introduzi-lo. Comecei a pesquisar o tema da "malandragem" a partir da leitura de um livro de Cláudia Matos, Acertei no Milhar: Samba e Malandragem no Tempo de Getúlio Vargas, ainda no período da gradu-

ção.² Com um procedimento bastante semelhante ao dela, trabalhava exclusivamente com canções e fazia uma espécie de análise do discurso. Pelas canções, o malandro ia divulgando suas críticas ao trabalho e sua busca por formas mais autônomas e menos disciplinadas de sobrevivência. Neste momento, o mais importante parecia ser o fato de que o tema da malandragem permitia um estudo da questão da pobreza que não estava imediatamente ligado à história do movimento operário, mas que era também uma história de resistências e conflitos. Ocorre, entretanto, que o procedimento de análise do discurso pode se transformar em armadilha: por ele é possível chegar à voz do sujeito histórico, e isto é muito bom; porém, mas corre-se o risco de se considerar o sujeito acima da história.

Era preciso, então, relacionar este sujeito a outros com os quais convivia, reconstruir sua trama de relações sociais e o próprio lugar em que vivia. Além disso, estudando apenas a música, eu pensava mais em "malandragem" do que em "malandros" e colocava-a como uma forma de resistência quase heróica - o indivíduo que sozinho se rebela contra o "sistema" - em relação ao trabalho. O problema é que eu falava de uma entidade abstrata que existia para além das relações sociais que a engendravam, e não na relação com o outro.

Por negar uma concepção teórica que vê nos indivíduos espécies de prolongamentos de sua classe, eu ia compondo um sujeito que existia extra-classe. Algo estava errado. O malandro é, de fato, sujeito de sua história, mas seus avanços e retrocessos só podem ser entendidos na relação com o outro, o

trabalhador, a polícia e a mulher, por exemplo.³ Além disso, durante o trabalho de pesquisa os documentos iam apontando para novas possibilidades de investigação e de certa forma, obrigaram a que eu expandisse o trabalho. "Tive" que aceitar, em primeiro lugar, o fato de que meus "heróis" também ludibriavam e que suas "respostas" eram adequadas, necessariamente, à sociedade na qual viviam e não a conceitos teóricos de análise histórica.⁴ Seu horror e crítica ao trabalho não implicavam em nenhuma proposta coletiva ou revolucionária; pelo contrário, o malandro alimenta um outro personagem, o "otário", do qual provém, em grande parte, o seu sustento.

Meu senso ético passava a perceber que resistência e heroísmo não significavam a mesma coisa e que, nem por isso, desqualificavam-se reciprocamente. O primeiro passo foi, então, percorrer os periódicos da grande imprensa carioca, ainda limitada ao corte cronológico dos anos 30 e 40, e procurando em suas páginas policiais essas tramas históricas. Os jornais foram, portanto, a primeira visão do "outro" sobre o malandro com a qual trabalhei. Eles apontavam para a presença constante da música no cotidiano popular, não apenas como veículo de expressão para a malandragem, mas como uma prática diária que envolvia o ato de compor, cantar e vender canções.

Pela canção, os malandros construíram sua imagem, divulgaram seus valores, preservaram um personagem através da memória e ganharam dinheiro. Retrocedo pelos jornais à décadas anteriores ia percebendo que as formas com as quais designavam o malandro - "arruaceiro", "bamba", "valente", "desor-

deiro" - tinham sido utilizadas também para caracterizar um outro tipo urbano. Foi assim que cheguei à figura do capoeira e, abandonando a proposta inicial de análise do discurso musical, expandi a pesquisa em termos cronológicos e documentais. Incorporei às canções um conjunto de documentos policiais, literários, de memória e alguns processos criminais; em todos eles existiam aproximações entre estes dois personagens. O horror à disciplina do trabalho e a negação de uma vigilância hierárquica sob o comando do patrão já havia sido praticado pelos capoeiras que, por sua vez, estavam ligados à história das lutas negras pela liberdade. Preservaram uma tradição de luta pela autonomia e pelo "viver sobre si" que eram os principais sentidos dados pelo ex-escravo à liberdade.⁵

Foi nesse momento que o trabalho cresceu. Estudar capoeiras e malandros significava também falar da alteração das relações de trabalho, das diferentes estratégias disciplinares com as quais se pretendia controlar os pobres da cidade, da tentativa de transformação do escravo em operário e "cidadão" e das propostas de "civilização" e "modernização" da cidade que tinham no controle e esquadramento da pobreza - dos espaços onde circulava, de sua moral, hábitos e de seu próprio corpo - o seu principal foco de atenção. Através destes dois personagens era possível chegar ao gesto que a disciplina buscava reprimir e à sua ineficiência.

Meu trabalho se relaciona, então, a uma série de pesquisas que pretendem apresentar uma leitura diferente do início do período republicano e dos significados da Abolição e da

República. Por serem pobres, capoeiras e malandros ficaram sujeitos às propostas de remodelação arquitetônica da cidade, através da demolição das habitações populares do centro e da abertura de grandes avenidas, que pretendiam empurrar para periferia a população pobre, sobrepondo uma divisão de classes à divisão espacial da cidade. Em um período de construção da imagem do operário, capoeiras e malandros praticaram um modo de vida avesso àquele que as classes dominantes pretendiam impor aos pobres. Representam uma forma autônoma de organização popular em uma república que consagrava a desigualdade e a exploração.⁶

Neste momento da pesquisa, a leitura de um artigo de Peter Linebough foi esclarecedora. Ele mostra uma sintonia entre as diferentes práticas criminosas da Inglaterra no século XVIII e o processo de industrialização inglês, de modo a destruir uma visão abstrata do crime que é "a-histórica" e ligada sempre a dados da personalidade. O crime aparece como uma forma diferenciada e eficaz de luta no interior do grupo dos dominados.⁷ Ele critica procedimentos que, em primeiro lugar, tratam dos criminosos como se fossem uma categoria social imutável e, a seguir, entendem seus delitos apenas na esfera do indivíduo, do arbítrio.

Remetendo esta discussão ao Brasil, a prática de expedientes temporários, certos serviços mais "irregulares" e a própria vadiagem podem aparecer como estratégias utilizadas por capoeiras e malandros para driblar o universo disciplinado do trabalho industrial e urbano.

Mas as diferentes malandragens cotidianas não significam apenas vadiagem ou negação do trabalho em si mesmo; trata-se, antes, de escapar do trabalho disciplinado e da vigilância que roubam do sujeito a possibilidade de conduzir-se de acordo com seus horários, suas aptidões, necessidades, hábitos e tradições. Ou, em outras palavras, a continuidade da luta pelo "viver sobre si" e com autonomia, tradição dos escravos e libertos do Rio no século passado.⁸ Além disso, o mundo da malandragem resume em seu interior outras formas de dominação sustentadas pelo carisma, pela valentia pessoal e pelo medo, conduzindo a conflitos mais microscópicos no interior da luta de classes. A polarização extrema entre trabalhadores e malandros era, portanto, muito mais uma construção histórica que atendia ao interesse de moralização do pobre do que uma realidade.

O mundo do malandro não é necessariamente um mundo sem trabalho ou patrões. O que muda são as formas de trabalho e as relações entre as pessoas, onde a valentia e o respeito são muito mais determinantes que o dinheiro. Dos valores respeitados e praticados pelos malandros, muitos estavam presentes já na figura do capoeira: uma imagem visual diferenciada, com um padrão próprio de elegância, uma mesma origem - pobre e negra - e uma descrença em relação ao trabalho calcada nas experiências da escravidão e na percepção do lugar oferecido aos pobres pela recém-criada República. Compartilhavam ainda de um jeito de corpo muito específico, um andar gingado e de uma grande agilidade de movimentos. Mais do que parentesco,

era tradição. Por vezes mesmo, capoeiras e malandros se confundiam.

Para apagar os registros de capoeiras e malandros sobre o espaço público carioca, juntaram-se falas e ações policiais, médico-psiquiátricas, de higienistas e de intelectuais ligados ao Estado ou a suas propostas. Assim, a polícia identificava-os como contraventores e potencialmente criminosos por serem pobres e não quererem trabalhar⁹; a psiquiatria rotulava-os como doentes porque seus critérios científicos ligavam, de forma imediata, a saúde à aceitação das regras do trabalho¹⁰; os higienistas e arquitetos procuraram limpar suas moradias e corpos, baseados na noção positivista de que o meio ambiente e a hereditariedade são responsáveis pelo caráter do indivíduo¹¹ e, por fim, diferentes propostas de folclorização procuraram apagar seus conteúdos de resistência e apresentá-los como símbolos da nacionalidade, estampando-os como fragmentos da identidade coletiva da cidade do Rio de Janeiro, ao lado do samba, do carnaval e do futebol. O que estes diferentes procedimentos escondiam era, exatamente, um "filão" da cultura popular que guardava a memória do trabalho escravo e procurava escapar às formas de dominação e exploração do trabalho assalariado.

Meu trabalho procura romper com as visões que percebem o malandro como contraventor, louco ou "tipo" nacional, reconhecendo nas diferentes manifestações da cultura popular não apenas um objeto de estudo, mas também a presença de sujeitos históricos. Quer dar voz a estes personagens sobre os

quais tantos falaram. Mostrar que o malandro, e o capoeira que o antecedeu, não são vadios. Eles representam um esforço pela afirmação da personalidade e por uma experiência de vida onde a submissão esteja ausente.

É hora, então, de voltar ao samba que serve de epígrafe a esta introdução. Nele um homem apresenta a seu "pedaço" na cidade, estabelecendo com ele uma relação cortada pelo afeto. A visão interna deste espaço físico da cidade, a Baixada Fluminense quer se sobrepor ao olhar da cidade que só enxerga nele a violência e o banditismo. A Baixada é feita de violência, mas também de poesia. Em seu cotidiano musical "coração rima com tresoitão"; nos cortiços, estalagens e morros cariocas do começo do século, a música rimava com malandragem, valentia e autonomia. Foi feita, divulgada e comercializada popularmente. Gerou dinheiro e "encrência", sendo um lugar de realização dos modos de vida dos malandros. É isto que este trabalho procura resgatar e iniciei-o com a música porque ela é um documento excepcional: é depoimento e experiência a um só tempo. Nos capítulos que seguem, o leitor encontrará inúmeras canções e é necessário explicar, desde já, como e porque foram utilizadas.

A bibliografia específica a respeito da música popular brasileira discute a questão a partir de dois pressupostos básicos que, no geral, se repetem em quase todos os livros: de um lado a questão do nacionalismo musical nos anos 30 e de outro, as diferentes conotações formais da Bossa Nova e da vanguarda musical brasileira nos anos 60. José Ramos Tinhorão,

por exemplo, tem como eixo de suas análises a preocupação com o que é genuinamente nacional e em sua busca, procurar descartar qualquer "influência externa", traçando um histórico musical que permita chegar às "raízes" da música popular brasileira¹². No oposto desta perspectiva está, por exemplo, O Balanco da Bossa e Outras Bossas, de Augusto de Campos onde a música é analisada como uma espécie de instância autônoma¹³. Técnicos e eruditos demais, deixam pouco espaço para a fala dos compositores, o que foi feito pela já citada Cláudia Matos, embora ela se limite à prática discursiva do malandro nos anos 30 e 40, como se este contexto tivesse propiciado o aparecimento do malandro¹⁴. Aqui, a música é considerada como elemento constitutivo do cotidiano dos homens pobres do Rio e, mais especificamente, como um lugar a partir do qual se torna possível reconstruir parte da história dos negros na cidade após a abolição. O samba é uma manifestação negra e popular, originária da batucada com a qual se confunde, embora sejam tecnicamente considerados como gêneros distintos. A batucada, por sua vez, está ligada aos ritmos e à coreografia da capoeiragem. De acordo com os depoimentos de Donga, João da Baiana e Ismael Silva, o batuque é da capoeiragem e está ligado à história da resistência negra no século XIX.¹⁵ O samba é um pouco mais novo e aparece como música urbana dos negros no século XX. A popularização do termo "samba" só se dá a partir de 1917, ano da gravação do hoje lendário "Pelo Telefone". A partir de então, o samba seria reconhecido como o mais autêntico gênero da música urbana carioca, nascido nas casas das "tias" baianas que,

vindo da Bahia para o Rio, se transformavam em pólos aglutinadores dos negros da cidade.

Desde a descoberta das minas e mais tarde com a produção de café e a abolição, negros de diferentes regiões do país e especialmente da Bahia, começaram a chegar ao Rio, dirigindo-se para as velhas casas do centro da cidade e ao redor do cais do porto, onde as condições de moradia eram precárias, porém mais baratas. Com a reforma urbana do prefeito Pereira Passos, muitos moradores da região central, a partir de então cortada por grandes avenidas, se dirigem para a "Cidade Nova", onde a Praça Onze passa a funcionar como um ponto de encontro, sede do carnaval carioca e local de reunião de caçoeiras, operários, malandros, músicos e blocos carnavalescos. Aí, os negros do Rio de Janeiro recriaram seu universo cultural e a música os acompanhou constantemente. Ela estava na caçoeiragem, nas diversas manifestações da religiosidade, nas festas, acompanhando o trabalho das lavadeiras e mantendo oralmente uma série de tradições.

Por estas razões é que ela não pode ser tomada como objeto histórico apenas em seu aspecto técnico. Deve, pelo contrário, ser considerada no sentido de um documento sonoro que constitui elemento essencial do cotidiano dos negros pobres do Rio e que, anos mais tarde, alcançaria toda a cidade através do advento do rádio. Além disso, ela representava para eles uma possibilidade de afastamento em relação aos trabalhos mais pesados, sob constante vigilância do patrão, que eram relacionados à escravidão. Assim, homens e mulheres negros pro-

curaram serviços mais autônomos, como os de barbeiro, alfaiate, comerciante, biscateiro, doceira e... sambista.¹⁶

Inicialmente compondo, divulgando e vendendo suas composições nas praças e bares, muitos autores foram se afirmando até que o rádio chegasse e se transformasse em uma "carreira aberta ao talento".¹⁷ A música foi um lugar onde alguns homens negros e pobres do Rio falavam sobre si mesmos e interpretavam a sociedade na qual viviam, divulgando suas formas de pensar. Aqui, a música é considerada como uma linguagem, como uma manifestação cultural, no sentido mais amplo da palavra "cultural". O samba transformava-se, assim, em uma possibilidade para a recuperação da vida desta parte da população pobre carioca no início do século.¹⁸

Mas, resta ainda uma outra questão. Durante boa parte desta pesquisa, eu utilizei das composições apenas as letras, deixando de lado sua sonoridade. Um documento sonoro tornava-se silencioso sobre uma folha de papel. Desta forma eu empobrecia, ao mesmo tempo, o documento, a história que ele contava e o meu próprio trabalho. Com o tempo, fui percebendo que nas canções com as quais trabalhava existiam alguns elementos comuns: quase todas eram cantadas na primeira pessoa do singular e o sujeito que cantava se apresentava pela música, dizendo como vivia e o que pensava. Além disso, a maioria das canções com as quais trabalhei é constituída por "sambas-de-breque" e esta construção sonora fornece um sentido próximo ao da fala cotidiana, como se fosse uma conversa. Ao cantar, o ouvinte estabelece uma relação com o outro.

Estas construções se repetem nos sambas especificamente malandros, onde se cantou o horror ao trabalho disciplinado e se louvou a boemia, a festa e o ócio. À "carreira aberta ao talento" se uniram a preocupação e o tema central que a fizeram emergir. Muitos dos compositores malandros hoje famosos, viveram no início da carreira, um intenso comércio musical que permitia um afastamento em relação ao trabalho regular.

A temática da malandragem reúne algumas canções que possuem ainda outros pontos comuns: é frequente que ao falar sobre o trabalho e sobre o trabalhador, o malandro abandone o samba-de-breque e passe a utilizar o ritmo da marchinha. Nos breques, o malandro dava àquilo que cantava um toque pessoal; nas marchas, pela sua própria estrutura repetitiva e monótona, o malandro falava do trabalho. É claro que isto não é uma regra geral e imutável. Muitas músicas de carnaval são marchas extremamente alegres, mas tentei trabalhar com o sentido que o som oferecia às palavras e esta passa a ser, então, uma interpretação possível. Já percebendo, cada vez mais, que era necessário trabalhar com documentos musicais também em sua sonoridade e, embora não o tenha feito de forma extremamente detalhada, esbocei algumas hipóteses.

Assim, a canção tomada em seu conjunto de letra e música, espelhava um personagem, instituiu sua personalidade e difundia sua imagem e seus valores. Através dela, setores da comunidade negra e pobre do Rio de Janeiro mantiveram a memória, cantando sua própria história. O que preocupa, então, é o

sentido da composição não em termos de notas e partituras, mas naquilo que ela representava para o sujeito que cantava e para o outro que ouvia. Cantar é um ato de comunicação; a música é o veículo dessa comunicação. Por ela, os negros cantaram histórias pessoais, de luta pela liberdade, do sentido que queriam dar às suas vidas. No caso da malandragem, a canção é a linguagem através da qual o malandro dizia como vivia e ia construindo sua imagem. Para entender o impacto deste conjunto formado pelo texto e pela música é preciso educar os ouvidos, até que se possa perceber, no conjunto das canções, certas melhoras melódicas. Da mesma forma que, para contar algo que se passou comigo ou uma história qualquer, altero por vezes o tom da voz, o ritmo com que falo e as expressões que uso e por este conjunto o outro entende o que quero dizer, o sentido da música vem também daí. Por isso, ao cantar, o sujeito está também praticando uma ação.

Para aqueles que como eu são absolutamente leigos em teoria musical, a compreensão dessas canções passa muito mais pelas sensações que proporcionam ao serem ouvidas. Assim, o samba malandro não pode ser ouvido como música de fundo, em volume muito baixo, nem tão pouco como um som dançante, em volume muito alto. Cantado em primeira pessoa, constituído em seu conjunto por sambas-de-breque e em um ritmo próximo ao da fala cotidiana, o volume do samba malandro quase que se impõe ao ouvinte e é, também, o da fala cotidiana. Seu ritmo permite que se construa uma imagem sonora daquele que canta, embora embasada, é claro, numa certa convenção existente sobre a ima-

gem do malandro, sua forma de falar e andar. A vantagem desse procedimento é a de que, enquanto os conhecimentos sobre a teoria musical estão restritos a um grupo pequeno de especialistas, este outro sentido do samba pode ser captado por todos, inclusive pelos "analfabetos" em notas e partituras musicais. É isto que faz com que a canção tenha tamanha abrangência social.¹⁹

E há ainda mais. A música exerce uma espécie de pressão sobre os homens; ela obriga o outro a uma reação. Basta pensar, neste sentido, a forma como os Estados totalitários utilizaram a música enquanto um elo de sedução. Ela estimula comportamentos, difunde imagens e cria situações. Nesta perspectiva, os sambas malandros são um "perigo" a mais, pois divulgaram as vantagens e o apego ao ócio em um momento em que se procurava impor o trabalho como o valor máximo na organização da sociedade brasileira. Ao falar da malandragem, diferentes compositores provocaram a simpatia ou a crítica do outro; ao louvar o ócio, afirmaram pela oposição o que pensavam a respeito do trabalho e do trabalhador. Creio que isto basta para explicar sua importância em termos de documento histórico.

No batuque da capoeiragem, nos sambas do malandro e nas composições atuais da Baixada Fluminense encontramos uma tradição perpassada pela violência e pela valentia. Vamos às canções.

NOTAS

1. Jornal do Brasil, 27 de maio de 1989, Rio de Janeiro.
2. Matos, Cláudia. Acertei no Milhar: Samba e Malandragem no Tempo de Getúlio, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
3. Sobre a relação entre o sujeito e o "outro" e como o conhecimento passa por ela ver Todorov, Tzvetan, A Conquista da América: A Questão do Outro, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1986, 2ª edição.
4. Sobre a relação entre o sujeito e o objeto de estudo ver Thompson, E.P. A Miséria da Teoria, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981, p. 47 a 62.
5. Chalhoub, Sidney, Visões de Liberdade, tese de doutoramento em História, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, 1989.
6. Ver, por exemplo, os trabalhos de: Rocha, Oswaldo Porto, A Era das Demolições, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1986; Chalhoub, Sidney, Trabalho, Lar e Botequim, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986; Carvalho, José Murilo de, Os Restiçalzados, São Paulo, Companhia das Letras, 1987;

Sevcenko, Nicolau, Literatura como Missão, São Paulo, Brasiliense, 1985; Esteves, Martha de Abreu, Meninas Perdidas: Os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da 'Belle époque', tese de mestrado, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Centro de Estudos Gerais, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1987; Süsserkind, Flora, As Revistas do Ano e a Invenção do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

7. Linebough, Peter, "Crime e Industrialização: A Grã-Bretanha no século XVIII" in Pinheiro, Paulo Sérgio (org.), Crime, Violência e Poder, São Paulo, Brasiliense, 1983.
8. Chalhoub, Sidney, Visões de Liberdade, op. cit.
9. Chalhoub, Sidney, Trabalho, Lar e Espetáculo, p. 44 a 58.
10. Ver, por exemplo, Revista de Criminologia e Medicina Legal, ano I, volume II, n^{os} 3 e 4, Secretaria da Justiça do Estado de São Paulo, setembro e outubro de 1928, p. 277.
11. Sevcenko, Nicolau, A Revolta da Vacina, São Paulo, Brasiliense, 1984.
12. Tinhorão, José Ramos, Pequena História da Música Popular, Petrópolis, Vozes, 1974.

13. Campos, Augusto de, O Balanco da Bossa e Outras Bossas, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978.
14. Matos, Cláudia, op. cit..
15. Os depoimentos citados se encontram, respectivamente, em:
- Donga: As Vozes Desassombradas do Museu, Rio de Janeiro, Museu da Imagem e do Som, Secretaria da Educação e Cultura, 1970;
 - João da Baiana: Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 23 de março de 1970;
 - Ismael Silva: depoimento transcrito ao Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, em 29 de setembro de 1966.
16. Um pouco da história do samba e da comunidade negra carioca no início deste século está em Moura, Roberto, Lia Cláudia e a Pequena África no Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.
17. Tomei emprestado o termo de Hobsbawm por considerar que a música e o rádio se tornaram, nos anos 30 e 40, oportunidades abertas tais como o foram a educação, os negócios, a arte, o exército e o funcionalismo público para parte da população da França e da Inglaterra após as Revoluções. Achei, nesse sentido, conveniente o termo. Ver Hobsbawm, E. J., A Era das Revoluções, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

18. Há também um trabalho nesse sentido que diz respeito ao samba na cidade de São Paulo. Ver Britto, Iêda Marques, Samba na Cidade de São Paulo (1900-1930): Um Exercício de Resistência Cultural, São Paulo, FFLCH/USP, 1986.
19. Minhas "descobertas" sobre o sentido do som, do ritmo, do volume, etc., tornaram-se possíveis pela leitura de Stefani, Gino, Para Entender a Música, Rio de Janeiro, Ed. Globo, 1987.

CAPÍTULO I

UMA CIDADE MUITO MUSICAL

*"Rio de Iadeiras
Civilização encruzilhada
Cada ribanceira é uma nação"*

(Trecho da canção "Estação Derradeira",
Chico Buarque; L.P. "Francisco", out/nov/1987)

"Era uma vez uma República com vontade de vencer. Ainda brumosa mas já saltitante, exibida, bacharelescamente letrada. Aliás, residia precisamente aí esse seu brilho tão fugaz quanto excessivo, mas afinal recomendável: os homens de bem não por acaso chamavam-na familiarmente República das Letras. E letrados governavam-na. Civilização e nacionalidade, muitas vezes partidas pelas lutas sociais, reencontravam seu elo forte e reconstruíam-se em um discurso uno e lapidar através de belas letras desenhando contornos de uma bela época. Hoje, talvez, remota. Mas brilhante em seu próprio tempo, constrangedoramente até, com um tom que soava como falsete na esfumaçada atmosfera de salões, livrarias e confeitarias; e, todavia, brilhante".¹

Já vai longe o tempo em que esta imagem do Rio de Janeiro na primeira República era a única possível. O Rio da "belle époque", construído em diferentes discursos, esconde uma outra dimensão da realidade. Para além desta visão quase romântica, a cidade passou por profundas transformações desde os finais do século passado, a começar por sua população. Com a abolição, a crise da economia cafeeira e a imigração, uma gigantesca população, antes ligada à terra, começa a chegar à

Capital Federal. Nicolau Sevcenko observa que, entre 1890 e 1920, a média anual de crescimento da cidade foi de 3,2%. À primeira vista, este aumento populacional aliado à República e à intensificação das atividades industriais se colava a uma atmosfera de progresso e modernidade que teriam, finalmente, deslanchado na capital. Entretanto, ao se olhar para o Rio de Janeiro com mais profundidade, encontrava-se aquilo que este mesmo autor tematizou como "inferno social".² As habitações não acompanharam o crescimento populacional, gerando grandes problemas de moradia e salubridade. Não havia casas para todos, nem tampouco empregos e comida. Em consequência disto, "carência de moradias e alojamentos, falta de condições sanitárias, moléstias (alto índice de mortalidade), carestia, fome, baixos salários, desemprego, miséria: eis os frutos mais acres deste crescimento fabuloso e que cabia à parte maior e mais humilde da população provar."³

Por outro lado, a abolição e a República nada representaram em termos de cidadania, melhoria das condições de vida e participação política para as classes populares, especialmente para os negros que ainda tiveram que concorrer com os imigrantes cuja mão-de-obra era sempre preferida. A abolição formal da escravidão não foi acompanhada por nenhum tipo de mudança nas representações dos grupos dominantes sobre a população negra, que continuava a ser vítima de preconceitos e encarada como perigosa. Parte considerável dos pobres da cidade possuía ocupações mal remuneradas ou trabalhava por conta própria em serviços autônomos, aparecendo constantemente nos

processos de contravenção, especialmente em artigos referentes à liberdade de circulação pela cidade.⁴

No que toca a relação do indivíduo com o Estado, 80% da população carioca estava excluída da participação política eleitoral e interferia politicamente quando as atitudes governamentais se dirigiam contra suas práticas cotidianas, como no caso da Revolta da Vacina, em 1904.⁵

O problema é que por trás das posturas municipais republicanas existia um medo generalizado em relação à pobreza urbana, preocupação primeira da recentíssima República que procurava se consolidar. A política de higienização e modernização da cidade só podia mesmo trazer saudade da monarquia. Os republicanos perseguiram incansavelmente as moradias populares como os cortiços, práticas da tradição negra como a capoeiragem e formas de lazer popular, até chegarem à obrigatoriedade de se tirar licença na polícia para fazer samba.⁶

Na luta pela liberdade, os negros criaram espaços próprios na cidade, onde sua vidas adquiriam um sentido mais autônomo. A remodelação arquitetônica do Rio registrava, na verdade, uma tentativa de por fim à comprovação empírica da eficiência da luta negra pela liberdade. O que a reforma urbana pretendia era acabar com a tradição negra de fazer da cidade um lugar difícil para a distinção entre a condição de escravo e de liberto, que a República substituiu, em representações jurídicas, pela condição de trabalhador e vadio: "ao perseguir capoeiras, demolir cortiços, modificar traçados urbanos da cidade, em suma, ao procurar mudar o sentido do desenvolvi-

mento da cidade, os republicanos atacavam na verdade a memória histórica da busca da liberdade.⁷

No que diz respeito ao trabalho, os esforços se concentraram em repensar seu papel, valorizando como dever moral o que antes era obrigatoriedade e marca de submissão. Neste processo de valorização do trabalho, os republicanos leram as experiências de autonomia dos negros como demonstrações de ociosidade e evidências de perigo, traduzindo-as juridicamente, em especial, nos artigos referentes às contravenções.⁸ A busca de autonomia foi sempre ligada ao conceito de vadiagem.

Em nenhum momento cogitaram que o que os fazia buscar diferentes caminhos para a sobrevivência tinha origem na memória do trabalho escravo. Sem resolver a "questão social", o tema da ociosidade se configurava cada vez mais como um dos principais problemas da cidade, ligado imediatamente ao ex-escravo. Percorrendo diferentes documentos que registraram a memória urbana carioca é possível perceber esta preocupação constante com a expansão da ociosidade configurada em paralelo a nova ética do trabalho. O problema era o de transformar o valor moral "trabalho" em algo positivo numa sociedade que por mais de três séculos colocou-o como algo degradante e inferior a fim de sustentar a escravidão. Foi neste contexto de valorização moral do trabalho que o século XIX elaborou, para sua afirmação, o conceito oposto de vadiagem, com base no mito da preguiça do "elemento nacional", termo que expressava a indolência e a indisciplina, características com as quais o negro era visto pelas classes dominantes.⁹

Neste primeiro capítulo procuro resgatar um pouco deste suposto conflito entre o ócio e o trabalho e, para isto, boa parte dos documentos utilizados são de origem literária. Sobre eles são necessários alguns esclarecimentos. Crônicas, memórias, romances, gêneros teatrais e canções não são passíveis de serem interpretados por um único parâmetro. Mas, apesar das diferenças, e também por elas, foi possível resgatar imagens mais populares do Rio antigo, formando por assim dizer, uma espécie de cenário para os protagonistas principais deste trabalho.

Há aqui uma literatura mais apoiada nos postulados da cientificidade como a de Aluizio Azevedo, preocupado fundamentalmente com a observação e descrição da vida da população pobre carioca e sintonizado aos discursos médicos da época que viam na pobreza uma ameaça constante à saúde e à higiene da cidade. Cortado por um viés biológico, Aluizio Azevedo analisa parte da sociedade brasileira tal qual um corpo é dissecado em aulas de anatomia. Além disso, o O Cortiço mostra a postura de um sujeito diante da sociedade: a busca da separação total entre o sujeito que escreve e o objeto que estuda. A pobreza é o outro lado do mundo sobre o qual o autor se debruça, observa, analisa, critica e retrata mas com o qual mantém uma distância garantida pela suposta "neutralidade" oferecida pelo discurso científico. É exatamente por esta razão é possível perceber alguns medos que vigoravam em relação às classes populares e o envolvimento do autor com as idéias evolucionistas então em vigor. O romance naturalista de Aluizio Azevedo permite re-

construir não apenas uma parte da memória urbana carioca mas também uma visão por ela registrada a respeito dos populares.¹⁰

Do lado oposto a este naturalismo cientificista está uma literatura mais popular, as "Revistas do Ano", gênero do teatro brasileiro de grande popularidade a partir dos anos 80 do século passado. Das muitas revistas, Arthur Azevedo foi o autor que mais se destacou. Enquanto que em O Cortiço a pobreza é o foco principal da narrativa e o "tom" do texto é sério e preocupado do início ao fim, nas "Revistas do Ano" o humor domina e é a cidade do Rio de Janeiro que se oferece como um panorama ao espectador. A Capital Federal é cenário e protagonista de espetáculos que recontam os principais acontecimentos do ano, reorganizando para aquele que assiste, de forma bem humorada, a experiência confusa de se viver em uma sociedade em profundas mudanças.¹¹ As revistas foram gêneros do teatro musical cujos personagens principais raramente foram pessoas singulares, mas sim tipos. Através de alegorias e de músicas, elas apresentavam à população carioca os problemas que assolavam a cidade na virada do século. E, se no romance naturalista, a cidade era ameaçadora, nas revistas, a ameaça era corroida pelo humor.

Trabalhei ainda com crônicas e memórias da cidade do Rio de Janeiro. Os textos de João do Rio, por exemplo, mesclando reportagem e análise, mostram uma ligação entre o autor e cidade, ainda que o espanto e a descrença sejam, por repetidas vezes, as suas únicas reações. Em seus trabalhos, assim

como nas "Revistas do Ano", a cidade e sua gente são os protagonistas principais.¹² Existem, ainda, as lembranças dos memorialistas mais notórios como Luiz Edmundo, Vivaldo Coracy, Gastão Cruls, entre outros. Estes escritores permitem que se tenha do Rio uma imagem mais pessoal, mais marcada pelo encontro do sujeito que escreve com a cidade da qual fala. Assim, a memória é a lembrança e a interpretação da cena urbana carioca, mas também revela o indivíduo que lembra, que tal como o historiador, procura reconstruir o passado, a partir de uma porção de seus fragmentos.¹³ Na memória desses autores encontramos uma imagem do Rio marcada pela pobreza mas que, romantizada, já aponta para aquilo que viria a ser, alguns anos mais tarde, a identidade coletiva da Capital Federal: a "Cidade Maravilhosa", idéia que está presente na tensão entre a sedução e o medo oferecidos pelo Rio aos olhos dos memorialistas.

E, por fim, utilizei, e muito, canções que registraram aspectos do Rio de Janeiro, misturas de crônicas da cidade e poesias individuais. Parte fundamental do cotidiano das classes populares cariocas foi retratada e problematizada em experiências musicais, que mantiveram uma tradição, preservando internamente sua própria memória. No Rio, parecia valer o antigo ditado: "quem canta, seus males espanta", enquanto engenheiros, arquitetos, médicos, higienistas e políticos buscavam esquadriñar, delimitar e sanear os espaços pobres da cidade.

São, portanto, diferentes literaturas que, no entanto, preservam alguns traços comuns: contam a vida da cidade e são marcadas pela personalidade da narrativa, mesmo no caso de

Aluizio Azevedo que ao negar o envolvimento e fechar-se na descrição, declara, indiretamente, uma das posturas com as quais a população pobre era vista. São também, por assim dizer, documentos mais "quentes", porque marcados pela sensibilidade daquele que fala. Com estilos diferentes, apresentam "flashes" da vida no Rio de Janeiro e são também diferentes representações que acabam por construir a polaridade entre o ócio e o trabalho. Reconheço que existe o problema de se usar a literatura como um documento bruto que poderia comprometer a "veracidade" do trabalho. Mas já vão longe os tempos em que as linguagens mais artísticas eram proibidas ao historiador.¹⁴ Além disso, escrever romances, registrar memórias e compor sambas são também formas de conhecimento e isto basta para justificar aqui, sua intensa utilização.

**POBRES, PORÉM LIVRES:
A CONSTRUÇÃO DA NOÇÃO DO ÓCIO**

Aluizio Azevedo é o autor que, em 1890, fornece uma das visões mais exemplares da construção do mito da preguiça do trabalhador nacional. Um dos personagens do triângulo amoroso de D. Cortico é Jerônimo, imigrante português símbolo do trabalhador laborioso. Ao envolver-se com Rita Bahiana, Jerônimo passa por uma metamorfose descrita como "abrasileiramento": "...passou a tragar dois dedos de parati, logo no café da manhã, para cortar a friagem"¹⁵, remetendo à natureza supostamente degradada e aos vícios do trabalhador nacional.:

"Uma transformação, lenta e profunda, operava-se nele, dia a dia, hora a hora, reviscerando-lhe o corpo e alando-lhe os sentidos, num trabalho misterioso e surdo de crisálida"¹⁶.

Aquilo que foi historicamente construído pelos homens, transforma-se em dado inevitável da natureza, cindida entre o instinto e a razão:

"... a escola americana e a natureza do Brasil patenteavam-lhe agora aspectos imprevistos e sedutores que o comoviam; esquecia-se dos seus primitivos sonhos de ambição, para idealizar felicidades novas, picantes e violentas, tornava-se liberal, imprevidente e fraco, mais amigo de gastar que de guardar; adquiria desejos, tomava gosto aos prazeres e volvia-se preguiçoso, resignando-se às imposições do sol e do calor, muralha de fogo com que o espírito

eternamente revoltado do último tamoio es-
trincheirou a pátria contra os conquista-
dores aventureiros."¹⁷

Na construção do mito da preguiça do "elemento nacional" a natureza passa a ocupar o lugar da história. Vício, instinto e desejo são atributos desta metamorfose pela qual o imigrante passa; uma moral pouco rígida e o hábito de gastar são também sintomas de debilidade do trabalhador pobre nacional; a noção de um povo bárbaro é construída sempre a partir daquilo que remete ao corpo, numa suposta exacerbação do instinto. E, em uma sociedade onde o trabalho passa a ser visto como um dever moral do indivíduo, o ócio se torna uma ameaça, um crime, uma doença.

Se de um lado diferentes esforços pretendem consolidar este papel moralizador do trabalho - e nesse sentido podemos citar as falas médicas e jurídicas - por outro, várias vozes diferentes mostram a força com que a noção de ócio se configurava com um elemento do cotidiano carioca no final do século passado. Nas "Revistas do Ano", por exemplo, a força dessa presença se faz sentir em algumas das alegorias que comandavam os espetáculos. Em O Bilontra, revista de 1886, Arthur Azevedo, mostra a disputa entre o trabalho e o ócio a partir da criação de duas figuras alegóricas: "O Trabalho" e "A Ociosidade" que aparecem constatemente juntas. Em um dos diálogos entre ambas, reforça-se a idéia de que apesar dos esforços por uma visão mais positiva do trabalho, há uma separação evidente entre ele e o bem estar. Faustino é o personagem da revista cujo destino é disputado pelas alegorias do trabalho e

do ócio. A cena VI do espetáculo mostra um fragmento desta disputa. é o momento em que Faustino encontra-se, pela primeira vez, com "O Trabalho" e reage com a seguinte exclamação:

" -- O trabalho! Ah! Ah! Ah! é boa!
Vai bater a outra porta, pae! Não é de
trabalho que eu preciso: é de dinheiro,
dinheiro!"¹⁸

Faustino declara uma total separação entre o trabalho e a possibilidade de superação das necessidades cotidianas. Seu tom irônico e bem humorado descaracteriza a seriedade do trabalho. Aliás, em trecho anterior a este, quando a alegoria do trabalho não havia sido ainda identificada, Faustino dava palpites sobre a figura que se apresentava, reconhecendo nela, sempre, algum tipo de usura ou especulação, reforçando a noção de que dinheiro e trabalho não caminhavam juntos. é neste momento que aparece pela primeira vez, "A Ociosidade". O diálogo, perpassado de dualidades e valores morais, remete ao velho duelo entre o bem e o mal:

"Ociosidade: Eu sou a Ociosidade
Trabalho: A mãe de todos os vícios!
Ociosidade: E de todos os prazeres!
Trabalho: Ao passo que eu sou o pai
de todas as virtudes!
Ociosidade: E de todas as sensaborias!"¹⁹

A conversa entre as duas alegorias constrói imagens opostas do trabalhador virtuoso e do vadio. Entretanto, o trabalho -- a grande virtude -- está irremediavelmente ligado ao desprazer e às "sensaborias", enquanto que a ociosidade -- o

reino dos vícios -- liga-se à possibilidade da felicidade. Ressalta-se, portanto, uma ligação entre a virtude e a tristeza, bem como entre o vício e o prazer, que percorre as últimas décadas do século XIX e manter-se-á presente ao longo deste século.

As "Revistas do Ano" misturavam diálogos e canções, ou antes, faziam da canção uma forma de diálogo. Em uma dessas falas cantadas, a convivência e o conflito entre o ócio e o trabalho assim se expressavam:

"Ociosidade:

é por intriga
Por balela antiga
Que me fustiga
Este grande ratão;
Não me perdoa,
Mas me magôa,
Me amaldiçoa,
Não sei porque razão.
Quem passa a vida
De perna alçada
Sem fazer nada
Há que ser bem feliz
Pois é negócio
Neste país
Viver entregue ao santo ócio.

Trabalho:

Agora eu, minha rica senhora...
Nesta batalha
Quem não trabalha
Nem a mortalha
Ao menos pode obter;
é condenado,
é reprovado,
Vituperado,
Só lhe resta morrer;
Foge ao perigo!
Se vens comigo
Se és meu amigo,
inda serás feliz!

Não é negócio
Neste país
Viver entregue ao santo ócio!"²⁰

Este trecho se refere ainda à disputa que "O Trabalho" e "A Ociosidade" engendram com o objetivo de conquistarem o futuro de Faustino. Embora ao final da revista exista um tom moralizante, já que Faustino que inicialmente entregara-se à ociosidade termina literalmente por "cair nos braços" do trabalho, o conflito entre as duas personagens carrega uma força tão grande quanto o seu final, que aliás encadeia-se a uma proposta paralela a de valorização moral do trabalho que é a da regeneração do "vadio".

Mas também a fala da alegoria da ociosidade merece ser destacada: ela compara o trabalho a um grande rato. A metáfora pode ser entendida como algo mais que um recurso literário. Em primeiro lugar, a comparação do trabalho ao rato remete à destruição. E vale lembrar, neste sentido, que os ratos foram os grandes inimigos do processo de higienização do Rio de Janeiro, tão combatidos quanto a vadiagem no período da remodelação arquitetônica e higiênica da cidade.

A questão sanitária foi amplamente discutida no fim do século passado, levantando a necessidade de sanear as moradias populares e erradicar epidemias, também associadas imediatamente à pobreza. Os discursos jurídicos identificavam a vadiagem à população pobre carioca, especialmente aos negros; nos discursos médicos e nas falas de higienistas, a pobreza era vista como ameaça à saúde da cidade e portanto, alvo principal de seu ataque. Sanear a cidade era, em primeiro lugar,

controlar e higienizar seus locais de moradia, uma tarefa que, contraditoriamente, era barrada pelo crescimento populacional e pela exploração que empurravam esta população, cada vez mais, para os cortiços, estalagens, casas de cômodos e, pouco mais tarde, para os morros e favelas cariocas. O combate entre as práticas higienistas e as moradias populares pode ser acompanhado pelas posturas do governo municipal que desde os anos 80 do século XIX buscaram limpar a cidade, culminando com a destruição de grande parte de suas moradias coletivas, na administração do prefeito Pereira Passos.²¹

Voltando à revista de Arthur Azevedo, é a alegoria do ócio, que contraditoriamente, vê no trabalho a ameaça da destruição, enquanto este último pretende afastar Faustino do perigo da vadiagem. Existem, já no interior do texto, diferentes leituras sobre uma mesma questão.

Valeria também notar, ainda que vagamente, o caráter feminino do ócio. Em O Cortiço, a responsável pela perdição do bom trabalhador é a mulher; em O Bilontra, o ócio é uma alegoria feminina. A consolidação do trabalho com valor moral determinante o constitui como um espaço essencialmente masculino, ao mesmo tempo em que liga a mulher ao não-trabalho e a uma racionalidade incompleta. Tanto para Aluízo quanto para Arthur Azevedo, vício e mulher andam juntos.

Mas, se nos textos até aqui arrolados o trabalho e ócio aparecem como duas realidades opostas, outras fontes mostram a impossibilidade de uma demarcação tão rígida de fronteiras. Crônicas, memórias e canções mostram que o Rio de Ja-

neiro, na virada do século, viu crescer uma série de serviços, expedientes temporários, formas paralelas para a aquisição do dinheiro, que refutavam a disciplina e a moral impostas pelo trabalho urbano. São atividades das ruas, sem horários regulares e sem remuneração fixa que se por um lado não negam de maneira absoluta o trabalho, por outro, estão longe de absorvê-lo em seu conteúdo moral e disciplinalizador.

Um passeio pela cidade com João do Rio, permite conhecer uma porção desses expedientes. São ciganos, trapeiros, catadores de rótulos, de selos de cigarro, de papel e também de gatos, vendidos como coelhos aos restaurantes, entre tantos outros.²² Organizou-se na cidade todo um mercado paralelo que refutava o trabalho enquanto disciplina e controle buscando equilibrar a necessidade de obtenção do dinheiro e a possibilidade de maior liberdade e autonomia. Aqueles que se dedicaram a estas pequenas profissões mantiveram-se afastados da disciplina do trabalho fabril e, fundamentalmente, conservaram uma certa autonomia sobre si mesmos.

João do Rio registrou em suas crônicas, nos primeiros anos deste século, várias dessas estranhas profissões não institucionalizadas:

"... Os trapeiros, por exemplo, dividem-se em duas especialidades - a dos trapos limpos e a de todos os trapos... Os caçadores são os apanhadores de gatos para matar e levar aos restaurantes, já sem pele, onde passam por coelhos... Os sabidos dedicam-se a pesquisar nos montes de cisco as botas e os sapatos velhos, e batem-se por duas botas iguais com fúria, porque em geral só se encontra uma desirmanada. Estes infelizes tem preço fixo para o trabalho, uma tarifa geral combinada entre os compradores, os italianos remendões. Os selistas passam o dia perto das charutarias pesquisando as sarjetas e as calçadas à cata de selos de maços de cigarro e selos com anéis e os rótulos de charutos..."²³

Toda esta trama de pequenas profissões e expedientes temporários confunde a separação rígida entre aqueles que se dedicam ao trabalho e aqueles que o negam. Esta confusão tem na sua base uma certa criatividade de serviços e um reaproveitamento constante de tudo que passa pela rua, criando nestes serviços paralelos regras de conduta e de comércio particulares, mantidas pela tradição e pela fala. Saber aproveitar oportunidades parece ter sido um negócio bastante rentável no Rio de Janeiro da virada do século, numa espécie de sabedoria popular que arrancava do nada um jeito para sobreviver. Assim, por exemplo, os "ratoneiros" compravam ratos nas ruas e becos da cidade para revendê-los depois à "Higiene Pública", manipulando a vontade oficial de limpeza e higienização da cidade citada há pouco.

Entre todos esses "negócios", a música possuía um lugar especial; ganhava-se dinheiro cantando, tocando e vendendo composições. Havia sempre, nos botequins e tavernas, um fonó-

grafo, um tocador de violão ou de viola. Ser músico ambulante tornou-se uma profissão que nem mesmo o avanço da técnica, o aparecimento do rádio e do gramofone, conseguiram apagar:

"... à beira das calçadas a VALSA DOS SINDS e O GUARANI se articulam em velhos pianos, novamente sujeitos que parecem cegos rodam a manivela do realejo, estendendo a mão súplice numa ânsia de miséria, novamente depois de alguns trechos da sonante BDÊMIA, um piresinho de metal se oferecerá, desejoso de níqueis".²⁴

Na esteira dessas pequenas profissões a música ocupava um papel de destaque enquanto presença cotidiana na vida de uma cidade que foi guardada na crônica de João do Rio como sendo "essencialmente musical".²⁵ Tocar e cantar eram então, ao mesmo tempo, diversão, prazer e profissão e assim se mantiveram durante as primeiras décadas do século XX. Permitindo um afastamento em relação ao controle imposto pelo trabalho regular e enclausurado da fábrica, os vendedores de canções possuíam companheiros que se dedicavam a vender orações:

"Era num canto da rua, por uma tarde de chuva. O pobre garoto, muito magro com o pescoço muito comprido, sobraçava o maço de orações, a sorrir: - Que está você a vender? - Orações, sim senhor."²⁶

Um comércio paralelo e subterrâneo tornou-se fonte segura de sobrevivência, sustentado pela religiosidade da população, pelo amor que levava o rapaz a comprar um poema para a namorada, pelo desejo de decifrar o futuro. Na busca dessas "profissões" alternativas chegamos à mendicância e à vadiagem.

Ambas tornaram-se negócios tão rentáveis que ameaçavam, constantemente, todo e qualquer discurso de valorização moral do trabalho. Sobre a mendicância é ainda João do Rio que conta:

"A mendicidade é a exploração mais regular, mais tranquila desta cidade. Pedir, exclusivamente pedir, sem ambição aparente e sem vergonha, assim à beira da estrada da vida, parece ser o mais rendoso ofício de quantos tenham aparecido."²⁷

O cronista traça um panorama de serviços paralelos que, embora assustem ao escritor desejoso de civilidade, mostram práticas cotidianas de setores das classes populares que respondiam positivamente às necessidades do momento. É mesmo o adjetivo "aparente" utilizado por João do Rio para afirmar a disciplina com a qual alguns pobres se dedicavam a mendigar pela cidade possui sentido: o que pelo autor é designado como ausência de ambição, encobre um outro processo que coloca a autonomia como valor moral determinante, mesmo quando é atingida pela prática da mendicância. A ambição existe e é, mesmo depois da abolição, pela liberdade. Excluídos da riqueza supostamente obtida pelo trabalho regular, homem e mulheres pobres encontravam na própria pobreza uma forma de garantir a sobrevivência, através de diferentes relações sociais onde a solidariedade tinha papel de destaque.

Parte da população pobre carioca, discriminada em um contexto de profundas mudanças sociais, encontrará nesses expedientes temporários uma forma de prover a subsistência. A configuração do mercado de trabalho assalariado, paralelamente

à construção do mito da indolência e da preguiça do trabalhador nacional, abrirá espaços para o aparecimento de variadas ocupações que se colocam no meio termo entre trabalho e as representações sobre o ócio, criando um mundo intermediário que é tanto mais difícil de ser controlado quanto maior o seu grau de indeterminação.

A separação definitiva entre o ócio e o trabalho é antes uma construção realizada por diferentes discursos que uma prática e, por esta razão, o que pretendo aqui é ressaltar a convivência entre estes dois mundos. A oposição absoluta entre eles (o trabalho e a vadiagem) obedece a uma pretensão de controle sobre as classes populares, mas não funciona de forma tão distinta no seu cotidiano. Serve mais para reiterar uma proposta política moralizante, deflagrada com a extinção oficial do regime de trabalho escravo, do que para resgatar a história vivida por setores populares cariocas. Mais do que a presença do ócio, importa aqui, resgatar toda uma série de comportamentos que mostram a fragilidade desses antagonismos.

O Código Penal Republicano mostra uma das maneiras com a qual buscava-se o controle dessa ambiguidade. Por trás da suposta imparcialidade e onipotência da lei, delineava-se a preocupação com a moralização e com o controle do pobre. Esta preocupação é evidente nos artigos que dizem respeito às contravenções. Vistas como trampolins para o crime, são identificadas a uma recusa em assimilar o trabalho como um dever moral do indivíduo para com a sociedade e como um benefício para si mesmo.²⁸ Neste sentido, o primeiro passo é o de individualizar

para poder punir, mostrando que o procedimento jurídico é o mesmo para contraventores e criminosos:

"Contravenção é o fato voluntário punível que consiste unicamente na violação ou na falta de observância das disposições preventivas das leis e dos regulamentos".²⁹

Por ser considerada uma ponte de acesso ao crime, a contravenção penaliza o indivíduo através da reclusão e do castigo, acreditando no caráter pedagógico dessa união.³⁰ A fala jurídica elabora um discurso que remete os atos de contravenção ao arbítrio, explicáveis apenas ao nível pessoal de deliberação do indivíduo, o que permite a punição sem que qualquer crime tenha sido cometido. A repressão ao pobre é garantida pela suposta necessidade de prevenir seu futuro delito. Dos treze capítulos do Código Penal Republicano dedicados às contravenções, quatro fazem referências diretas ao trabalho e a sua negação, bem como à aquisição de dinheiro por outras vias que não as do trabalho "honesto", leia-se regular. No artigo 374, por exemplo, lê-se: "Será julgado e punido como vadio todo aquele que se sustentar do jogo."³¹ Nos termos da lei, trabalho e jogo aparecem como práticas reciprocamente excludentes. O jogador e o trabalhador, pelo Código Penal, nunca se confundem. Além disso, o jogo afasta o ideal de poupança necessário ao trabalhador.

O artigo 391 reitera esta noção do trabalho, sua prática regular ou não, como o divisor das águas entre a criminalidade e a legalidade. A mendicância, quando praticada por

aqueles que tem saúde e "aptidão" para o trabalho é considerada também uma contravenção. O trabalho regular e disciplinado converte-se na única atividade válida para a obtenção do dinheiro. Além disso, no caso da mendicância, por exemplo, o delito é tanto mais grave quanto maior for seu aspecto coletivo e daí que "mendigar aos bandos" como vai escrito no Código Penal, constitua uma circunstância agravante da contravenção do artigo 391.³²

O castigo para aqueles que assim procediam era a reclusão por um período de trinta dias, quando se tratava de um "primário", ampliado pela reincidência. Portanto, o Código Penal mostra a predisposição "pedagógica" de corrigir, no caso das contravenções, para "prevenir". Trata-se de moralizar o pobre de modo a evitar seu delito, já que como foi dito anteriormente, a fala jurídica realiza uma aproximação imediata entre pobreza e criminalidade. E é no artigo 399 que encontramos de forma mais explícita esta aproximação: "Deixar de exercer profissão, ofício ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistência e domicílio certo em que habite, prover a subsistência por meio de ocupação proibida por lei, ou manifestamente ofensiva da moral e dos bons costumes."³³

O "não-exercício" do trabalho é visto como contravenção quando praticado pelo pobre. Trabalho, domicílio e, por extensão, a família, são agentes de seu controle, funcionando como estratégias de disciplinarização. Como afirma Sidney Charhoub, "outro aspecto interessante é a relação estabelecida

entre a ociosidade e a pobreza. Se um indivíduo é ocioso mas tem meios de garantir sua sobrevivência, ele não é obviamente perigoso à ordem social. Só a união da vadiagem com a indigência afeta o senso moral, deturpando o homem e engendrando o crime. Fica claro, portanto, que existe uma má ociosidade que é aquela característica das classes pobres, e deve ser prontamente reprimida."34

O trabalho, apesar dos esforços valorativos, reaparece como um dever do pobre cuja negação potencializa-o em termos de criminalidade. Reproduz-se assim a noção, até hoje vigente, de uma simbiose entre o pobre e o crime. Classes pobres e perigosas: já que não moralizadas pelo seu próprio trabalho, pouca importância darão ao trabalho do outro e aos benefícios que dele podem advir. Por prolongamento, o pobre vadio e contraventor é, em potencial, o criminoso que tende a desrespeitar a propriedade privada. Quando o trabalho, a família e o domicílio se mostram insuficientes como medidas de controle, a punição vem ocupar-lhes o lugar. Ela possui um caráter que é, ao mesmo tempo pedagógico e defensivo. Tira do convívio aquele que ameaça, através de sua reclusão nas Colônias Correcionais e busca regenerá-lo, impondo-lhe um apego ao trabalho, acreditando em uma espécie de condicionamento através do treino forçado na Colônia Correcional. Tendo cumprido sua pena, o contraventor de vadiagem era obrigado a assinar um documento onde se comprometia a arranjar emprego. Se quebrado, este "termo de tomar ocupação" devolvia-o à prisão. Infantilizando o contraventor, o trabalho busca corrigir pelo castigo.

Estas falas jurídicas possuem, entretanto, aliados que as legitimam como, por exemplo, as falas médicas que identificam a ociosidade à insanidade. A recusa ao trabalho é vista como imoralidade e loucura, um sintoma patológico. Tanto quanto o crime, a doença é estudada sempre a partir de um ponto de vista individual. O "tratamento", em ambos os casos, é a reclusão e o castigo, na colônia ou no hospício. Segundo Maria Clementina Pereira Cunha, a visão da criminalidade como produto da loucura se constitui em um tema do saber médico brasileiro desde o século XIX e localiza, principalmente nos lugares onde mora a pobreza, focos de "epidemias morais" (vício, jogo, vadiagem, crime, etc.), sendo então seus alvos privilegiados de intervenção.³⁵ As discussões jurídicas travadas sobre as contravenções vêm unir-se uma preocupação com a necessidade de uma perícia médica, "impedindo-se a internação na colônia de indivíduos que antes precisam de hospital"³⁶, pois na fala dos catedráticos de medicina, "o vadio é mais um fraco, um indivíduo de vontade débil do que um perverso".³⁷ Daí que sua reclusão deva revestir-se de um caráter corretivo e terapêutico, que retire do sujeito o que a medicina chama de "vício" de vadiagem.

Assim, ao lado do Código Penal, a ciência médica, principalmente em sua vertente psiquiátrica, também atua no controle social da população pobre e urbana. A cidade aparece como um lugar propício à propagação do crime, como um ambiente que pode vir a gerar a doença. Higienizar a cidade significa combater estes focos da degeneração, identificados logo de

início, com as moradias populares e seus habitantes. Novamente citando Maria Clementina Ferreira Cunha, "com uma linguagem mais ou menos enfática, médicos e psiquiatras denunciam o caráter essencialmente viciado e libertino das cidades, lugar das tentações da carne e do espírito, e apontam para a necessidade de sua higienização moral."³⁸ Nas falas médicas opera-se com a comiserção, a filantropia e a "cientificidade" para chegar-se a pura agressão. Há, em primeiro lugar, uma preocupação em retirar da prática de negação do trabalho seu caráter opcional e deliberado. Daí a identificação entre o vadio e o louco que, desprovidos de racionalidade, necessitam de alguém que os tutele.

Esta aproximação garante que diferentes ciências, e a ciência médica em primeiro lugar, possam fazer de suas prescrições verdades absolutas e não discutíveis; assim, as falas médicas passam a ser o amparo seguro da lei, numa troca de garantias recíprocas entre ambas. Uma questão política, a da organização interna de um ou mais homens em relação ao trabalho, passa a ser tratada a partir da suposta imparcialidade da lei e cientificidade da medicina, responsáveis então pelo juízo que atribui a determinadas práticas populares a condição de certo ou errado, sadio ou doente. Contravenção ou demência, a pobreza é sempre vista como uma ameaça.

Por outro lado, estas falas fortalecem, pelo seu teor "biologizante", o mito de que o trabalhador nacional é, por natureza, "indolente" e passam a justificar a segregação imposta aos ex-escravos e mestiços na ordem do trabalho assala-

riado. Trata-se de perceber que, na exaltação ao trabalho, os ex-escravos e seus descendentes foram utilizados como pólo oposto e que, para que se instaurasse a positividade do trabalho, construiu-se com a mesma força a imagem do vadio, a eles identificada de forma imediata.³⁹

O que a fala jurídica e a fala médica anunciavam era uma visão da criminalidade abstrata e imutável, que se pretendia descolada das tramas da história e onde contravenções, crimes e loucuras eram tomados como entidades e esvaziados de seus conteúdos políticos por estes diferentes discursos "científicos". Devolvendo a eles sua historicidade, vadios, ébrios, mendigos, capoeiras, malandros e jogadores, catalogados homogeneamente como vagabundos ou doentes, aparecem como sujeitos históricos e não como instituições. Passam a ser pessoas que criaram formas de organização e comportamentos particulares na tentativa de garantir a sobrevivência e buscaram o espaço cercado, cada vez mais, de uma possibilidade de deliberar sobre o seu próprio destino. Devolvendo a estas falas "científicas" o seu caráter histórico, devolvemos também às personagens sobre as quais se debruçaram a dimensão de sujeitos e podemos perceber uma sintonia entre suas formas de viver e o momento em que foram colocadas em prática.⁴⁰

Assim, torna-se possível entender certos comportamentos "contraventores" a partir de um ângulo mais interno, no sentido que os seus próprios sujeitos lhes davam. Às pequenas profissões, o jogo, a vadiagem e a medicância, abrem uma margem de autonomia para o indivíduo ou para o grupo que a valorização ética do trabalho exigia fazer desaparecer. Estas formas paralelas de sobrevivência podem ser então consideradas como alternativas adotadas por um grupo de pessoas que, exploradas pela escravidão, percebem na ordem do trabalho assalariado a manutenção da exploração, bem como a aproximação feita pela lei entre pobreza e criminalidade.

Alvos de uma política moralizadora centrada no trabalho, tatuadores, catadores de papéis, vendedores de canções e orações, vadios, mendigos, caposiras, malandros e prostitutas, repartem um universo onde dinheiro e autonomia podem aparecer juntos e onde a necessidade do primeiro não representa uma devolução imediata ao trabalho.

Talvez o jogo seja a prática onde isto se torna mais evidente. "Forma de prover a subsistência por ocupação proibida por lei"⁴¹, separa a sobrevivência da disciplina do trabalho, enfraquecendo a força moral desta última. O jogo assolava o Rio de Janeiro do século XIX e fortaleceu-se ao longo do século XX, até institucionalizar-se como prática cotidiana de amplos setores da população carioca. Retomando a já citada revista de Arthur Azevedo, O Bilantra, vale lembrar que quando a "Ociosidade" procurava cativar Faustino, levava-o a passear pelo "Reino do Jogo" e apresentara a ele, sucessivamente, "Jo-

gatina", "Vispóra", "Poule", "Vermelkinha", "Loteria", e "Rifa", todos constituídos enquanto personagens alegóricos.⁴²

Dentre todos estes jogos, um deles, em especial, merece ter sua história resgatada, não só pela força com que ainda hoje atua, mas também pela possibilidade de relativizar estas oposições absolutas que tenho criticado. O jogo do bicho é uma prática assimilada ao cotidiano carioca, realizada indistintamente por trabalhadores, profissionais da rua, vadios, malandros e donas de casa. Ele comprova a existência da crença na sorte ao lado do trabalho; reafirma, por outro lado, a ligação entre trabalho e pobreza, por fim, garante emprego a um número bastante significativo de pessoas. A presença marcante do jogo do bicho na cena urbana carioca, confunde a separação rígida entre o trabalho e ócio, atrapalha a caracterização de um pelo avesso do outro e mostra as lacunas deixadas neste processo de valorização moral do trabalho.⁴³

A origem do jogo do bicho já é bastante conhecida. João Batista de Drummond, o Barão de Drummond, possuía um jardim zoológico em Vila Isabel e recebia do governo imperial auxílio para sua manutenção. Com o golpe da República, este auxílio foi cancelado e o Barão ficou sem a verba necessária para o zoológico. Foi aí que um mexicano seu amigo, Manuel Ismael Zevada, contou-lhe uma idéia de jogo de flores que poderia muito bem ser substituída por jogo de bichos. O Barão adotou a idéia e os jogos passaram a ser realizados aos domingos, como forma de atrair o público ao zoológico e obter o dinheiro necessário. Luiz Edmundo conta que, aos poucos, o negócio do

jogo do bicho foi crescendo e "o que a Zevada, não dera em ganhos, a Botânica, começava a lhe dar a Zoologia, que só num domingo registraram-se cerca de oitenta contos de bilhetes vendidos como entradas."44

é claro que à medida em que a notoriedade e a rentabilidade do jogo iam se alastrando começaram as perseguições, já que não há lucro no qual o governo consinta sem que receba sua parte através de impostos. Assim foi até que o jogo do bicho, no Jardim Zoológico, fosse totalmente proibido. Entretanto ele já tomara conta da rua e estabelecera-se em pontos específicos da cidade - quitandas, mercearias, esquinas - amparado pela corrupção da lei que trocava a punição pela "fézinha" e por uma porcentagem cotidiana do lucro. O jogo, de início dominical, era agora diário e assim oferecido à polícia em troca de silêncio. Um jogo popular, cujo resultado era oferecido na rua, de boca em boca, o meio de comunicação mais eficaz do Rio de Janeiro de que nos ocupamos. Graciliano Ramos registrou assim suas impressões a respeito do jogo do bicho:

"...de todas as instituições brasileiras, o jogo do bicho é com certeza a mais interessante, a que melhor descobre a alma popular. É verdade que possuímos outras capazes de provocar entusiasmos vivos e até a paixão das massas: o carnaval, o futebol, as lutas políticas, por exemplo; mas são coisas que embora tenham feição particular, existem em toda parte. Nenhuma delas produz uma excitação permanente, todas se manifestam com intermitência mais ou menos longa."45

Ao mesmo tempo em que se debatia e procurava institucionalizar o trabalho como agente moralizador, institucionalizava-se também uma prática popular e cotidiana que lhe questionava: a do jogo do bicho, uma organização com regras próprias, aceitas por aqueles que dela participavam e consideradas justas, sendo amplamente reconhecido que "nenhum deles deixou de pagar as apostas. Nenhum deu rombo na confiança pública."⁴⁶ O jogo proibido é arrancado à sua origem filantrópica e introduzido popularmente na rua, dando início a uma infinidade de práticas adivinhatórias em relação aos bichos, ligadas a sonhos, achados, fatos do cotidiano, etc.

Outros jogos, embora sem a amplitude do jogo do bicho, eram também famosos. A ineficiência da repressão, a capacidade do oprimido em abrir brechas no sistema carcerário e permissividade recíproca entre ambos, permitem que João do Rio nos fale de alguns deste jogos, praticados nas celas das penitenciárias, lugares institucionais do castigo e da regeneração. Na prisão, como na rua, os opostos convivem cotidianamente: "...nesse cubículo joga-se mais de quarenta espécies de jogos. Eu só contei trinta e sete dos quais os mais originais o camaleão, a mosca, o periquito, o tigre, a escova, o osso, a sueca, o laço, as três chapas, são prodígios da malandragem. E nenhum deles se recusa ao parceiro."⁴⁷

É claro que esta emergência do jogo na cidade provocava reações bastante fortes, veiculadas em parte pela imprensa. Era pensando no potencial ameaçador do jogo em relação à ordem que o jornal O PAÍZ publicava, em 1898, as seguintes pa-

lavras de Mirabeau:

"O vício radical e incorrigível da loteria, do jogo e da agiotagem fazem deles o mais pernicioso flagelo de uma sociedade. O homem, segundo a palavra de Job, nasceu para o trabalho como o pássaro para voar, é a lei da natureza, o freio de suas paixões, o fundamento de suas virtudes. Temperança, economia, moderação, contentamento de si mesmo e dos outros são os frutos do trabalho".⁴⁸

A força do jogo no cotidiano carioca é tanto mais salientada quanto mais se aproxima do vício, metáfora do incorrigível e do incontrolável. Ela coloca em ameaça uma sociedade que busca garantir a ordem pela aceitação coletiva do trabalho enquanto valor moral revestido no texto por um caráter religioso. Daí que Mirabeau naturalize a questão do trabalho ao invés de contextualizá-la, pois somente desta maneira ele poderia ser imposto com positividade a uma população que guardava ainda quente a memória do trabalho escravo.

Trabalho e disciplina caminham juntos, funcionando como uma espécie de moderador, agentes do processo "civilizatório" que buscam freiar as "paixões" humanas. Aparecem como possibilidade de controle sobre aqueles que decidem praticar regras autônomas de sobrevivência. Moderam as paixões, operam uma perda da individualidade e pacificam os corpos onde, depois do trabalho só existe o cansaço. Neste mesmo sentido, vale citar ainda outros trechos do artigo:

"A gente arruinada, ávida e incapaz de ocupação regular, são simultaneamente

os cidadãos mais perigosos e inúteis. Habitua-
dos às emoções violentas da aventura,
a revolução é para eles uma nova loteria e
uma esperança a mais."⁴⁹

O combate ao jogo, e por extensão ao ócio, através da prática disciplinada do trabalho, revela explicitamente seus objetivos. É preciso trabalhar até a exaustação, de modo que o cotidiano se encerre no período de trabalho e descanso. A prática do jogo e a busca de afastamento em relação ao trabalho regular, indicam o descontentamento, percebido por Mirabeau como ameaça à "segurança nacional"; "perigosos" e "inúteis" são os adjetivos utilizados para caracterizar homens e mulheres que buscavam formas paralelas de sobrevivência, uma vez que a descrença no trabalho era uma experiência concreta para os pobres da cidade. A difusão de diferentes jogos e a sua presença cotidiana nas ruas com a força de uma instituição são um contraponto para a avaliação da proposta política que visa manter a ordem através do controle do trabalhador. Combater o ócio adquire, então, um caráter mais profundo, o de combater reivindicações e lutas populares.

Neste contexto de conflito e convivência entre o ócio e o trabalho, setores da população pobre carioca criaram uma cidade que lhes era particular. Articularam formas de moradia e convivência que de alguma maneira, respondiam a sua necessidade e garantiam uma identidade mais original, afastada de noções tais como as de doença e crime. Para além das leituras que procuravam reprimir e disciplinar a população pobre, existe um outro lado do seu cotidiano, onde a habitação popular, o

jogo, a vadiagem e outros "expedientes" possuem significados mais positivos e mostram os contornos populares da cidade. Começamos pela questão do espaço.

PEDAÇOS, MORROS E CORTIÇOS

"O povo tem em parte razão. Os seus políticos são o pessoal mais medíocre que há. Apegam-se a velharias, a causas estranhas à terra que dirigem, para achar solução às dificuldades do governo.

A primeira coisa que um político de lá pensa, quando se guinda às altas posições, é supor que é de carne e sangue diferente do resto da população.

O valo de separação entre ele e a população que tem de dirigir faz-se cada vez mais profundo.

A Nação acaba não compreendendo a massa dos dirigentes, não lhe entendendo estes a alma, as necessidades, as qualidades e as possibilidades.⁵⁰

Lima Barreto apontava, em 1923, para o distanciamento e ausência de participação popular que caracteriza a República Brasileira. Este divórcio entre a sociedade civil e as estruturas políticas oficiais do país era, entretanto, mediatizado, por uma série de organizações populares autônomas que, independentes da política oficial do Estado, criaram formas paralelas de se autogerirem politicamente. O crescimento da população, a imigração, o aumento do desemprego e do subemprego e a constante alta dos preços, agravavam cada vez mais as condições de moradia. Para a população pobre carioca, as moradias

coletivas, os cortiços e, alguns anos mais tarde, as favelas, apareciam como as únicas alternativas possíveis.

Por outro lado, a escassez de moradias e o crescimento das habitações coletivas, assim como sua precariedade, tornavam a cidade muito mais vulnerável às epidemias. Vai daí que uma das preocupações centrais do poder público carioca fosse exatamente para com a questão do higiene e, é claro, ligada imediatamente aos lugares onde morava a população pobre e trabalhadora do Rio de Janeiro. Com o objetivo de livrar-se da já citada ameaça sanitária, o poder municipal projetou toda uma reformulação do espaço urbano da cidade, buscando afastar de seu centro a população pobre e tendo seu ponto culminante no "bota abaixo" realizado pelo prefeito Pereira Passos em 1904. Entretanto, visando "modernizar" e "limpar" a cidade, a prefeitura municipal, com a demolição de muitas habitações populares, só fez crescer o problema da oferta de moradias e, embelezando o seu centro através da construção de grandes avenidas e monumentos, empurrou para a periferia a população pobre, que continuou a morar em cortiços e favelas. Aliada à reforma urbana, a especulação imobiliária encarecia cada vez mais os terrenos do centro e da zona sul do Rio, dividindo a cidade em dois pedaços: de um lado uma região nobre, bem abastecida de serviços públicos e de outro, uma área pobre, onde se concentrava a população trabalhadora, entregue a sua própria sorte.⁵¹

O que pretendo fazer, entretanto, é pensar estes lugares de moradia popular a partir das experiências dos sujei-

tos que nelas viveram e que como disse, entregues à própria sorte, criaram regras autônomas de convivência nos cortiços, morros e "pedaços". Diferentemente da noção de bairro, que implica frequentemente em um reconhecimento geográfico e espacial da cidade, "pedaços", morros e cortiços, podem ser compreendidos pela vivência da população pobre carioca que aí habitava. Mantêm uma noção de espacialidade, mas "humanizam-na" através da experiência. Assim, não pretendo aqui mapear a cidade no sentido específico da palavra; quero antes identificar os traços populares dados a esta espacialidade onde todo um conjunto de regras de sobrevivência e solidariedade é garantido coletivamente pelo costume.

Novamente, a literatura de Aluizio Azevedo é exemplar no sentido da recuperação da relação entre parte da população pobre carioca e a área que lhe cabia da cidade. Neste sentido, duas passagens de O Cortiço merecem destaque: a primeira mostra um confronto entre a polícia e os habitantes do cortiço; a segunda, a briga entre o cortiço dos "carapicus" e o cortiço dos "cabeças de gato". O texto permite ainda a visualização de um cenário para certos tipos urbanos que ocupavam o meio fio entre o trabalho e o ócio e sua caracterização.

As práticas coletivas dos habitantes dos cortiços, suas leis internas, remetem a outras formas de organização política que, embora não sejam absolutamente autônomas e independentes, possuem originalidade e eficiência, transformam "bestializados" em cidadãos capazes de auto-gerirem seu cotidiano⁵². Além disso, é impossível não considerar a contempora-

neidade da questão. A imprensa noticia hoje, com frequência diária, uma divisão espacial do Rio de Janeiro através de seus morros, onde a população vive a partir de códigos que lhe são particulares: têm seus protetores, seu comércio interno, suas personalidades... Esta mesma realidade é resgatada em O Cortiço. O livro é cortado por uma série de conflitos: o conflito entre João Romão, proprietário do cortiço e Miranda, dono do sobrado fronteiriço que provoca a inveja e a ambição do primeiro. Há o conflito entre Jerônimo, o imigrante português, e Firmo, símbolo do "elemento nacional", a partir do triângulo amoroso completado por Rita Baiana. Há o conflito das mulheres, como Piedade (esposa de Jerônimo), trabalhadora e pacata, em oposição à Rita Baiana, também trabalhadora mas não tão disciplinada; e ainda o conflito entre os cortiços, o dos "carapicus" contra o dos "cabeça-de-gato" e, por fim, o conflito entre os pobres e a polícia.

Eles criam um clima de tensão e agressividade que corta todo o livro, e é com a elasticidade destas tensões que Aluizio Azevedo tece o texto, com a constante naturalização das questões sociais através de noções raciais e biológicas, pretendendo ser um retrato fiel da experiência de vida das camadas pobres cariocas em fins do século passado. O romance é fortemente marcado pelas idéias científicas em vigor no século XIX, sobre a influência decisiva da hereditariedade e do meio ambiente no comportamento humano. Assim, seus personagens são marcados pela experiência de vida na habitação popular, cuja precariedade material acaba, de acordo com Aluizio Azevedo,

definindo-lhes o caráter, fruto da hereditariedade negra e "consequentemente" marginal. Na tentativa de interpretar os conflitos da sociedade carioca, Aluísio Azevedo acaba, por repetidas vezes, reduzindo a questão social à critérios de raça. O branco Jerônimo, laborioso, "degenera" à medida em que se aproxima da mulata Rita Baiana; João Romão, consegue sua ascensão social ao separar-se de Bertoleza, uma mulher negra com a qual viveu boa parte de sua vida.⁵³

Retomemos, então, o momento do conflito entre os habitantes do cortiço e a polícia, que tenta invadí-lo por ocasião de uma briga entre dois de seus moradores. Ao perceber a aproximação da polícia, toda a população do cortiço que assistia à briga torcendo para um ou outro dos lutadores, dividida entre aqueles que apoiavam o português Jerônimo e aqueles que torciam pelo brasileiro Firmo, abandona a solidariedade baseada em princípios de nacionalidade em nome de uma união maior que busca impedir o avanço da polícia sobre o seu "pedaço" e, mais que isso, pretende afastar uma autoridade e uma lei que lhe são estranhas:

"... de cada casulo espicavam homens armados de paus, achas de lenha, varais de ferro. Um empenho coletivo os agitava agora, a todos, numa solidariedade briosa, como se ficassem desonrados para sempre se a polícia entrasse ali pela primeira vez. Enquanto se tratava de uma simples luta entre dois rivais, estava direito! Mas agora tratava-se de defender a estalagem, a COMUNDA, onde cada um tinha a zelar por alguém ou alguma coisa querida".⁵⁴ (grifos meus).

As palavras são em si reveladoras: empenho coletivo, solidariedade briosa; questões internas deveriam ser resolvidas no espaço interno do cortiço, sem a intervenção da polícia, que sempre deixava em "estropício" as estalagens. Há, uma superação das divergências internas nos momentos em que se torna necessário garantir a autonomia do cortiço, tanto mais reveladora quanto maior a descrença na polícia como instrumento de aplicação da justiça. A solidariedade de sua população supera as diferenças de origem e até mesmo o caráter de especulação imobiliária da habitação coletiva. A honra está ligada à preservação da autonomia desta coletividade.

A própria palavra "comuna" possui conotações bastante especiais e sempre esteve associada à idéia de autonomia. Na Idade Média, chamava-se "comuna" à povoação que se emancipava do feudalismo. No século XIX, quando Aluizio Azevedo escreve O Cortiço, "comuna" era imediatamente ligada aos revolucionários franceses de Paris. A palavra, portanto, remete à lutas políticas e posturas revolucionárias. Não é por acaso que Aluizio Azevedo utiliza para enfatizar o comportamento da população do cortiço em relação à tentativa de invasão policial. "Comuna" é, ainda, ameaça de transformação.⁵⁵

E dessa defesa da honra participam também as mulheres, numa noção diferente daquela que lhes à mulher o espaço fechado da casa e a neutralidade política na vida cotidiana:

"...e enquanto os homens guardavam a entrada do capinçal e sustentavam de costas o portão da frente, as mulheres, em desordem, rolavam as tinas, arrancavam jiraus, arrastavam carroças, restos de colchões e sacos de cal, formando às pressas uma barricada".⁵⁶

A valentia necessária à defesa da honra coletiva e da autonomia do cortiço não conhecia, em momentos determinantes como este, qualquer distinção de sexo. No código interno de comportamento, homens e mulheres possuíam a mesma responsabilidade na defesa de seus "pedaços" e por eles, utensílios do cotidiano eram transformados em instrumentos de defesa.

O segundo momento é o do conflito travado entre os dois cortiços: o dos "cabeças-de-gato", cujo líder Firmo foi assassinado por Jerônimo, chefe do cortiço inimigo, o dos "carapicus". A luta entre os cortiços é, na verdade, um confronto entre capoeiras organizados de ambas as partes, que misturando dança e luta, resolvem internamente, e a partir de um código ético aceito por todos, os seus problemas. Podem assim manter a distância entre eles e as instâncias oficiais de normalização dos conflitos populares centradas na polícia:

"...já não havia ali brasileiros e portugueses, havia um só partido que ia ser atacado pelo partido contrário".⁵⁷

As rivalidades nacionais e divisões internas são superadas em nome do interesse coletivo. Cada um dos grupos cantava o seu hino de guerra, buscando no caráter coletivo desse canto, uma força ainda maior:

"...dez carapicus saíram em frente, dez cabeças-de-gato alinharam-se defronte deles"⁵⁸.

A luta é travada com respeito a princípios de igualdade de condições e somente assim é considerada justa. No código de ética interno aos capoeiras, a vitória só tem sentido quando obtida justamente, em igualdade de condições e de armas.

"E a batalha principiou, não mais desordenada e cega, porém com método"⁵⁸.

Este método está baseado na valentia, na franqueza da luta, na igualdade de condições onde a vivência no cortiço dava identidade ao lutador e vice-versa. E, no sentido de recuperar estas regras cotidianas de sobrevivência, o desfecho do conflito é marcante:

"...um fato veio neutralizar ainda uma vez a campanha: imenso rebentão de fogo esgargalhava-se de uma das casas do fundo, o nº 88. E agora o incêndio era a valer. Houve nas duas maltas um súbito espasmo de terror. Abaixaram-se os ferros e calou-se o hino de morte. Um clarão tremendo ensanguentou o ar... Os cabeça-de-gato, leais nas suas justas de partido, abandonaram o campo sem voltar o rosto, desdenhosos de aceitar o auxílio de um sinistro e dispostos até a socorrer o inimigo, se assim fosse preciso. E nenhum dos carapicus os feriu pelas costas. A luta ficava para outra ocasião"⁶⁰.

Aluizio Azevedo descreve uma situação exemplar de prática de lealdade entre as classes populares cariocas no final do século passado. Mais uma vez a solidariedade aparece como valor moral determinante, não apenas entre os habitantes de um mesmo cortiço, mas também entre inimigos. A perspectiva de uma traição é recusada tanto por aqueles que não aceitam as facilidades e o oportunismo, quanto pelos outros que, vítimas do incêndio, não "navalharam" pelas costas. A honra da luta e a glória da vitória não poderiam ser obtidas sobre um inimigo enfraquecido pela fatalidade do fogo. Esta última, transforma a inimizade em união.

Tais práticas cotidianas de lealdade e solidariedade dos cortiços deixariam pasmos os "paladinos da justiça" oficial, representados pela polícia. Ancorada numa linguagem cientificista ou numa medicalização da linguagem, a literatura naturalista de Aluizio Azevedo se pretendia autêntica e real. Utilizando-se de pressupostos "científicos" do darwinismo social e da teoria da degenerescência, o autor, que se propõe a retratar de forma "objetiva" a "realidade", acaba por retratar também as leis cotidianas que regulavam a vida de parte da população pobre carioca, mantidas, principalmente, pela tradição oral e pelo costume.

Separados do mundo legal, que no romance aparece sempre personificado pela polícia, os habitantes do cortiço abrem brechas na dominação que atua sobre eles e estabelecem cotidianamente, a partir de suas próprias experiências, um código de comportamento que é eficiente na avaliação que fazem de si

mesmos e dos outros. A fúria com que combatem a entrada da polícia em seu "pedaço" demonstra de um lado, a descrença no papel desta instituição, e de outro, reafirma a capacidade de auto-gerenciamento do grupo.

Os corticos aparecem, portanto, como mais que uma simples moradia popular. São organizações políticas reguladas informalmente e guiadas por valores cuja positividade é altamente reconhecida: lealdade, solidariedade, igualdade e autonomia. Num país onde a atuação da polícia consagra a diferença, a moralidade dos pobres, oficialmente discriminada, acaba por ser um exemplo. As moradias populares são, então, outras cidades que convivem com a cidade oficial que busca "civilizar-se".

Falando sobre a "cidade negra", Sidney Chalhoub "descobre" algumas das razões para que a população pobre dos corticos lutasse tanto em defesa de sua autonomia considerando noções de honra e orgulho. Durante todo o século XIX, a cidade foi percebida pelos negros como um lugar que os aproximava da liberdade já que, por exemplo, boa parte dos serviços em que eram empregados impunha-lhes a mobilidade, não sendo raros os casos em que moravam fora das casas de seus senhores pagando-lhes jornais. Além disso, na cidade, a densidade populacional e a amálgama de negros escravos, libertos e livres, confundia a identificação imediata da condição da pessoa pela sua aparência. No caso dos escravos que viviam sobre si e dos libertos, as alternativas de moradia eram, via de regra, os corticos, estalagens e casas de cômodos, lugares onde os negros po-

litizavam seu cotidiano dando-lhe um sentido de luta pela liberdade. Assim, os cortiços foram também um espaço da tradição, servindo a duas funções: escondiam e traziam mais próximo a perspectiva da liberdade. Podem ser entendidos, sob um olhar mais superficial, exclusivamente como consequência da miséria mas, quando analisados internamente, foram também uma vitória dos negros nas lutas pela liberdade. Assim, a defesa do cortiço na obra de Aluísio Azevedo representa também o esforço pela garantia de autonomia que os seus habitantes vinham já conquistando mesmo antes da Abolição e que continuaram a garantir o "viver sobre si" nos primeiros anos da República.⁶¹

Além disso, no romance de Aluísio Azevedo, o cortiço não era apenas lugar de luta. Ele aparece marcado também por um clima constante de festa que trazia o mesmo engajamento que os momentos de conflito. Ao longo do texto, o autor descreve a constância com a qual ambos os cortiços realizavam festas e pagodes que reforçavam os laços de amizade e solidariedade de sua população. No geral, eram realizadas no espaço comum do terreiro, quase cotidianamente, sem nenhum motivo especial que não a própria alegria, e acabavam por ter um caráter quase subversivo, uma vez que realizadas por aqueles a quem a República oficial condenava ao "exílio".

De acordo com Mikhail Bakhtin, a festa e o riso descharacterizam a rigidez do mundo disciplinado do trabalho, no qual seriedade rima com produção, possuindo ainda a dupla capacidade de negar e produzir verdades diferentes a um só tempo.⁶² A festa relativiza, então, a experiência histórica da

reclusão e aponta para o erro de se considerar o trabalho e o ócio como duas realidades necessariamente excludentes:

"...Principiava o trabalho. Rompiam das gargantas os fados portugueses e as modinhas brasileiras... havia nos operários e trabalhadores decidida disposição para pandegar, para aproveitar bem..."⁶³.

O trabalho e a festa compartilhavam um mesmo espaço e a pretensão científica de Aluísio Azevedo em descrever as consequências negativas que o meio ambiente tinha sobre a população do cortiço, acaba por comprovar a convivência entre o trabalho e a alegria. Assim, os cortiços e estalagens representaram para seus habitantes, nos momentos de luta e de festa, reconhecimento e manipulação do espaço geográfico da cidade.

Procurou-se destruir esta identidade entre o sujeito e o lugar onde morava através das reformas urbanas cujos defensores sabiam que as moradias populares não eram apenas lugares de insalubridade, mas também espécies de organizações comunitárias, espaços possíveis para a defesa de interesses comuns: à ameaça sanitária soma-se a ameaça política. Entretanto, a avalanche de estratégias arquitetônicas e higienistas não foi completamente vitoriosa. A população pobre carioca preservou formas específicas de ligação com a cidade; os cortiços e estalagens, depois do "bota-abaixo" de Pereira Passos e de outros que o sucederam, cederam lugar aos "pedacos", locais também da reciprocidade entre o homem e o espaço, que foram emergindo em paralelo à criação da identidade coletiva da

cidade, em um momento que Luiz Edmundo registrou como o da transformação da "Cidade-Pocilga", pré Pereira Passos em "éden-Maravilhoso", a partir de sua administração.⁶⁴

Para compreender a importância da noção popular de "pedaço" é preciso instaurá-la neste contexto de valorização turística do Rio: enquanto a cidade procurava camuflar seus conflitos internos a fim de que pudesse ser estampada como paraíso turístico, os pobres continuavam a criar formas alternativas de relacionamento com ela. O Rio do século XX é uma outra cidade que junto às novidades, carrega ainda velhos problemas. Um deles é o da densidade populacional e de impossibilidades de crescimento horizontal da cidade, que então se estendeu verticalmente com a construção de edifícios, os primeiros por volta do início dos anos 20, luxuosas construções na zona sul da cidade, principalmente em Copacabana⁶⁵.

Para os pobres, os morros e favelas se fortaleciam como a única solução possível, gerados também pela miséria e pela especulação imobiliária. Os que participaram da alegre construção da identidade coletiva da então Capital Federal do país, na impossibilidade de apagarem as favelas que passam a tomar conta também dos morros da zona sul, incorporam o lado pobre do Rio de forma romântica e defendem que os morros fazem parte do "estilo" da cidade, delineiam seu perfil turístico, garantem a salubridade do clima e, fundamentalmente, preservam uma tradição musical ligada ao carnaval, representante principal do contorno do Rio turístico.⁶⁶ Entretanto, para as classes populares cariocas, o embelezamento e a higienização da

cidade, iam sendo pagos com o agravamento de suas condições de moradia, de forma tal que a fachada luxuosa da Capital fosse obrigada a conviver com construções precárias de folhas de lata e tábuas de caixote que se avolumavam nos morros, livres da cobrança de impostos e da ganância dos senhorios que tornavam impraticáveis os aluguéis em uma cidade com tão graves problemas de moradia.

Mas, além da arquitetura e do novo traçado urbano, existiam outras novidades; entre elas, o cinema e o rádio. O primeiro já podia ser visto desde os anos 10 e o segundo, a partir da década de 20. Entretanto, foi nos anos 30 e 40 que o Rio se transformou em uma "floresta de antenas"⁶⁷, com cinco emissoras disputando a preferência da população, ao mesmo tempo em que a produção cinematográfica nacional consagrava o gênero das "chanchadas".⁶⁸

Sobre as emissoras de rádio, Lamartine Babo compôs, em 1933, a música "As Cinco Estações do Ano", que apontava para a diversidade de gosto da população carioca:

"Sou conhecida aos quatro cantos da
cidade
Sou a Rádio Sociedade
Fico firme, aguento o tranco
Adoro o clássico, odeio a fuzarqueira
Minha gente, fui parteira
Do Barão do Rio Branco
Transmite P.R.A.A. a a a a
Transmite P.R.A.A. a a a a a a

Sou Rádio Clube, sou homem, minha
gente,
Francamente sou do esporte
Futebol me põe doente, oh!!!
No galinheiro se irradia para o povo

Cada gol que anuncio
A galinha bota um ovo!
Transmite P.R.A.B. b b b b
Transmite P.R.A.B. b b b b b b

Antigamente eu banquei estação das
águas
Hoje guardo as minhas mágoas
Num baú de tampo azul,
Já fui fraquinha mas agora já estou
forte
Sou ouvida lá no Norte
Quando o vento está no Sul
Transmite P.R.A.C. c c c c
Transmite P.R.A.C. c c c c c c

Eu sou a Philips do samba e da
fuzarca
Anuncio qualquer marca
De trombone ou de café;
Chegada a hora do apito da sirene
Grita logo Dona Irene
- Liga o rádio, vem cá... Zé!
Transmite P.R.A.X. x x x x
Transmite P.R.A.X. x x x x x x

Sou a Mayrink popular e conhecida
Toda gente fica louca
Sou querida até no Hospício
E quando chega sexta-feira em Dona
Clara
Sai até tapa na cara,
Só por causa do Patrício
Transmite P.R.A.K. k k k k
Transmite P.R.A.K. k k k k k k".69

Além da diversidade da programação do rádio, a canção mostra conflitos entre as preferências musicais cariocas. A Rádio Sociedade, fundada por Roquete Pinto e a mais antiga das cinco estações, programava clássicos que agradassem à elite urbana que, por sua vez, olhava preconceituosamente para a música popular, chamada de "fuzarqueira", ou seja, que gosta de pandegar. A Rádio Clube preferia coberturas esportivas, apro-

veitando-se da "febre" futebolística que acompanhava a construção da identidade do Rio, sendo a primeira a transmitir os jogos de futebol. A Rádio Educadora, inicialmente instrumental, adotou uma programação de caráter mais regional e folclórico, enquanto que a Philips e a Mayrink Veiga eram as mais populares, lançando compositores e cantores famosos dos anos 30 e 40. O rádio, era, então, diversão, informação, possibilidade de fama e dinheiro... Os cantores famosos acabavam por aparecer também nas chanchadas, filmes de muita música e pouco enredo. Nos anos 30, as produções hollywoodianas do cinema nacional consagraram Carmen Miranda e fortaleceram uma visão do Rio, "made in Brazil" para estrangeiro ver.

Como metrópole moderna, os meios de comunicação de massa faziam aguçar o consumo e a propaganda cobria até mesmo os morros da cidade, repletos de letreiros luminosos.⁷⁰ Em termos de consumo, Copacabana era o bairro mais aristocrático, repleto de cassinos, casas de shows, bares e choperias. Do seu lado oposto estava a Lapa, que sucedeu o bairro da Saúde, no que toca a fama de lugar boêmio e arruaceiro. É certo que a vida noturna em Copacabana era mais sofisticada, mas a "fina flor" da boemia passava as noites na Lapa, começando-a nos cafés e terminando em cabarés que ficariam registrados como "paraísos" da prostituição carioca.⁷¹ A Lapa era o bairro de mandros e boêmios. Em seus bares, reuniam-se intelectuais, poetas, políticos, jornalistas que conviviam harmoniosamente com os "bambas" deste "pedaço".

Em um contexto de exaltação ufanista da Capital Federal, a população pobre carioca preservou formas de reconhecimento da cidade. Destruídos os cortiços e estalagens, o "pedaço" passa a ser o corte popular do espaço urbano carioca. Um dos primeiros sambas que surgiram cantando os "pedaços" do Rio foi o Na Pavuna, que levou a uma série de composições que consagravam os bairros cariocas enquanto elementos da identidade popular da cidade:

"Na Pavuna
Na Pavuna
Tem um samba
Que só dá gente reúna.
Na Pavuna tem escola para o samba
Quem não passa pela escola não é
bamba
Na Pavuna tem
Cangerê também
Tem macumba, tem mandinga e candomblé
Gente da Pavuna
Só nasce turuna
É por isso que lá não nasce
'mulhe'' 72

O samba mostra a identidade do "pedaço" e do sujeito que vive nele. A "Pavuna" é o lugar da festa popular, o samba, e uma verdadeira escola para quem pretende se formar em música. O termo "reúna" era uma gíria ligada aos soldados do subúrbio cantado no estribilho. "Reúna", "bamba" e "turuna" expressam todos, valentia, força, poder e musicalidade. O "pedaço" é também lugar de tradição negra, na macumba, no candomblé e no cangerê, referências possíveis às tradições da "Pequena África" no começo do século, sobre as quais Almirante fez o seguinte depoimento:

"A Casa da Tia Assiata era um laboratório de ritmos manipulados por macumbeiros, pais de santos, boêmios e gente curiosa que ali corria para assistir às cerimônias religiosas e às festas de sons que representavam."⁷³

Assim, ele é mais que um corte espacial da cidade, mantém identidade e tradição; é reduto dos "bambas". Entretanto, Na Pavuna não foi composto e gravado por malandros. Almirante fez o samba junto com Homero Dornelles e ele foi gravado, em 1929, pelo "Bando de Tangarás", do qual Noel Rosa fazia parte. É, portanto, um samba sobre a malandragem, composto por boêmios e isto mostra que a convivência entre a malandragem e a boemia fez com que a primeira se tornasse um dos temas mais quentes da música popular brasileira nos anos 30.

Tanto quanto o cortiço, a noção de "pedaço", mais que um dado geográfico carrega uma experiência. É o lugar da identificação e do reconhecimento do indivíduo. Ele possui, aliás, um caráter mais pessoal, mais particular que a habitação coletiva; porém, tanto quanto este último, é uma forma de divisão e reconhecimento da cidade; uma espécie de propriedade, de patrimônio do indivíduo. Além do reconhecimento pessoal, o "pedaço" é também o lugar do estabelecimento de uma relação afetiva.

O sentido afetivo do "pedaço" pode ser desvendado pelas falas de um malandro famoso que colou seu vulgo à história da Lapa: Madame Satã. Ele conta que cada "pedaço" possuía um protetor, um malandro cujas façanhas eram notórias e comenta-

das por toda a comunidade:

"O meu querido Brancura por exemplo que era respeitado tomava conta dos boteco-
quins e das casas de baixo meretrício. Os
bares e as casas do Mangue funcionavam di-
reitinho por causa da lei que o índio da
Carmem e o Tinguá botaram lá. A Praça Onze
era com o Saturnino. A estiva era do Ga-
vião Branco e do Gavião Preto da Saúde. E
o Henrique Finfim dava as ordens na Praça
Mauá. Todos eram malandros e se respeita-
vam."74

Assim, a cada pedaço correspondia um malandro que lhe
protegia e era nele reconhecido. O pedaço é construído pela
experiência de vida dos sujeitos históricos e não apenas pela
geografia dos bairros. Ele possibilitava a singularização do
sujeito. Longe de ser apenas uma representação física da cida-
de, está ligado à sociabilidade. Na divisão dos pedaços, o
respeito pela área de atuação do outro era também determinan-
te:

"Malandro não se metia na área como
eu não me metia na área de malandro nenhu-
ma."75

Respeito e pedaço foram duas noções inseparáveis na
divisão que os malandros, e as comunidades das quais acabaram
por ser representantes, fizeram da cidade, a partir de suas
próprias experiências e mantendo, em parte, uma tradição de
autonomia.

É ainda acompanhando os depoimentos de Madame Satã
que encontramos definições do "pedaço" como um lugar do fazer

político dos "bestializados" pela República oficial e como uma relação afetiva entre o indivíduo e o lugar de seu enraizamento. Antes de morrer, em entrevista ao Pasquim, ele dizia:

"Prá mim, a Lapa é quase como a minha mãe, a minha pátria. Eu adoro aquele pedacinho de terra. Enquanto eu existir, a Lapa existe".⁷⁶

Mãe, pátria e existência. O "pedaço" é um corte geográfico da cidade carregado de emoção; sua identificação com a pátria, sugere a teor da atuação política desses indivíduos em seus terrenos. A noção de "pedaço" pode ser ainda reforçada por ocasião da Revolta da Vacina, em 1904. "Prata Preta", que em alguns depoimentos era chamado de "Camisa Preta", foi um desses homens que a comunidade do "pedaço" tornou notório:

"... esse creoulo tem a alcunha de "Prata Preta", e, pela sua conhecida bravura como famoso desordeiro, fora proclamado chefe dos sublevados da Saúde."⁷⁷

A notoriedade e a fama do malandro eram adquiridas pelo reconhecimento de sua valentia pela comunidade do "pedaço", já que seus padrões de conduta eram bem aceitos por ela. Popularmente são traçadas leis paralelas que levam alguns sujeitos a uma posição de destaque. Aqui é a vida de "Prata Preta" que lhe confere o respeito e a admiração com que é tratado. O malandro, quando pensado a partir de sua própria comunidade, é mais que um arruaceiro, mais que um símbolo da desordem; tem um sentido diferente daquele que é imposto pelas fa-

las jurídicas e médicas que o definem como um sujeito que pratica uma vida avessa do trabalho. "Prata Preta" ou "Camisa Preta", como aparece nas memórias de Gastão Cruls⁷⁸, são dois vulgos que tornaram famoso um sujeito cujo nome verdadeiro não consegui identificar, mas que aparece sempre colado à valentia com que a Saúde lutou no episódio da Revolta da Vacina.

Saúde, Lapa, Morro de Santo Antônio, Morro do Castelo, Mangueira, entre outros, são espaços populares onde a pobreza estabeleceu valores que não eram percebidos por aqueles que olhavam para estas comunidades ávidos de "ordem e civilização". Se pelas falas policiais, jurídicas e médicas a pobreza é a ameaça e o incontrolável, nas poucas falas de seus próprios protagonistas de que dispomos encontramos a tentativa de controle das próprias vidas e a possibilidade de transformar lacunas em registros históricos. O "pedaço" foi, fundamentalmente, o lugar onde, inicialmente capoeiras e depois malandros, fizeram sua história, tornaram-se notórios e foram preservados pela tradição e memória oral do grupo. Parte dessa história foi preservada ao esquecimento através da música popular brasileira, que algumas décadas à frente, continuou a cantar o caráter pessoal e afetivo das relações entre o homem e o seu "pedaço":

"Você sabe eu sou Méier
Não preciso da cidade prá viver
Pois o Méier tá com tudo
Pode crer
Se você não acredita
Por favor vai ver
O Méier tem um jardim prá gente amar
É lá que eu vou construir o meu lar

O Méier sempre foi o maioral
é a capital dos subúrbios da
central".⁷⁹

A diferença entre o "pedaço" e a cidade é explícita. É no pedaço que a vida do sujeito se organiza. Nele se é reconhecido e se ama. A cidade é tratada com desprezo, como espaço de anonimato. O homem precisa para viver do "pedaço" onde é reconhecido. A cidade é cantada como o espaço do outro e do aniquilamento, e o sujeito que canta apresenta-se ao mesmo tempo em que apresenta o seu bairro.

Entre os pedaços e bairros boêmios cariocas, a Lapa é, muito provavelmente, o mais exaltado e celebrado deles. Um bairro cujo nome é identificado, primeiramente, à malandragem e à boemia. Em 1943, Wilson Batista cantava a Lapa assim:

"Foi na Lapa que eu nasci
Foi na Lapa que eu aprendi a ler
Foi na Lapa que eu cresci
E na Lapa eu quero morrer."⁸⁰

O lugar e a experiência de vida do indivíduo se confundem e possuem uma legitimidade que é recíproca. Mais do que um lugar, a Lapa representa, para o compositor, sua própria história de vida. O pedaço acompanha o indivíduo e é acompanhado por ele. Nascimento, vida e morte aparecem indissoluvelmente ligados ao bairro que singulariza a experiência de vida de um sujeito ao mesmo tempo em que, por sua especialidade, tem a memória guardada na canção. A importância dessa unidade entre o malandro e o seu pedaço foi explicada por um outro samba, também de Wilson Batista que, desta vez, cantava o mor-

ro da Mangueira:

"... Mangueira fica pertinho do céu
Mangueira vai assistir o meu fim
Mas deixo o nome na história
O samba foi minha glória
E sei que muita cabrocha
Vai chorar por mim"⁸¹

Aqui, como no samba anterior, o compositor canta a sua fidelidade ao bairro. Mais que isso, os "pedaços" foram lugares onde alguns homens pobres escaparam ao anonimato e adquiriram a notoriedade na prática de valores morais compreendidos pelo grupo. É lá que eles foram singularizados e recuperaram a possibilidade roubada de "deixar o nome na história".

Por fim, a hipótese de uma caracterização do "pedaço" a partir de uma ligação afetiva pode ser reforçada com a percepção de que "pedaço" era um termo utilizado também no amor, na gíria usual e cotidiana e na canção. O dicionário de Aurélio Buarque de Holanda, mostra os sentidos populares do termo "pedaço" no Brasil: "mulher bem feita de corpo, peixão, pedaço de mau caminho".⁸² O termo, portanto, remete à beleza ao mesmo tempo em que implica numa relação de atração e sedução.

Neste mesmo sentido, só que agora aplicado a um homem, o termo "pedaço" aparece em uma composição de Ari Barroso na qual uma mulher fala sobre seu parceiro que saiu para brincar o carnaval e só voltou para casa na quarta-feira de cinzas, dormindo, então, sem parar, durante uma semana. Depois disso...

“... Despertou mal humorado
Quiz brigar comigo
(breque) Que perigo, mas não ligo
O MEU PEDAÇO ME DOMINA
ME FASCINA
ELE É O TAL
Por isso não levo a mal”⁸³
(grifos meus).

Aqui, é a mulher que se refere ao homem amado como “o meu pedaço” e mostra as bases de sua relação afetiva com ele: dominação, fascínio e admiração. Com sentidos semelhantes o termo “pedaço” foi utilizado por alguns homens pobres do Rio para falar do lugar que ocupavam na cidade, os bairros em que moraram e criaram fama. O pedaço é, a um só tempo, uma propriedade do sujeito que a ele se refere, mas que sobre ele exerce também uma relação inversa de domínio; domina ao mesmo tempo em que é dominado, com base em um sentimento que mescla o amor à posse.

Ele manteve a alegria que caracterizava os cortiços e foi, também, lugar de solidariedade, inclusive quando se cantava sua diferença em relação ao restante da cidade. Assim pelo pedaço, afirma-se a identidade do grupo:

“Samba no morro
Não é samba
é batucada
é batucada
Lá na cidade
A história é diferente
Só tira samba
Malandro que tem patente

Nossas morenas
Vão pro samba bonitinhas
Vão de sandálias
E saiote de preguinhas"⁸⁴

A batucada é a festa do morro e é também o espaço da prática da igualdade. O compositor declara a separação entre o morro, lugar de sua identidade, e a cidade, um mundo oficial regido por "patentes" e pela demarcação rígida de fronteiras. Além disso, o sentido que ele dá a música no morro é diferente daquele que lhe é dado na cidade; no morro, a música liga-se à alegria enquanto que na cidade ela remete à comercialização. Na descrição da presença feminina, há algo mais que vaidade; há a solidariedade do grupo, a demarcação de um espaço próprio, a busca de uma autonomia realizável apenas neste "pedaço" específico que é o morro. A batucada é um momento de realização dessa autonomia. O jogo dos conflitos e antagonismos mostra a lógica interna de funcionamento de dois mundos; a cidade, espaço do trabalho e da desigualdade, e o morro, fruto da exploração na primeira, revertido em alegria. Ao sentido urbano e econômico do morro cola-se um outro sentido que é dado pela própria comunidade:

"Ele trabalha de segunda à sábado
Com muito gosto
Sem reclamar
Mas no domingo
Ele tira o macacão
Embandeira o barracão
Bota a família pra sambar
Lá no morro ele pinta o sete
Com ele ninguém se mete
Ali ninguém é fingido
Ganha-se pouco
Mas é divertido".⁸⁵

O samba confirma a coexistência entre as experiências do trabalho, desprazer e anonimato, e aquelas da batucada no morro. O dia oficial do descanso passa a ser, por excelência, o dia da negação do caráter oficial e sacralizado do trabalho. O anonimato é abandonado junto ao macacão e a homogeneidade imposta pelo uniforme dá lugar ao reconhecimento: "lá no morro ele pinta o sete"; a exploração e a obediência impostas pelo trabalho cedem lugar à valentia e ao respeito: "com ele ninguém se mete"; a cidade, espaço do trabalho e da mentira, é substituída pela festa e pela solidariedade do morro. O corpo retoma a liberdade de movimento dele retirada pelo condicionamento imposto pelos ritmos do trabalho que, por fim, dão lugar à diversão.

Estas festas populares quebravam a hegemonia de um processo de dominação que pretendia, através de comemorações sérias, religiosas ou cívicas, pacificar a população. Como afirma Bakhtin, "na prática, a festa oficial olhava apenas para trás, para o passado de que se servia para consagrar a ordem social vigente. A festa oficial, as vezes mesmo contra suas intenções, tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo, hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes"⁸⁶, funcionando, neste sentido, como legitimadora das verdades dominantes.

Estas questões de habitação popular, suas festas, sua busca de autonomia e liberdade, permitem perseguir a vida urbana carioca entre fins do século passado e início deste, a

partir de experiências diferentes daquelas que remetem à "civilização" e à "modernização" da cidade. Na divisão do espaço urbano realizada popularmente, parte da população pode criar formas de auto-conhecimento e de reconhecimento em uma cidade que era administrada com base na necessidade de controle da população pobre. Abriu-se também um espaço para o aparecimento de tramas de solidariedade adversas e ininteligíveis aos "cidadãos civilizados" que, dando a mesma força ao altruísmo e à violência, não conseguiam enxergar nesta cultura popular carioca nada além da barbárie e do perigo. Além disso, desde o canto das lavadeiras do cortiço no final do século XIX, até a popularização do samba pelo rádio, passando pelo comércio de canções nas primeiras décadas do século XX e pelo carnavales populares da praça Onze, o Rio manteve uma intensa musicalidade. A música acompanhou o trabalho, as festas e a religiosidade e muito embora tenha sido manipulada pelo ideal de embelezamento da Capital Federal, foi, sem dúvida, um traço marcadamente popular do espaço urbano carioca.

NOTAS CAPÍTULO I

1. Hardman, Francisco Foot, "Palavra de Ouro, Cidade de Par-
lha", in Schwarz, Roberto (org.), Os Pobres na Literatura
Brasileira, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983, p. 79 a 87.
2. Sevckenko, Nicolau, Literatura como Missão.
3. Ibid.
4. Costa, Emilia Viotti da, A Abolição, S.P., Global Editora,
1982, p. 93 a 96.
5. Ver Carvalho, José Murilo de. op. cit.
6. Depoimento de João da Baiana in Fernandes, Antonio (org.),
As Vozes Desassombradas do Museu, R.J., Museu da Imagem e
do Som/Secretaria da Educação e Cultura, 1970, p. 52.
7. Chalhoub, Sidney, Visões da Liberdade, p. 283.
8. Ver Código Penal dos Estados Unidos do Brasil, Rio de Ja-
neiro, Imprensa Nacional, 1890, p. 2728 a 2735.

9. Chalhoub, Sidney, Trabalho, Lar e Botaguim.
10. Azevedo, Aluizio, seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico, crítico e exercícios por Antônio Dimas, in coleção Literatura Comentada, São Paulo, Editora Abril, 1980.
11. O trabalho mais sistemático sobre o teatro musical de Arthur Azevedo é o de Sússekind, Flora, op. cit.
12. Ver seleção, introdução e notas feitas por João Carlos Rodrigues in Rio, João do, Histórias da Gente Alegre, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1981.
13. Bosí, Ecléa, Memória e Sociedade. Lembranças de Velhos. São Paulo, T.A. Queiróz Editora, 1979, p. 21.
14. Schwarz, Roberto (org.), op. cit., p. 7 e 8.
15. Azevedo, Aluizio, O Cortico, Ed. Ática, São Paulo, 1986, p. 66. O texto foi publicado pela primeira vez em 1890 no Rio de Janeiro, pela B. L. Garnier Editora.
16. Ibid, p. 67.
17. Ibid.

18. Azevedo, Arthur, O Bilontra, tipografia do "Diário de Notícias", Rio de Janeiro, 1886. A Revista foi pesquisada na Biblioteca Mario de Andrade, S.P.
19. Ibid.
20. Ibid.
21. Sobre a questão sanitária e as diferentes tentativas de higienização do Rio de Janeiro ver o trabalho de Carvalho, Lia de Aquino, Habitacões Populares, Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1986.
22. Rio, João do, A Alma Encantadora das Ruas, Rio de Janeiro, Secretaria da Cultura Cidade do Rio de Janeiro, 1987, p. 23 a 27.
23. Ibid, p. 26.
24. Ibid, p. 65
25. Ibid, p. 66
26. Ibid, p. 35.

27. Ibid, p. 125.
28. Sobre o sentido do Código Penal Republicano no que toca à repressão da vadiagem e à aproximação por ele entre pobre e criminoso, ver Chalhoub, Sidney, Trabalho, Lar e Rotequim, p. 46 a 50.
29. Código Penal dos Estados do Brasil, p. 2665.
30. Sobre as punições ver Foucault, Michel, Vigiar e Punir, Ed. Vozes, Petrópolis, 1987, 5ª edição.
31. Código Penal dos Estados Unidos do Brasil, p. 2370.
32. Ibid., p. 2733.
33. Ibid., p. 2734.
34. Chalhoub, Sidney, Trabalho, Lar e Rotequim, p. 47.
35. Cunha, Maria Clementina Pereira, O Espelho do Mundo: Ju-
quera. A História de um Asilo, Rio de Janeiro, Ed. Paz e
Terra, 1986, p. 191 a 197.
36. Revista de Criminologia e Medicina Legal, São Paulo, Se-
cretaria da Justiça, ano I, volume II, nºs 3 e 4, setembro
e outubro de 1928, p. 279.

37. Ibid, p. 277.
38. Cunha, Maria Clementina Pereira, op. cit., p. 199
39. Sobre como os intelectuais brasileiros pensavam o "problema" da raça no Brasil nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, ver os documentos trabalhados por Ortiz, Renato, Cultura Brasileira e Identidade Nacional, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1985.
40. Peter Linebough mostrou que, na Inglaterra do século XVIII, as práticas criminosas mais comuns variavam de acordo com as mudanças no processo de industrialização inglês. Ver Linebough, Peter, op. cit.
41. Código Penal dos Estados Unidos do Brasil, p. 2794.
42. Azevedo, Arthur, op. cit.
43. Sobre a história do jogo do bicho e suas regras, João Antônio escreveu uma bonita crônica. Ver Antônio, João, "Águas Fortes Cariocas: Viva o Bicho", in O Estado de São Paulo, 10 de dezembro de 1988.
44. Edmundo, Luiz, O Rio de Janeiro do Meu Tempo, Rio de Janeiro, Ed. Campinas, 1957, 2ª edição, p. 866 e 867.

45. Guimarães Rosa citado por Antonio, João, op. cit.
46. Antônio, João, op. cit.
47. Rio, João do, A Alma Encantadora das Ruas, p. 145.
48. Mirabeau, "Máximas e Pensamentos", in O Paiz, 05 de janeiro de 1898.
49. Ibid.
50. Barreto, Lima, Os Bruzundangas, São Paulo, Editora Ática, 1985. p. 43. O texto foi publicado pela primeira vez em 1923.
51. Sobre a reforma urbana carioca e o problema da habitação popular ver, entre outros, Rocha, Oswaldo Porto, op. cit. Ver também Ribeiro, Maria Alice Rosa, "Fábrica e Cidade", in revista Trabalhadores nº 04, Campinas, Prefeitura Municipal de Campinas, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1989.
52. Expressão utilizada por Aristides Lobo em carta dirigida ao Diário Popular de São Paulo em 18 de novembro de 1889, referindo-se ao alheamento da população carioca em relação ao episódio da Proclamação da República. Sobre a questão ver Carvalho, José Murilo de, op. cit.

53. Ortiz, Renato, op. cit., p. 39.
54. Azevedo, Aluísio, op. cit., p. 88
55. Ver, por exemplo, a definição do termo "comuna" nos dicionários.
56. Azevedo, Aluísio, op. cit., p. 88.
57. Ibid, p. 127
58. Ibid, p. 128
59. Ibid.
60. Ibid. Aliás, os nomes dos dois corticos provavelmente não foram alheatoriamente escolhidos por Aluísio Azevedo. Dois grandes clubes que dominavam o carnaval carioca em fins do século passado eram também chamados assim. Os "Eenianos" e os "Democráticos" eram conhecidos pelas alcunhas de "gatos" e "carapicus", respectivamente. Os "Democráticos" deram o apelido de "gatos" aos "Eenianos" devido ao grande número de sócios homossexuais que o clube possuía. Estes últimos, por sua vez, vingaram-se nomeando os "Eenianos" de "carapicus", um tipo de sardinhá bastante preferida pelos gatos. Ver Edmundo, Luiz, op. cit., p. 790.

61. Chalhoub, Sidney, Visões de Liberdade. A idéia da "cidade negra" é trabalhada, fundamentalmente, no capítulo 3.
62. Bakhtin, Mikhail, A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento, São Paulo, Ed. Hucitec/Ed. da Universidade de Brasília, 1987, p. 7.
63. Azevedo, Aluizio, op. cit., p. 29
64. Luiz Edmundo apontou algumas das "maravilhas" cariocas após a administração do prefeito Pereira Passos, no prefácio que escreveu em Leite, Francisco, Elagrantes da Cidade Maravilhosa, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1940, p. 7 a 13.
65. Cruls, Gastão, Aparência do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1952, 2ª edição, p. 464 a 466.
66. Leite, Francisco, op. cit., p. 15 a 23.
67. Almirante, No Tempo de Noel Rosa, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 2ª edição, 1977, p. 63.
68. Sobre o cinema brasileiro nos anos 30 e 40 ver Piper, Rudolf, Filmusical Brasileiro e Chanchada, São Paulo, L. Oren Editora, s/d.

69. As Cinco Estações do Ano, cateretê de Lamartine Babo, 1933, citado por Almirante, op. cit., p. 63 a 66.
70. Leite, Francisco, op. cit., p. 25 a 28.
71. Martins, Luis, Naturna da Lapa, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1964, p. 17.
72. Na Pazuna, samba de Homero Dornelles, vulgo Candoca da Anunciação, e Almirante, gravado em 1929 pelo "Bando de Tangarás", do qual Almirante e Noel foram fundadores. A gravação foi acompanhada, pela primeira vez, por uma batucada de escola de samba.
73. Apud. Moura, Roberto, op. cit., p. 104.
74. Memórias de Madame Satã, conforme narração a Sylvan Paetz-
zo, Rio de Janeiro, Ed. Lidador, 1972, p. 72.
75. Ibid
76. Depoimento de Madame Satã ao jornal O Esquim, nº 357, Rio de Janeiro, 1979.
77. Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1904.

78. Cruls, Gastão, op. cit., p. 530.
79. Samba do Meião, samba de Wilson Batista e Donga, 1952.
80. Largo da Lapa, samba de Wilson Batista e Marino Pinto, 1942.
81. Mundo de Zinco, samba de Wilson Batista e Nássara, 1957.
82. Holanda, Aurélio Buarque de, Novo Dicionário de Língua Portuguesa, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1986, p. 1290.
83. Camisa Amarela, samba de Ari Barroso. Não foi possível encontrar a gravação original. Trabalhei com a cantada de Nara Leão, gravada em 1967. Ver volume "Ari Barroso" in Coleção Grandes Autores, Polygram, 1989.
84. É haturada, samba de Caninha e Visconde de Pycohiba, 1933.
85. Ganha-se Fouco. Mas é Divertido, samba de Wilson Batista e Ciro de Souza, 1941.
86. Bakhtin, Mikhail, op. cit., p. 8.

CAPÍTULO II

CAPOEIRAS: ONDE COMEÇA A HISTÓRIA, OU MANTENDO A TRADIÇÃO

"...À porta do estanco de tabaco está um homem diante de um frade nédio e rubicundo. Mostra um capote vasto de mil dobras, onde a sua figura escanifrada mergulha e desaparece, deixando ver apenas, de fora, além de dois canelos finos ave peralta, uma vasta, uma hirsuta cabeleira, onde naufraga em ondas tumultuosas alto fêltro espanhol... Fala forte. Gargalha. Cheira a aguardente e discute. É o capoeira."

(Trecho extraído de Luiz Edmundo, "O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis").

Entre finais do século passado e início deste, dois personagens urbanos do Rio são especialmente significativos no contexto das representações sobre o ócio e o trabalho. Capoeiras e malandros povoam a crônica urbana carioca do período e possuem presença marcante em documentos de origem policial, musical, jornalística e pessoal.

Do ponto de vista oficial foram considerados como vadios e potencialmente criminosos. Suas experiências na cidade do Rio de Janeiro foram rotuladas pela lei como contravenções. Entretanto, analisados por um outro ângulo, podem ser uma pista para a compreensão de um processo de luta pela liberdade iniciado na escravidão, cujos códigos permaneceram em vigor após a extinção do regime de trabalho escravo. Através dos parentescos entre capoeiras e malandros é possível recuperar um pouco das experiências urbanas dos negros libertos na cidade do Rio.

O que pretendo aqui é exatamente percorrer uma tradição de busca de liberdade e autonomia que, presente nos capoeiras, foram aprendidas e mantidas pelos malandros. Em um contexto de valorização moral do trabalho e louvor à figura do operário, estes dois personagens buscaram, em tempos diferentes, garantir a possibilidade de gerirem suas próprias vidas: os primeiros, logo após à Abolição e República e, os segundos, nos anos 30 e 40 deste século.

O trabalho de Sidney Chalhoub, citado já por várias vezes no primeiro capítulo, procura mostrar que a abolição não foi, exclusivamente, obra de filantrópicos cidadãos em defesa

da igualdade, de fazendeiros em busca de lucro ou de heróicos negros rebeldes. Neste sentido ele conclui que a liberdade foi também conquistada em uma luta cotidiana dos negros a partir dos diferentes sentidos por eles dados à liberdade. Entre esses sentidos, viver sobre si e autonomamente parece ter sido o principal. Os negros percebiam que, considerados juridicamente como propriedade privada, estavam nas mãos dos seus senhores e somente através destes poderiam chegar à condição de libertos. Por outro lado, percebiam também que "a concentração do poder de alforriar exclusivamente nas mãos dos senhores fazia parte de uma ampla estratégia de produção de dependentes, de transformação de ex-escravos em negros libertos ainda fiéis e submissos a seus antigos senhores"⁴. Assim, a luta pela liberdade continuava, entendida, fundamentalmente como não-submissão aos mandos de um patrão. O conflito se dava, exatamente, nas diferentes leituras sobre a questão do trabalho. Para os patrões e proprietários, ele estava irremediavelmente ligado à submissão e à obediência; para os negros, a autonomia era o valor principal e a luta por alcançá-la foi traduzida pelas classes dominantes como sinais evidentes de ociosidade.

Neste contexto se torna possível pensar capoeiras e malandros como elementos de uma busca de liberdade entendida fundamentalmente enquanto autonomia do indivíduo sobre si mesmo. E existem, aqui, dois destaques a serem feitos. O primeiro diz respeito ao fato de que estes dois personagens mantiveram uma tradição pela qual é possível chegar a aspectos da cultura pobre e negra do Rio de Janeiro desde finais do século passado

até as primeiras décadas deste século. Em segundo lugar, esta tradição foi negada por setores do movimento negro que buscaram afastar qualquer proximidade em relação à malandragem. Analisando a produção das tradições na Europa e nos Estados Unidos entre os anos de 1870 e 1914, Eric Hobsbawn trabalha com a idéia de que elas estão ligadas à construção da identidade individual ou coletiva, servindo à coesão social e à estruturação das relações sociais. Ele aponta a criação de tradições não apenas oficiais, feitas pelo Estado, mas também por aqueles grupos que se colocam como uma alternativa ou em oposição a ele.² Acontece que, no caso brasileiro, os negros combateram a tradição do "13 de maio" e a imagem "caridosa" da princesa Izabel com o mito de "Zumbi" e do "20 de novembro". Essa alternativa se intensificou com a discussão sobre a suposta democracia racial brasileira nos anos 60. Neste sentido, Sidney Chalhoub afirma que é válido combater um mito histórico no seu próprio campo, ou seja, no campo da linguagem do simbólico. Porém, o combate ocorre apenas nos conteúdos e não nas formas. Em termos simples, a questão racial estava colocada em dois pólos extremos: a teoria do escravo - coisa a qual se opunha a imagem do escravo-herói, oposição que, aliás, era diluída pela utilização dos mesmos métodos.³

Zumbi aparece como um ser extraordinário, um herói com todas as características básicas: coragem, valentia, abnegação e sacrifício. Ocorre que, como é sabido, a história não é feita por heróis e embora Zumbi funcione enquanto estratégia, encobre um processo mais real e cotidiano da luta negra.

Os negros inventaram para si uma tradição calcada no mito dos heróis quilombolas e, em parte assumindo a fala do branco, tentaram se desvincular da figura "maldita" do malandro, sem perceber os nexos culturais e políticos desta figura.

No esforço de reconstrução da memória, o movimento negro acabou por adotar um procedimento muito semelhante ao da historiografia dos dominantes, que resume lutas coletivas a certos símbolos singulares. E, ainda mais, fizeram uma leitura adversa da malandragem, interpretando-a com parâmetros bastante próximos aos das falas "brancas" e estabelecendo uma associação imediata entre malandro e bandido que é, no mínimo, simplista.

Como veremos mais à frente, a possível identificação do malandro com o bandido ocorreu na década de 50, devido à organização do tráfico de drogas e às imposições da indústria de armamentos que se desenvolvia rapidamente no país. O malandro pode ter sido empurrado para a criminalidade, mas não "nasceu" criminoso. Por outro lado, é claro que a associação imediata entre negro e malandro é racista, mas não se resolve com a invenção de outras tradições que a substituam e sim com o desvendamento desta tradição de malandragem. Meu trabalho pretende recuperar a figura do malandro e seu significado no processo das lutas e resistências negras. Para isto, começo resgatando um pouco da história da capoeiragem e, a seguir, procuro os nexos entre capoeiras e malandros.

A bibliografia disponível a respeito da capoeiragem, embora levante diferentes hipóteses sobre sua origem, se bra-

sileira ou africana, concorda com o fato de que sua prática foi constante nas lutas e resistências contra a escravidão; uma prática na qual, desprovido de qualquer outro meio, o corpo passa a ser a arma do escravo. Enquanto movimento do corpo a capoeira é, simultâneamente, luta e dança, acompanhada pelo berimbau cujo som alegre a festa e o ritmo marca o passo da capoeira. Os movimentos dessa luta-dança são aprendidos a partir da observação do cotidiano, na imitação e reformulação dos movimentos dos animais - de onde seu caráter inesperado e surpreendente - e também dos instrumentos de trabalho, como a foice, que podem ser percebidos, por exemplo, no jogo de pernas dos capoeiras⁴. Foi utilizada como forma de defesa dos quilombos e aprendida no próprio local de trabalho pelo caráter de dança que o berimbau lhe proporcionava, funcionando como uma espécie de disfarce.

Com o final do regime oficial de trabalho escravo, a capoeira continuou a manter sua identidade para com o grupo negro, fazendo ainda do corpo o veículo de uma perspectiva de liberdade por parte daqueles que a praticavam. Além disso, o mercado de trabalho "livre" possibilitou a expansão da prática desta dança-luta na rua, aos olhos de quem quisesse ver, facilitando seu aprendizado.

Não se trata aqui, é claro, de concordar com as palavras de Gilberto Freire, segundo o qual o ex-escravo, "degradado pela liberdade e pelas condições de vida ao meio urbano, tornou-se malandro de cais, capoeira, ladrão, prostituta e até assassino".⁵ Suas palavras reforçam a aproximação entre pobre-

za e criminalidade, bem como a noção de que a raça e a condição escrava proibiam uma assimilação positiva do sentido da liberdade, identificada por ele à aceitação imediata das condições de trabalho assalariado e fazendo do ex-escravo, do negro liberto, um bandido em potencial, incapaz de rearticular sua vida na ordem do trabalho assalariado. No caminho contrário a este, buscarei mostrar que estes comportamentos permitiram que alguns sujeitos históricos aliassem à necessidade de sobrevivência uma possibilidade de fuga do controle hierárquico imposto pelo trabalho, esta sim mais próxima do sentido dado pelo ex-escravo para a liberdade.

Acontece que as falas disciplinalizadoras de origem policial, jurídica e médica, entre outras, generalizam a questão do crime, transformando práticas históricas em entidades abstratas, como se nenhuma relação existisse entre as diferentes manifestações da criminalidade e um determinado momento histórico. Além disso, elas individualizam o crime, fazendo emergir, na contraposição ao mesmo, a legalidade, legitimando de maneira absoluta um valor pela negação absoluta de outro, num processo cujo principal objetivo é a normalização das práticas populares.⁶

Livres dessas homogeneizações, tanto os capoeiras quanto os malandros emergem como articulações internas de setores populares que resistem à disciplina imposta pelas condições do trabalho urbano e assalariado. A polarização entre o crime - o mal - e a legalidade - o bem - corresponde menos às experiências dos sujeitos históricos e mais a uma construção

realizada por diferentes discursos que pretendem normalizar e disciplinar práticas populares de caráter individual ou coletivo.

Capoeiras e malandros foram pensados, quase sempre, com base nestas oposições e esta ordem ofereceu-lhes apenas a punição enquanto condicionamento necessário à regeneração. Por elas foram considerados a partir de parâmetros externos e o sentido de suas vidas foi dado mais pela lógica daqueles que por eles falavam do que por suas próprias experiências.

Vimos, na citação do artigo 399 do Código Penal, a forma com a qual a lei aproximava a pobreza e a criminalidade. Também no artigo 402, relativo aos capoeiras, estas noções se faziam presentes:

"...fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação CAPOEIRAGEM, andar em correrias, com armas e instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumultos e desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta".⁷

A especificação de um artigo que cataloga como contravenção a prática dos capoeiras deixa evidente a forte presença deles nas ruas, reforçando a idéia da necessidade do controle do espaço público ameaçado pela recusa em relação ao confinamento imposto pelas regras do trabalho assalariado. Ao lado deste controle do espaço público, o artigo busca punir a autonomia do indivíduo sobre os movimentos do seu corpo, reconhecendo o caráter político do gesto, recriminado em sua agilidade e destreza, e fornecendo uma imagem da violência urbana

no Rio a partir desta autonomia.

Tanto quanto nas situações de vadiagem e mendicância, o caráter coletivo da prática da capoeiragem é considerado um agravante:

"... é considerado circunstância agravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta".⁸

Quando praticada em grupo, a capoeiragem tem seu caráter de revolta reforçado ao mesmo tempo em que ameaça uma designação do crime baseada em sua individualização.

A organização dos capoeiras em maltas e sua presença constante nas ruas do Rio, especialmente em ocasiões de festa, levantavam a preocupação dos chefes da polícia carioca. Em 1876, um deles assim se expressava:

"Grupo de turbulentos, ávidos de assuadas, de lutas e de sangue, concorrem a voz de seus chefes nas grandes reuniões populares e festas públicas, para o fim de decidirem por meios violentos as suas contendas e rivalidades".⁹

Reforçando uma imagem da violência na cidade, o depoimento acima permite diferentes percepções sobre o sentido da prática da capoeiragem e mostra que seu caráter coletivo dificultava a ação policial ao mesmo tempo em que representava a articulação autônoma de um grupo sobre o qual a polícia - tanto do império quanto da república - pretendia o controle. Apropriando-se das festas públicas, os capoeiras praticavam a sua própria festividade e demonstravam, por uma linguagem do

corpo, a autonomia sobre si mesmos que os tornava contraventores. Além disso, o depoimento permite entender um descrédito por parte de setores da população na atuação da polícia, enquanto instituição capaz de promover a justiça e daí que decidam entre si as suas "rivalidades":. Ao mesmo tempo em que se apropriavam das festas públicas, a maioria delas de caráter cívico ou religioso, ridicularizavam-na e reforçavam sua imagem, a partir da valentia, da violência e do corpo:

"Radicado nos costumes fluminenses, como um carcinoma e como tal, julgado inextirpável, resistindo a todas as medidas policiais, as mais enérgicas e mais bem combinadas, esse flagelo dava eternamente uma nota sombria de terror as próprias festas mais solenes e ruidosas de caráter popular. Já não falando nas datas de solenidades patrióticas ou religiosas quando a multidão se apinhava pelas ruas e pelas praças, nem mesmo nos dias calmos e habituais de trabalho a tranquilidade reinava nos espíritos".¹⁰⁾

No início do período republicano, a presença e a invencibilidade dos capoeiras eram reforçadas pelas próprias posturas governamentais que procuravam reprimí-los. A perseguição e a violência do chefe da polícia republicana carioca Sampaio Ferraz, encontra respaldo em outras falas moralizantes que defendem as atitudes radicais da polícia sobre os capoeiras, mas que, paradoxalmente, acabam por aumentar-lhes a notoriedade e a fama.

Novamente, as festas "solenes", oficiais, são encerradas pela invasão dos capoeiras e, ao invés de legitimarem o poder constituído, objetivo para o qual são preparadas, mostram sua fragilidade. Não é à toa que "as solenidades patrióticas" fossem um dos lugares prediletos pelos capoeiras para suas atuações. O culto aos atributos notáveis da nação, pretendido por essas festas, era obrigado a conviver com o seu avesso, com a violência e com o medo. A ordem estabelecida, que pelas festas cívicas se cultivava, era ameaçada pelos capoeiras, contestada e invertida. Cabe ressaltar ainda a referência à existência cotidiana destes conflitos, "mesmo nos dias habituais de trabalho", sobrepondo à regularidade deste uma situação que lhe é refutadora. Há um reforço da separação entre a imagem do capoeira e a moralização das classes populares pretendida via trabalho regular.

Além das festas "patrióticas", os capoeiras atuavam, também, em cerimônias religiosas. Citemos, por exemplo, a "procissão das cinzas":

"A procissão de cinzas realizava-se imediatamente em seguida ao carnaval... Desvanecia-se, porém, em grande parcela da massa popular o respeito que as cerimônias religiosas deste tipo antes inspiravam. Desvirtuou-se o caráter da procissão. Alguns dos elementos perniciosos que nela se introduziram tomavam atitudes grotescas, provocando risos, as chufas, os gracejos de parte daqueles que, ao longo das ruas, assistiam à passagem dos cortejos. Surgiram incidentes e conflitos a agravar-se de ano para ano. Os capoeiras, que infestavam a cidade não perdiam esta oportunidade de provocar as arruaças em que se compraziam...". 11

As festas religiosas que traduziam a um só tempo respeito e medo eram "profanadas" pelos capoeiras que relativizavam ambos os sentimentos, dessacralizando o cotidiano a partir da materialização de suas práticas. Em geral, os adjetivos e metáforas com os quais se fala da capoeiragem dão a idéia de inversão, profanação e ameaça à ordem estabelecida; vai daí que "desvirtuar", "rir" e "infestar" traduzam um comportamento onde a ordem oficial é negada e onde uma cultura particular, apesar da repressão, se faz perceber.

O humor, o riso, as "chufas", se fazem presentes nestas inversões realizadas pelos capoeiras. Aliados aos movimentos do corpo, estes elementos revelam uma forma de interpretação do mundo que desafia crenças, mitos e heróis. Nestes momentos os capoeiras praticavam uma política de autonomia que tinha na aliança do corpo ao humor o seu eixo principal. Zombando, rindo ou provocando o riso, a festa religiosa, no caso aqui citado a procissão de cinzas, se transformava em uma continuação do carnaval que a antecedeu, lugar da valorização do corpo e do humor: "poderoso engenho de guerra, o riso desafia as garras humanas".¹²

Aliás, no terreno da religiosidade, vale resgatar um outro depoimento sobre os lugares e momentos privilegiados pelos capoeiras para suas práticas:

"No tempo em que os enterramentos faziam-se nas igrejas e que as festas religiosas amudavam-se, as torres enchiam-se de capoeiras, famosos sineiros que, montados nas cabeças dos sinos, acompanhavam

toda a impulsão dos pobres, abençoando das alturas o povo que os admirava, apinhado nas praças ou nas ruas".¹³

Símbolos da onipotência religiosa, as torres das igrejas eram outros dos lugares eleitos pelos capoeiras, não só durante festas religiosas mas também durante os enterros, transformados em oportunidades para que os eles marcassem sua presença nas ruas da cidade.

Ainda em relação ao humor é preciso ressaltar que a ironia presente nos procedimentos dos capoeiras acaba por ser reproduzida nos relatos sobre eles. Não parece ser de pouca importância a constatação de que, excetuando-se as fontes de origem policial, a memória destes personagens tenha sido registrada, em grande parte, com o mesmo humor e ironia que eles valorizavam. Esta ironia está presente, por exemplo, nos "sineiros que abençoavam das alturas o povo", resgatando a experiência dos capoeiras não apenas no conteúdo dos discursos mas também em suas formas.

O humor aparece enquanto elemento constituinte da cultura popular carioca. Esta hipótese se vê fortalecida, por exemplo, pelas "Revistas do Ano", de grande popularidade no século passado, citadas anteriormente. Aliado à figura da capoeira, o humor fornece um fragmento deste universo popular. No terceiro ato de O BILIONÁRIO, o personagem de um comendador em conversa com sua filha, faz a seguinte referência aos capoeiras. Diz a filha:

" -- Ora, papai! deixe-se de medos... Um barão! Ao que o pai lhe responde: -- E então que tem isto? Um barão também tem tripas! Tripas nobres, é verdade, mas tem-nas. Eu sou liberal, ultra liberal, liberal da velha guarda; mas façam-me ministro da justiça e verão se não dou cabo dos capoeiras".¹⁴

À cena passada na praça da Aclamação, repleta de barraquinhas ao redor das quais o povo se aglomerava, reafirma o fato de que as reuniões públicas eram os lugares prediletos para a atuação dos capoeiras. O "comendador", embora perceba apenas a necessidade de punição, tem sua fala construída a partir do humor, humor praticado pelos capoeiras na profanação das festas cívicas ou religiosas.

O procedimento da polícia, principal elo de ligação entre o Estado e as classes populares, entretanto, tratava desta aliança entre o corpo e o humor com maior severidade: "As festas religiosas, as procissões, os cavalos marinhos e outras festividades públicas tornavam-se o teatro predileto das tropelias desses vadios temerosos".¹⁵

Generalizados pela polícia sob o rótulo da vadiagem, por ela são também reconhecidos enquanto espetáculo popular, praticado em espaço aberto, acessível a tantos quantos se interessarem e por isso mesmo mais perigoso. Reitera-se aqui uma imagem da cultura popular ligada à ameaça que justifica a ação policial com base na prevenção, no controle e na punição.

Até aqui, espetáculo, festa e luta são os sentidos extraídos dos depoimentos sobre a capoeiragem. Em quaisquer desses sentidos, é uma manifestação extremamente musical. Is-

mael Silva, sambista que cantou o apego ao ócio, fala a um só tempo sobre a capoeiragem e a malandragem, realizando um amálgama entre ambas:

"Bom, batucada era uma roda que se formava no carnaval, na rua. Na maioria de malandragem. Essas rodas eram de malandragem, não é, de malandros, roda para derrubar a gente, pernada, não é. Então saía um na roda e tirava... escolhia um da roda... roda grande, 20, 30 pessoas, 50 era uma roda bem grande. Aquele que saía na roda escolhia um qualquer para derrubar. Aquilo era uma exibição assim de... de... de competência em matéria de batucada. Quem podia derrubar o outro sentia-se feliz... mas era cantado... às vezes... todos cantavam".¹⁶

O que Ismael designa como sendo batucada, aproximava-se muito da brincadeira praticada pelos capoeiras entre si, através da qual solidificavam sua união e aperfeiçoavam seus gestos. O depoimento de Ismael carrega ainda um outro elemento fundamental no sentido de justificar o título dado a este capítulo: ele identifica e aproxima capoeiras e malandros ao mesmo tempo em que mostra a aliança entre a música e os movimentos do corpo com a característica mais marcante desta prática. Batucada, capoeira e malandragem; festa, espetáculo e tradição autônomos praticados por grupos de populares nas ruas do Rio.

Existiam, porém, razões políticas bem nítidas para a desenfreada perseguição aos capoeiras no início da República que não se limitam à utilização lúdica do espaço público e que remontam ao início do século XIX, quando os capoeiras mostra-

ram um intenso esforço de luta pela liberdade. A recuperação desse esforço, entretanto, ocorre de forma indireta, pois seus ecos são encontrados, no geral, em documentos da polícia.¹⁷ Ao longo do século XIX a capoeira - que foi um dos principais motivos para que os negros, escravos ou libertos, fossem presos e castigados. Por volta de 1820, a pena era de 200 açoites. Em 1831, foi substituída por 50 açoites unidos ao calabouço. Estas medidas, entretanto, não tiveram muita eficácia e, em 1845, ocorre nova mudança: o castigo passa a ser de 100 açoites mais a reclusão por um período de 30 dias de trabalho forçado nas Casas de Correção. Esta medida desagradou os proprietários que se sentiram prejudicados pela ausência de sua mão-de-obra e, por esta razão, neste mesmo ano, decide-se pela pena de 150 açoites, sem prisão. Apesar deste conjunto de medidas, entre 1857 e 1858, 81,5% dos presos pelo calabouço do Rio de Janeiro eram acusados de capoeiragem. Portanto, o castigo não assustava os capoeiras.¹⁸

Entretanto, isto não é suficiente para explicar as medidas radicais tomadas contra os capoeiras no começo da República. José Murilo de Carvalho aponta, também, para outros fatores¹⁹. Estudando o período imperial, ele mostra que o país foi varrido por uma série de revoltas; a dos "malês", por exemplo, ocorrida em Salvador no ano de 1835, foi essencialmente uma rebelião escrava e apesar de ter sido violentamente reprimida, mostrou que os negros tinham capacidade para se organizarem apesar da repressão.²⁰

Ao longo do século XIX, o temor de uma guerra de raças foi constante, despertado pelas revoltas que pipocaram no país e utilizado nas argumentação favorável à abolição. Aos poucos, a libertação dos escravos foi se impondo como necessidade para a manutenção da ordem social. José Murilo afirma que a posição da Coroa, fundamentalmente preocupada com a manutenção da ordem, colocava-se à favor da libertação dos escravos, através de manifestações pessoais do Imperador ou da Princesa Isabel, e do oferecimento de títulos de nobreza aos proprietários que libertassem seus escravos. A Coroa era, portanto, percebida como lugar de conflito e sua postura em relação à escravidão fez com que os proprietários passassem a negá-la, cada vez mais, como capaz de garantir seus interesses: "A reestruturação do poder sobre a República dar-se-ia num sentido puramente liberal: representavam-se os que tinham poder real para representar-se, tornando o poder mais legítimo mas ao mesmo tempo mais oligárquico."²¹

A vitória republicana, entretanto, não foi nada tranquila. Após a abolição, os negros organizaram a Guarda Negra, composta por capoeiras. O objetivo da Guarda Negra era o de preservar a monarquia e combater a propaganda republicana. Os capoeiras da Guarda Negra iam às reuniões e comícios republicanos, impedindo que acontecessem. Em dezembro de 1888, ela pôs fim a um comício do qual participavam Silva Jardim e Lopes Trovão e, ao longo do período entre a abolição dos escravos e a proclamação da República reforçou a capacidade de organiza-

ção dos ex-escravos e a impopularidade do regime que viria substituir a monarquia.²²

Estamos, portanto, diante de algumas premissas explicativas para a violência republicana sobre a capoeiragem: os ex-escravos se organizavam na luta por suas reivindicações; a capoeiragem estava ligada ao conjunto dos esforços negros pela liberdade e se mostravam abertamente contrários à República que não possuía qualquer popularidade entre a população negra.

O controle da capoeiragem no período republicano, transvestido como combate ao ócio, era, na verdade, uma luta política de consolidação do novo regime. É importante perceber que a República não se fez vitoriosa do dia para noite, como o "15 de novembro". Sua afirmação está intrinsecamente relacionada às medidas de controle e repressão à população pobre e negra da cidade, em especial aos capoeiras, adotadas depois desta data.

A música, o corpo, a postura de valente, a relação com o trabalho devem ser entendidas dentro deste contexto e são lugares onde poderemos encontrar os elos entre capoeiras e malandros, bem como aspectos das tradições que estes últimos aprenderam e preservaram com os primeiros. Ao acompanharmos a história da capoeiragem redescobrimos uma noção de corpo enquanto linguagem, forma de comunicação, diálogo com o outro e com o mundo, ou para tomar emprestado um termo, um "arquivo" da memória que preserva ao esquecimento práticas políticas cotidianas que tinham no seu movimento, no tipo de roupa mais característica, no apego a imagem do corpo, o seu ponto cen-

tral.²³ O corpo dos capoeiras era, acima de tudo, um dado da personalidade e através dele, aliado ao elemento lúdico, brincava-se e resistia-se às imposições do cotidiano.

A prática da capoeiragem na rua permitia que seu aprendizado fosse mais fácil, pelo exercício de memória registrado no corpo que passa a ser, então, uma forma de inserção no mundo, uma postura diante da sociedade. Pelos movimentos, os capoeiras registravam uma linguagem não verbal. O gesto e o corpo falavam: "Corpo: síntese-texto que emite em linguagem não-verbal as mensagens arquivadas a partir das experiências que se cotidianizaram por intermédio desta mesma parte de comunicação com o exterior".²⁴

Com as frequentes perseguições e deportações com as quais a polícia buscou "eliminar" a capoeiragem, bem como com a transformação de sua resistência em folclore, parte da música popular brasileira que cantava a malandragem tornou-se um lugar possível para a manutenção desta tradição ligada à própria experiência negra com o trabalho escravo bem como as visões do trabalho por eles alicerçadas com a abolição. No ritmo e no conteúdo das canções malandras, principalmente a partir do final dos anos 20 deste século, ficaram registradas as histórias da capoeiragem. Tanto quanto a gestualidade do corpo, a música é uma forma de comunicação mais intensa que, aliás, permite e induz o corpo ao movimento. O "breque" dos sambas malandros, por exemplo, reinstaura a ginga, movimento inicial da capoeira, que é uma forma de andar "balançado" próxima da dança.

O corpo, na utilização feita pelos capoeiras, livra-se do condicionamento e do esquadriñamento que buscam neutralizá-lo, adestrá-lo e pacificá-lo, readquirindo autonomia. Era através dele, por seus movimentos, que os capoeiras se faziam identificar. A singularidade destes personagens é dada, em sua maior parte, por um jeito de corpo que é particular. Sobre ele, Luiz Edmundo assim se expressou:

"... e aos saltos, como um simio, como um gato, corre, recua, avança e rodopia, ágil, astuto, cauto e decidido. Nesse manejo inopinado e célere, a criatura é um ser que não se toca, ou não se pega, um fluido, o imponderável. Pensamento, relâmpago. Surge e desaparece. Mostra-se de novo e logo se tresmalha. Toda a sua força reside nesta destreza elástica que assombra".²⁵

A imagem mais forte é a da percepção da impossibilidade de controle sobre o corpo do capoeira. Ao olhar do outro, o capoeira possui velocidade e agilidade sobrenaturais, oferecendo a surpresa como reação principal àqueles que, sem praticar a capoeiragem, com ela convivem. Este caráter de surpresa, iminente ao capoeira, parece ter sido uma das razões principais para que sua figura fosse considerada tão ameaçadora. Se, de um lado, uma trama de olhares hierarquizados busca estabelecer sobre o corpo toda uma série de posturas funcionais e previsíveis capaz de esquadriñá-lo em cada detalhe, de disciplinalizá-lo, por outro, os movimentos do corpo dos capoeiras, instauram para este olhar a dificuldade.

Foucault fala em uma "microfísica do corpo" que busca através da disciplina imposta, "fabricar" corpos submissos e eficientes: corpos dóceis: "A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui estas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra, ela dissocia o poder do corpo".²⁶ Mas, se Foucault está certo em dizer que é sobre o corpo que se investem as disciplinas, é nele também que a insubordinação, aliás ausente em seus trabalhos, pode ser percebida em primeiro lugar.

Neste sentido, as descrições de Luiz Edmundo, quando confrontadas com as análises de Foucault, mostram o duplo caráter ameaçador da capoeiragem. O corpo do capoeira, reforça um comportamento em termos de autonomia e resistência. Se o poder exercido a partir de diferentes estratégias disciplinares busca esquadriñar o corpo para mais eficientemente controlá-lo, o capoeira pode ser um sinal da ineficácia das disciplinas, na recuperação que ele realiza da autonomia. Esse uso deliberado do próprio corpo é que reforça seu teor ameaçador.

Portanto, as metáforas utilizadas por Luiz Edmundo revelam mais que um estilo literário: fluido, relâmpago, pensamento, invisibilidade, velocidade aliada à surpresa, liberdade, são elementos constantes nas diferentes abordagens realizadas sobre os capoeiras. Impossibilitam o controle do olhar do outro que os observa e devolvem a eles a associação entre o corpo, a linguagem e a política. A surpresa inverte as regras do jogo da dominação a favor do capoeira, que brinca surgindo

e desaparecendo, entontecendo aqueles que com ele se assustam e que sobre eles realizam o discurso da moralização através do trabalho. Ao brincar com o próprio corpo e com o do outro, a seriedade e a eficiência desta tentativa de moralização sucumbem.

Nas imagens guardadas pela memória de Luiz Edmundo, os capoeiras aparecem, pela liberdade do gesto, como seres extraordinários. Também por aí é que se pode entender a gravidade jurídica outorgada ao caráter coletivo de suas maltas. Se sua figura individual representa já um uso político deliberado do corpo, as maltas evidenciam no coletivo o fracasso das estratégias de disciplinarização, fracasso duplo da ação do poder disciplinar sobre os corpos individuais, que organizados em maltas, se vêm elevados à condição de prática coletiva, organizada a partir de padrões e regras internos ao grupo e potencializados quantitativamente nas visões da violência e da ameaça.

Os diferentes estudos sobre a capoeiragem são unânimes em afirmar que a autonomia sobre o próprio gesto e a liberdade de movimento do capoeira têm origem na GINGA. A ginga é um jeito de corpo que favorece o balanço e a velocidade, como se os capoeiras estivessem sempre dançando. Ela é "nada mais nada menos que um andar de malandro, com seu passo faceiro e elegante, andando parado e movimentando-se em todos os sentidos e direções."²⁷ A ginga é, portanto, um jeito de andar que se aproxima da dança e que se afasta do gesto condicionado e mecânico do trabalhador. Por ser balanço, permite a

surpresa dos movimentos; por ser dança, remete à elegância e, por fim, por ser brincadeira, remete ao "não trabalho".

Dança e luta, na identificação da imagem física do capoeira são elementos que convivem. O corpo liga-se à festa e ao ritmo que, como tentei mostrar anteriormente, compunham o cotidiano das classes populares cariocas na virada do século. Os capoeiras instauram nesse universo cultural, através do corpo, uma forma de inserção no mundo, uma concepção e um posicionamento diante do mesmo. Aliados posteriormente à palavras e sons, estes gestos continuarão presentes nas canções sobre a malandragem feitas, principalmente, nos anos 30 e 40, que insistem na potencialização do caráter político do movimento.

Dentre todos os movimentos do corpo, o olhar acompanha em importância a ginga. O olhar dos capoeiras desafia: "...seu olhar mergulha no ânimo do adversário".²⁸ é um olhar que a ele pretende se impor. O direcionamento do olhar, direto e decisivo para o outro, apaga a noção de medo imposta pelo controle e vigilância que a polícia e os grupos dominantes pretendiam impor. Ele busca também desvendar o outro, estabelecer uma verdade, a partir do momento em que cruzam incisivos com o inimigo. Mais que isto, na luta entre os capoeiras, o olhar recíproco instaura a igualdade.

Dança e luta, música e corpo. O cotidiano dos capoeiras possui uma aproximação constante para com a musicalidade, cravada no cotidiano de parte da cultura popular urbana do Rio de Janeiro entre fins do século passado e início deste. Esta

musicalidade se fazia sentir no som do berimbau que marcava o passo e o ritmo da capoeiragem, no pandeiro que acompanhava as batucadas, no porte constante da viola ou do violão. No depoimento sobre as rodas de batucada, Ismael dizia que o pandeiro era o instrumento que as acompanhava e que "era cantado... todos cantavam".²⁹ Ao som do pandeiro ou do berimbau, a capoeira era acompanhada por um canto coletivo. Esse canto possuía diferentes funções: criava vigor coletivo, mantinha uma tradição, resguardava o passado do esquecimento. Mesmo nos momentos mais tensos de conflito, as maltas de capoeiras continuavam cantando. Na luta entre maltas de capoeiras apresentada por Aluizio Azevedo em O Cortiço, lê-se:

"...E os outros - o grupo rival - cantando o seu hino de guerra, entravam e aproximavam-se lentamente, a dançar como selvagens... e os cabeça-de-gato aproximavam-se cantando, a dançar, rastejando alguns de costas para o chão, firmados nos pulsos e nos calcanhares... Porfiro, chefe dos cabeça-de-gato, sempre a cantar ou assoviar, saltava em todas as direcções sem nunca ser alcançado por ninguém".³⁰

A música, através dos instrumentos ou do canto, acompanhava os capoeiras constantemente. Ela mantinha a identidade do grupo tanto nos momentos de conflito, através dos "hinos" que cada malta possuía, quanto nos momentos de diversão, quando a roda que assistia cantava coletivamente para os que se exercitavam na prática da capoeiragem. Música e dança aparecem indissociavelmente unidas, funcionando como uma espécie de regulador do corpo. A prática de vida dos capoeiras está cons-

tantemente mergulhada em sons. Esses sons carregam símbolos de uma comunidade e os reforçam a cada canto. Há, portanto, por parte dos capoeiras, e veremos a seguir, por parte dos malandros também, uma percepção rítmica do mundo e uma postura musical diante dele.

Mais uma vez, acompanhando as memórias de Luiz Edmundo, podemos resgatar esta convivência entre música e capoeira-gem, nas impressões guardadas de "Manduca da Praia", um capoeira famoso do final do século passado:

"Manduca da Praia anda como um marreco, rebolando o traseiro, agitando o abombachado das calças, o violão sempre a unha".³¹

Ao registrar suas lembranças, Luiz Edmundo reforça a presença cotidiana da música, bem como sua ligação com o corpo, com um jeito de andar que é, em si mesmo, musical. Reencontramos a noção de unidade entre música, corpo e dança como expressões de um comportamento, de uma experiência, de uma cultura. Esta mesma unidade será mantida pelos malandros, "espécies" de sucessores dos capoeiras, com os quais trabalharei mais detalhadamente no próximo capítulo.

Para falar do capoeira é preciso registrar também sua forma de vestir. A roupa possuía uma função especial, servindo como elemento de identificação, diferenciando-os dos outros habitantes da cidade. Tentei mostrar até agora que o corpo mostrava uma postura de autonomia e individualidade na experiência cotidiana dos capoeiras nas ruas do Rio. Esta impor-

tância do corpo que dança, bamboleia, defende-se e exercitando-se, é evidente também no cuidado que dispensaram para com a imagem. Daí que este tipo urbano tenha sido reconhecido e resgatado, em grande parte dos documentos, a partir de um padrão próprio de elegância, cristalizado em uma forma de vestir que, tendo sofrido alterações, manteve alguns traços típicos ao longo de quase um século. Todavia, não se pode dizer que os capoeiras se trajavam como as elites elegantes da época que, seguindo a moda ditada pela França, usavam impecáveis conjuntos de linho branco, gravatas, camisas de tecido inglês, luvas, chapéus, guarda-chuvas, coletes, polainas e finas abotoaduras de xarão, comprados todos ou mandados fazer nas lojas e alfaiatarias mais requintadas da Rua do Ouvidor, centro da moda carioca cujas casas, no geral, possuíam nomes franceses³². Quanto à forma de vestir dos capoeiras, um dos retratos mais antigos de que dispomos vem da literatura:

"O Chico-Juca era um pardo, alto, corpulento, de olhos avermelhados, longa barba, cabelo cortado rente, trajava sempre jaqueta branca, calça muito larga nas pernas, chinelos pretos e um chapelinho branco muito à banda".³²

Chico-Juca, capoeira contratado em Memórias de um Sargento de Milícias para "promover conflitos", ganhara este vulgo: Chico vinha de seu primeiro nome, Francisco, e o Juca lhe fora dado pela vitória gloriosa sobre um adversário de mesmo nome. A roupa caracterizava o indivíduo. Frizemos alguns detalhes para que possamos, depois, perceber como se deu, a

preservação dessa imagem: jaqueta branca, calça larga, chapéu de banda. Através da roupa, aliada ao vulgo e a um jeito de corpo, Chico Juca se fazia reconhecer. Este conjunto lhe permitia viver afastado do trabalho escravo, ainda em vigor quando Manuel Antonio de Almeida escreveu suas Memórias de um Sargento de Milícias.

Outros dois personagens literários, Firmo e Porfiro de O Cortiço, 40 anos mais tarde, preservaram esta imagem:

"Firmo, o atual amante de Rita Baiana, era um mulato pachola, delgado de corpo e ágil como um cabrito... Tinha seus trinta e tantos anos mas não parecia ter mais de vinte e poucos... Vestia, como de costume, um paletó de lustrina preta já bastante usado, calças apertadas nos joelhos, mas tão largas na bainha que lhe engoliam os pezinhos secos e ligeiros. Não trazia gravata, nem colete, sim uma camisa de chita nova e ao pescoço, resguardando o colarinho, um lenço alvo e perfumado..."³⁴

A roupa, aliada ao corpo, marca a individualidade do personagem e promove seu reconhecimento na comunidade. O apuro para com o vestuário diferencia o capoeira Firmo dos demais habitantes do cortiço dos "carapicus", além de manter-lhe um aspecto de juventude. Existe uma grande preocupação em relação aos detalhes: a posição do chapéu, o lenço no pescoço. Sobre este último, aliás, é preciso ressaltar que possuía uma dupla função: além de pertencer a uma tradicional forma de vestir, os lenços ao redor do pescoço, frequentemente de seda, protegiam contra os golpes de navalha pois favoreciam que a lâmina deslizasse sobre o tecido sem atingir a pele.³⁵

Ao falar em "Manduca da Fraia", Luiz Edmundo também se viu preocupado em ressaltar sua elegância:

"Mostra a cabeleira encaracolada, caída sobre a testa marron, paletó de um só botão, fechando em baixo, calça de linho, branco, dura a força da goma e do trincal, faixa e o luxo de umas botinas inteiriças, das de elástico, das chamadas 'reúnas' de 'sarto-arto', e sempre furiosamente engraxadas. No pescoço lenço de faille azul... Relógio com chatelaine de cabelo no bolso da calça e um chapéuzinho 'três pancadas', batido em toldo de barraca, sobre a linha dos olhos."³⁶

Falando também sobre os habitantes do cortiço, Luiz Edmundo estabelece as diferenças entre Manduca e aqueles com quem convive a partir da sua forma de vestir, marcada pela criação de uma elegância própria e pelo apego ao detalhe. Além da roupa, esta elegância envolvia também uma postura diferenciada do corpo, dada pela ginga com a qual os capoeiras se movimentavam. Para além daquilo que a todos os capoeiras era comum, a preocupação com detalhes mais pessoais, dava a cada um deles um aspecto singular. Firmo trazia o lenço perfumado; Manduca usava relógio de "chatelaine" de cabelo. O efeito de reconhecimento era obtido, em grande parte, por essa forma de vestir típica:

"O seu trajar é característico: usa de calças largas, paletó de saco desabotoado, camisa de cor, gravata de manta e anel corrediço, colete sem gola, botinas de bico estreito e revirado, chapéu de feltro".³⁷

Os detalhes revelam uma postura de preocupação e embelezamento em relação ao corpo, além do desejo de se fazerem reconhecidos pela comunidade. Quando somados, dão a essência de um processo de afirmação pessoal que ocorria pelo lado do avesso, entendido como singularização e notabilização. O corpo e a roupa funcionavam como elementos de diferenciação e identificação para o capoeira, que dava o conhecimento de si pela diferenciação em relação ao outro. A roupa, portanto, faz parte de uma trama de relações sociais destes personagens. Mesmo a profusão de descrições do jeito de vestir de cada um deles, com características comuns e elementos diferenciados, mostra que eram bem sucedidos em seu objetivo de reconhecimento. Tanta eficiência possuía que era perseguida pela polícia e alvo do seu ataque. Porfiro, por exemplo, que em O Cortiço, "afinava-se" muito a Firmo, tinha, entretanto outra linha:

"não dispensava a sua gravata de cor saltando em laço frouxo sobre o peito da camisa, fazia questão da sua bengalinha com cabeça de prata e da sua piteira de âmbar e espuma, em que ele equilibrava um cigarro de palha".³⁸

Os detalhes luxuosos da roupa destes personagens possuíam a função de garantir-lhes a notoriedade e a popularidade. Ao mesmo tempo, esta insistência na elegância e no aprumo da imagem, procura recusar, pela aparência, a condição de operário. A roupa, tal qual o gesto, caminha no sentido de uma utilização deliberadamente política do corpo, veículo através do qual o capoeira demonstra sua valentia e garante a sobrevivência.³⁹

Tenho insistido em que também a roupa marca um crítica indireta ao trabalho, em sua função disciplinar de adestramento, tornando os capoeiras sujeitos singulares e amplamente reconhecidos. Existe ainda uma outra hipótese sobre as posturas políticas reveladas por esta forma de vestir. Paletós, lenços, gravatas, coletes, bengalas e relógios, confundem a hierarquia que contrapõe a imagem física e visual de dominantes e dominados. Trabalhando com as "visões de liberdade" de escravos e negros libertos nos anos que antecederam a abolição, Sidney Chalhoub mostra que alguns proprietários se irritavam com o comportamento de seus escravos que buscavam, entre outras coisas, usar uma vestimenta que oferecesse uma imagem mais próxima da condição de liberdade, confundindo os olhares. Ele cita, por exemplo, uma observação feita por Perdigão Malheiro: "Nas cidades já se encontram escravos tão bem vestidos e calçados, que, ao vê-los, ninguém dirá que o são"⁴⁶; a roupa, então, passava a funcionar como uma espécie de disfarce, uma estratégia utilizada pelos escravos para que suas vidas se tornassem indiferenciáveis em relação aos homens pobres e livres do Rio.

Para os capoeiras, entretanto, as roupas não possuíam o mesmo sentido que tinham para os escravos em geral. Embora ligadas às lutas pela liberdade, revelam também um sentido específico de identidade e afirmação pessoal, de reconhecimento. Mantendo uma tradição que compunha o conjunto das lutas cotidianas dos escravos pela sua liberdade, os capoeiras se apropriavam de elementos do vestuário dos grupos dominantes. Ao

mesmo tempo, singularizavam-se e disfarçavam sua condição. Além disso, exprimiam pela roupa, uma atmosfera constante de festa. A roupa passava a funcionar também como uma espécie de máscara: "a máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo, a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, da violação das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio do jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, características das formas mais antigas de ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável."⁴¹

Tanto quanto os escravos que se calçavam, os capoeiras negavam uma história que lhes outorgava, no corpo e na sua imagem, uma condição específica e supostamente imutável. Relativizavam verdades e refutavam uma suposição de que a história é mera fatalidade. Processavam através do paletó, do chapéu, de relógios e bengalas, uma transformação em sua própria condição e, se por um lado, o exagero do detalhe frisava sua diferença em relação à comunidade, por outro, ameaçava a onipotência daqueles que pretendiam dominá-los - o proprietário de terra, o industrial, a polícia - a partir da apropriação de parte de seus comportamentos, avisando sobre a possibilidade da mudança e dificultando o esquadrinhamento da cidade. A roupa, retirada sua neutralidade, carrega uma concepção política de mundo e a imagem que ela oferece busca instaurar uma outra

realidade.

Mas, para além da música, da roupa e de um jeito de corpo, existia também um código de comportamento interno que os capoeiras respeitavam e que os aproximava. Através dele torna-se possível atingir valores consagrados não só pelos capoeiristas, mas também por boa parte da população pobre carioca. Na vida dos capoeiras o valor moral mais determinante era a valentia, expressada também através do corpo, transformando-o em uma "arma" na luta pela sobrevivência:

"Ser valentão foi em algum tempo ofício no Rio de Janeiro; havia homens que viviam disso: davam pancada por dinheiro, e iam a qualquer parte arrumar de propósito uma desordem, contanto que se lhes pagasse, fosse qual fosse o resultado."⁴²

A prática da capoeira, seja na brincadeira, no conflito ou nos serviços prestados em troca de dinheiro, estava toda estabelecida sobre esse princípio básico que era a valentia. Ela foi responsável pela notoriedade que os capoeiras conquistaram e respeitava alguma regras estabelecidas pela convivência entre eles. Estas regras eram obedecidas por todos e o não cumprimento delas dava lugar à censuras e punições determinadas pelo próprio grupo.

Os capoeiras e suas maltas possuíam cada um uma área de atuação e o respeito pelo "pedaço" do outro era regra fundamental de convivência. Quando não considerado, provocava conflito entre os rivais. Cada malta era reconhecida a partir do seu "pedaço". Assim, "a malta da freguesia de Santana era

conhecida por CADEIRA DA SENHORA; a do Sacramento por TRÊS CA-
CHOS, a de São Francisco de Paula, FRANCISCANOS; FLOR DA GENTE
era a da Glória; ESPADA, a da Lapa; GUIANU, a de Santa Luzia e
assim por diante".⁴⁸ A invasão do "pedaço" de uma malta por
outra era decidida através da prática da capoeira, com respei-
to às regras que eram comuns a ambos os lados envolvidos no
conflito e em igualdade de condições, como vimos já na obra de
Aluizio Azevedo.

Nestes "pedaços", a imagem da capoeira mesclava duas
sensações contraditórias: temor e proteção. Durante a "Revolta
da Vacina", "Prata Preta", por alguns chamado de "Camisa Pre-
ta", tornou-se símbolo e líder dos amotinados da Saúde. Sobre
ele, a imprensa assim se manifestou:

"...travou-se um tiroteio entre eles
e uma força da polícia e do exército ali
de serviço. A luta foi tremenda e no meio
dos turbulentos avultava um denodo, numa
bravura de verdadeira fera, um creoulo al-
to e reforçado, que era o chefe dos grupos
da saúde. Esse indivíduo empunhava um re-
vólver em cada mão e desfechava-o seguida-
mente sobre a força, e quando esta pôs o
grupo em debandada, ainda ficou ele a lu-
tar, em resistência aos soldados, dos
quais prostou um morto e dois gravemente
feridos, sendo estes da polícia e aquele
do exército. Afinal, ao cabo de tenaz e
cega resistência, foi o sinistro creoulo
preso pela turma de agentes que ali auxi-
liavam, armados de revólver, a força em
ação.

A grande custo foi ele conduzido para
a Repartição Central de Polícia, sendo an-
tes desarmado. Além de dois revólveres
trazia em seu poder uma navalha e uma fa-
ca. Deu o nome de Horácio José da Silva e
foi metido em camisa de força, recolhido
ao xadrez. Esse creoulo tem a alcunha de
"Prata Preta" e pela sua conhecida bravura

como famoso desordeiro, fora proclamado chefe dos sublevados da Saúde. Nos embates ali travados sempre foi visto nos lugares mais perigosos, atirando contra a força..."⁴⁴

A longa citação, apesar de seu objetivo repressivo, recupera muito daquilo que o capoeira representava para sua comunidade⁴⁵. Ao enfatizar seu caráter violento, o jornal acaba por fortalecer também a valentia e a coragem de "Prata Preta". Mostra que no código ético interno estabelecido pelos capoeiras, fugir é sinal de covardia, ainda que o inimigo evidencie-se como vitorioso. Existem também indícios de como se estabeleciam as tramas de solidariedade e reconhecimento entre os capoeiras e a comunidade: "pela sua conhecida bravura como famoso desordeiro fora proclamado chefe dos sublevados da Saúde"; valentia e bravura promovem a figura do capoeira entre as classes populares. Reaparece a noção de "pedaço" como um lugar onde se articulam regras de convivência paralelas e particulares. O exagero do jornal na busca de incriminar "Prata Preta" fortalece, paradoxalmente, as qualidades que lhe são outorgadas pela comunidade: coragem, valentia, bravura, resistência e força. Mostra também que essa valentia era utilizada não só no cotidiano mas também nos momentos em que a comunidade se unia para enfrentar posturas políticas oficiais, como durante a "Revolta da Vacina" na qual "Prata Preta" liderou a população do seu pedaço. Tendo sido popularmente escolhido para exercer esta liderança, "Prata Preta" manteve-se na luta mesmo quando todos os outros já haviam se retirado e a possibilidade de manutenção da resistência parecia anulada frente às forças poli-

ciais. Entim, o jornal, por caminhos contrários, acaba por fortalecer a imagem do capoeira frente a sua própria comunidade, pois importa aqui a forma popular com a qual a notícia era lida.

Aliás, liderança era outro dos atributos respeitados pelos capoeiras; não apenas a liderança que exerciam em razão de sua reconhecida valentia e coragem, como também a liderança de um em relação ao seu próprio grupo de capoeiristas. O relacionamento entre os personagens Firmo e Porfiro de D. Cortico confirma esta liderança:

"O Firmo conquistara rápidas simpatias e constituíra-se chefe de malta. Era querido e venerado, os companheiros tinham entusiasmo pela sua destreza e pela sua coragem, sabiam-lhe de cor a legenda rica de façanhas e vitórias. O Porfiro secundava-lhe sem lhe disputar a primazia e estes dois, só por si, impunham respeito aos carapicus, entre os quais, não obstante, havia muito boa gente para o que desse e viesse".⁴⁶

A posição de líder de malta, respeitada pelos outros capoeiras do grupo, era conquistada pela combinação de dois elementos consagrados: destreza e coragem, numa aliança entre a agilidade do corpo e a determinação nos momentos de conflito. Era mantida na memória popular através da lembrança das "façanhas" do líder, que corriam de boca em boca pela comunidade. E por esta razão, Porfiro, quase tão bom quanto Firmo e parceiro constante dele, reconhecia a liderança deste último. A proximidade entre os dois favorecia a liderança ao invés de tentar destituí-la. Porém, para chegar a ser chefe de malta

era necessário muita dedicação:

"A categoria de chefe de malta só atinge aquele cuja valentia o tornava inexcedível, e dos chefes dos chefes o mais afoito entre estes, mas refletido e prudente."⁴⁷

Toda uma hierarquia interna era construída cotidianamente e respeitada. A malta aparecia, portanto, como organização autônoma dos capoeiras e aqueles que dela pretendessem tomar parte, precisavam respeitar suas regras. É importante perceber que a ascensão nos quadros desta hierarquia era obtida pela competência individual, reforçando uma noção aqui já enfatizada de que os capoeiras, através do corpo e da valentia, praticavam um processo de afirmação individual que ocorria por critérios intrínsecos ao grupo popular a que pertenciam. Se no relacionamento entre Firmo e Porfiro a liderança fora conquistada pela agilidade e valentia, ao analisarmos as obras de Helle Moraes Filho encontraremos um outro valor necessário a essa ascensão interna ao grupo: a prudência. Ferir um elemento da própria malta era o mesmo que atingir a todos e, regra geral, todo o grupo se reunia para preservar a memória do companheiro e vingá-la:

"Os capoeiras, até quarenta anos passados, prestavam juramento solene, e o lugar escolhido para isso eram as torres das igrejas. As questões de freguesia ou de bairro não os desligavam, quando as circunstâncias exigiam desagravo comum, por exemplo: um senhor, por motivo de capoeiragem, vendia para fazendas um escravo filiado a qualquer malta, eles reuniam-se e

designavam o que havia de vingá-lo."48

O depoimento de Mello Moraes Filho reforça a composição de um quadro de estratégias cotidianas dos escravos na luta pela liberdade e desmantela uma visão do processo de abolição que corre por extremos: a liberdade ou é vista como uma dádiva dos grupos dominantes do país ou como resultado da ação mitológica dos quilombos. Aqui, dentro dos quadros da escravidão, os escravos encontravam na capoeiragem uma forma de luta mais cotidiana. As maltas eram instituições com padrões e normas de comportamento particulares, formuladas a partir da experiência cotidiana. A presença do juramento ressalta o caráter de lei desses padrões e a obediência aos mesmos era garantida por uma trama de tradições e solidariedades. Mesmo as maltas inimigas mantinham entre si o respeito e a solidariedade:

"Nos terríveis encontros entre Guaiamus e Nagôs se os chefes decidiam que uma questão fosse resolvida em combate singular, enquanto os dois representantes das cores vermelha e branca se batiam, as duas maltas conservavam-se a distância e fosse qual fosse o resultado do duelo, de ambos os lados rompiam aclamações ao triunfador."49

Parece formidável que a inimizade não represente a possibilidade de rompimento para com os regulamentos estabelecidos pelos capoeiras. Além disso, o trecho citado mostra também o reconhecimento coletivo da vitória numa luta que acaba em festa. Tanto como em O Cortiço, onde as rixas pessoais eram

colocadas de lado em momentos de defesa dos interesses comuns em relação à polícia, aqui também, entre as maltas de capoeiras, reaparecem sinais dessa solidariedade nos momentos de confronto. Momentos em que, abandonados os interesses particulares de cada malta, a capoeiragem testava sua força e expandia sua fama e valentia na debandada geral imposta ao inimigo, principalmente se fosse a polícia.

O caráter solidário e coletivo da malta se fazia perceber também pela forma com que a agressão a um de seus membros era sentida coletivamente, por todos os outros, engendrando uma trama de responsabilidades e lealdades. A preservação interna da memória, da honra e da imagem do componente da malta, reaparece uma vez mais, no relacionamento entre Porfiro e Firmo por ocasião do confronto dos cortiços:

"... ouvia-se na rua um coro de vozes que se aproximavam das bandas do 'cabeça-de-gato'. Era o canto de guerra dos capoeiras do outro cortiço, que vinham dar batalha aos carapicus, para vingar com sangue a morte de Firmo, seu chefe de malta".⁵⁰

O canto reaparece como forma de integração entre os capoeiras e como criação de força, mantendo a identidade. Ele une a luta à dança e ao prazer. O objetivo desse canto coletivo era o de fortalecer os laços entre os elementos do grupo que, feridos em sua constituição pela morte de seu líder -- Firmo foi morto pelo português Jerônimo na disputa pelo amor de Rita Baiana -- precisavam recuperar sua imagem e a do chefe. Nesse sentido a capoeiragem servia a três fins: à malta em

sua hierarquização interna, à composição de elos entre diferentes maltas e a ser um jogo, uma brincadeira. Assim, envolvendo todo o cotidiano do capoeirista ela permitia diversão, luta, trabalho e reconhecimento. Dentro dela, a lei era estabelecida a partir de igualdades: a morte se vingava com sangue e era tanto mais grave quanto mais elevada fosse a posição do capoeirista morto. E, como as mesmas regras funcionavam para diferentes maltas, a luta se processava sempre em igualdade de condições.

As posições de liderança exercidas pelos chefes de malta em nada abalavam a lealdade e a solidariedade entre eles. É ainda Hello Moraes Filho quem afirma: "Quando se dedica a alguém é incapaz de uma traição, de uma deslealdade...".⁵¹ A lealdade, juntamente a outros valores que até aqui foram levantados, era também regra de convivência. Ela está definitivamente assimilada no relacionamento entre os capoeiristas e destes para com a comunidade que, sem ter deles a mesma destreza e valentia, os respeitava e apostava neles para a defesa de interesses comuns e portanto, proteção de seus membros. A traição se constituía, exatamente por isso, na principal razão para a morte ou completa estigmatização do indivíduo que a praticasse. Ela envolvia não só os padrões morais dos capoeiristas como atingia também o próprio corpo nos momentos de luta. Por essa razão, dois dos principais dogmas da capoeira-gem eram os de "não bater em homem deitado e não navalhar à traição".⁵²

O corpo e a luta que através dele era praticada estabeleciam a igualdade. Por vezes ela era envolvida por uma fina ironia e o "não bater em homem deitado" era substituído por um "não bater em defunto".⁵³ O humor e a ironia mostravam uma convivência onde existe respeito ao inimigo derrotado mas também efetivavam a honra e a força do vencedor. Outros dogmas também lhes afetavam a honra: "... deixar-se prender por dois ou três soldados e espancar a um pobre velho ou a uma criança..."⁵⁴; era fundamentalmente no choque com a polícia que o capoeira testava e mantinha sua valentia e para ele, velhos e crianças possuíam um lugar a ser respeitado e protegido, reafirmando a prática da capoeiragem, indiretamente, como o exercício da igualdade de direitos e condições.

Na vida dos capoeiras, a religiosidade também possuía um lugar de destaque:

"... Defende os fracos. Tem alma de Dom Quixote. É com muita religião, muitíssima. Pode faltar-lhe ao sair de casa o aço vingador, a ferramenta de matar, até a própria coragem, mas não se esquece do escapulário sobre o peito e traz na boca sempre o nome de Maria ou de Jesus. Por vezes, quando a sombra da madrugada ainda é um grande capuz sobre a cidade, está ele de joelhos, compassivo e piedoso, batendo no peito, beijando humildemente o chão, em prece, diante de um nicho iluminado, numa esquina qualquer. Está rezando pela alma que sumiu do mundo, do que matou".⁵⁵

O escapulário é uma espécie de pano bento, formado por dois quadrados, com orações escritas neles e que se leva ao pescoço. Tenho insistido na afirmação de que os capoeiras potencializavam no corpo tudo aquilo que os tornava reconhecidos e por isso era também no corpo que carregavam os sinais da religiosidade. Essa religiosidade se expressava também no corpo, no gesto, no respeito à morte e na crença em Deus. Isto explica, então, que a vingança do capoeira não se traduza em um rancor infinito; a morte também devolve para eles a noção de igualdade.

O cronista João do Rio também anotou a presença desta religiosidade revelada no corpo através das tatuagens que apareciam com maior frequência na Detenção:

"...o fato curioso é que para esta gente, do outro lado da sociedade, não basta pensar, é preciso trazer a marca das opiniões do próprio lombo".⁵⁶

João do Rio percebe que o ato de tatuar-se devolve a autonomia do indivíduo sobre o próprio corpo, potencializando-o em termos políticos; as tatuagens registram particularidades da história de cada um. Ele mostra ainda como a religiosidade era um motivo constante dessas tatuagens:

"...não há desordeiro ou assassino em cuja mão direita não apontem, tatuadas, as cinco chagas de Cristo".⁵⁷

Não estou aqui, em termos imediatos, deduzindo que os desordeiros e assassinos aos quais João do Rio se refere sejam todos capoeiristas, mas é provável que dentre eles alguns praticassem a capoeiragem. A própria palavra "desordeiro" era frequentemente utilizada pela imprensa e pela polícia para designar o capoeira e é provável que a religiosidade estampada no corpo tenha sido uma constante na vida do último. Neste sentido, a aproximação com Cristo a partir do flagelo do corpo está presente nas tatuagens. Elas intensificam a noção de injustiça que, tendo sido praticada contra Cristo, seria também exercida pelo confinamento do capoeira. A crença em Deus é, de acordo com João do Rio, uma das idéias capitais dos presos:

"... uma verdadeira crise religiosa. Rezar, pedir a Deus a sua salvação, trazer bentinhos ao pescoço, ter entre os seus papéis imagens sagradas, não significa, de resto, a regeneração. Homens de espécie do Carlito ou do Cardosinho fazem o sinal da cruz ao levantar da cama para matar um homem horas depois; Serafim Bueno, um criminoso repugnante, tem uma fé surda no milagre e em Nosso Senhor; o Carrasco, gatuno torpe, treme quando se fala no castigo do céu, mas nenhum deles se regenera".⁵⁸

Aqui, portanto, a religiosidade é assimilada e vivida mas não como elemento de um processo moralizador. Não disponho de informações sobre todos os presos citados na crônica de João do Rio mas Cardosinho, por exemplo, foi tema constante da grande imprensa carioca durante os anos de 1904 e 1905, por agressões, assaltos, arruaças e capoeiragem, sendo por sucessivas vezes noticiado como "o mais célebre dos turbulentos da Saude".⁵⁹

Neste código de comportamento ético interno aos capoeiras há ainda um outro ponto a ser ressaltado que diz respeito às mulheres. Para com elas os capoeiras tinham algumas atitudes padronizadas: a primeira é o respeito, não à mulher em si, mas à mulher do outro, à supremacia e autoridade deste sobre a primeira. Novamente, através da literatura, é possível chegar a isto:

"O Chico-Juca estava com efeito há mais de meia hora a dirigir graçolas das suas a uma moça que bem sabia que era coisa do rapaz que estava tocando."60

Chico-Juca, já citado anteriormente, era o capoeira do romance Memórias de um Sargento de Milícias, que vivia de "provocar conflitos" graças a sua valentia e agilidade. Aqui, a noção de respeito não está relacionada à mulher e sim à propriedade feminina do outro, cuja provocação, não raro, gerava grandes arruaças. O respeito é firmado na aceitação da posse do outro sobre a mulher. A palavra "coisa", aliás, mostra já a maneira como a mulher era considerada, por vezes, uma propriedade. Também sobre a relação entre o capoeira e a mulher, Luiz Edmundo conta:

"não lhe faltam, ao par dos instintos maus, gestos amáveis e enternecedores... é cavalheiresco para com as mulheres..."61

Reza a cartilha dos capoeiras uma concepção da figura feminina que aproxima a mulher ao idoso e à criança, citados anteriormente. Assim, cavalheirismo, proteção e machismo são

posições ambivalentes dos capoeiras para com as mulheres. É em parte esta noção de fraqueza e inferioridade que atribuíam a mulher, que impunha a eles uma conduta de não intromissão no romance do outro, que seria como a invasão do "pedaço".

Mas não era apenas a possessividade que regulava o relacionamento entre os capoeiras e as mulheres. "Manduca da Praia", já por sucessivas vezes citado neste trabalho, obtinha os recursos necessários ao seu sustento de maneiras diferentes. Além de trabalhar como cabo eleitoral e oferecer serviços de proteção a políticos, cargos estes obtidos pela sua força e agilidade físicas, vivia fundamentalmente ligado às mulheres:

"... Vive à custa da própria mãe, que lava e engoma para fora, que lhe dá casa e comida, só não lhe pagando o vício do fumo, da bebidinha e da boa fatiota que ele vai buscar na rua São Jorge, a casa de rótula de uma francesa velha e gorda, que cheira a alfazema e que, por causa dele, já se quiz suicidar três vezes, ingerindo ácido fênico. Os jornais deram...".⁶²

Duas mulheres exerciam, portanto, uma função determinante na manutenção da imagem de "bamba" de Manduca de Praia e com elas ele se relacionava de modo a oferecer-lhes tudo aquilo que para si mesmo negava: o trabalho regular e a exploração. O respeito e a solidariedade dos capoeiras eram valores admitidos em um universo essencialmente masculino. No relacionamento com as mulheres, os capoeiras transformaram-nas, por repetidas vezes, em explorados que não desejavam ser. À mulher, na condição de mãe ou amante, aparece como a provedora das necessidades mais imediatas de Manduca, alimentando ao

mesmo tempo sua fama, já que através dela seu nome chegava ao jornal, aumentando-lhe o impacto sobre a população do cortiço, onde morava. Ela é também a ponte que alarga sua notoriedade para a cidade como um todo através da imprensa.

Finalmente, tentar traçar um panorama da moral do capoeira exige que se fale na luta dos mesmos pelo sucesso, notoriedade e fama. Os capoeiras alcançaram a notoriedade através de um processo de individualização, aqui entendido como demarcação da diferença entre eles e os "outros", que ocorria pelo lado do avesso. Escondendo os nomes e sendo conhecidos pelos vulgos, aliaram a esta prática de notoriedade a possibilidade de ludibriar a polícia, oferecendo a ela nomes falsos, afirmando para uns e dificultando para outros seu reconhecimento. Suas façanhas se espalhavam de boca-em-boca, talvez o meio de comunicação mais rápido e eficaz do Rio de Janeiro no começo do século e, não raro, chegavam aos jornais, que arrastavam sua fama para além da própria comunidade. Alguns desses vulgos remetem também ao próprio corpo: "Mette Braços" com dois "t", ligava-se à rapidez do gesto; "Coragem" era, como vimos, dogma da ética interna ao grupo sendo também o vulgo de Isolino Gomes de Matos; "Três Tempos", possuía fama de valente que corria de boca em boca pelos lados da Saúde⁶³; "Gato Frito" era o vulgo celebrizado de Júlio Augusto Teixeira da Costa, cuja origem, aliás, provinha do curioso fato de, como ele mesmo conta, "ter comido um gato frito quando criança em uma oficina em que trabalhava".⁶⁴ Mesclando elementos do corpo e do cotidiano ao humor e a ironia, o jornal enfatizou por re-

petidas vezes a notoriedade destes indivíduos, reforçando-as para a sua própria comunidade de origem enquanto procura censurar e moralizar. Antes disso, entretanto, em finais do século passado, Machado de Assis levantava em suas crônicas a questão da imprensa como veículo que difundia e celebrizava capoeiras:

"Sou justo; há casos em que se acha a coisa natural. Na verdade, se eu completando hoje cinquenta anos, junto com a família e dois ou três amigos, porque não farei participar do meu contentamento este respeitável público? Embarco, desembarco, dou ou recebo um mimo, nasce-me um porco com duas cabeças, qualquer caso destes pode muito bem figurar em letra redonda, que dá vida a cousas muito menos interessantes e depois, o nome da gente, em letra redonda, tem outra graça, que não tem em letra manuscrita, sai mais bonito, mais nítido, mete-se pelos olhos dentro, sem contar que as pessoas que o hão de ler compram as folhas, e a gente fica notória sem despende nada. Não nos envergonhemos de viver na rua; é muito mais fresco."⁶⁵

Machado, logo de início, mostra que o desejo de publicidade atinge a todos e ironiza no sentido de que o jornal transforma em manchete, ou façanha, fatos cotidianos quase banais. É a esse exagero que Machado de Assis acusa pela presença constante e crescente dos capoeiras no Rio, crescente na proporção da divulgação de seus feitos pela imprensa. E ainda, ao acusar a publicidade, Machado observa que a palavra não é neutra e possui significados diferentes de acordo com aqueles que lêem o jornal. Ele percebe também que o capoeira conquista seu objetivo de fama, reconhecimento e singularidade através

da imprensa:

"Recorre a navalha, espalha facadas, certo de que os jornais darão notícia das suas façanhas e divulgarão os nomes de alguns".⁶⁶

No geral, a imprensa carioca que seguia a regra do "O Rio civiliza-se", combatendo a capoeiragem como se ela fosse um ranço de barbárie que impedia a cidade de modernizar-se, esbarrava na dificuldade das diferentes leituras que as classes populares faziam de suas manchetes, onde o que a princípio era estigmatizador e censurável, fortalecia para a comunidade negra e pobre os pressupostos da valentia, destreza e coragem dos capoeiras. Existia, portanto, uma leitura positiva dos comportamentos ressaltados pela imprensa, uma leitura popular, onde o corpo, a valentia, a coragem, a confusão e a festa estavam em sintonia com as boas formas de viver. Nessa leitura, a assimilação positiva da violência é feita não pela aproximação entre as classes populares e a barbárie, mas pela sua identificação a uma forma de afirmação da personalidade, a um jeito interno de resolver questões vigentes, à continuidade de um processo de luta pela liberdade numa república onde "a primeira coisa que um político de lá pensa, quando se guinda às altas posições é supor que é de carne e sangue diferente do resto da população."⁶⁷

Iniciei este capítulo insistindo na idéia de que a capoeiragem compõe o conjunto de práticas cotidianas dos negros na busca do "viver sobre si", por eles entendido como um sentido da liberdade. No capítulo anterior tentei enfatizar que o ócio e o trabalho não eram duas realidades excludentes. Nesse sentido a figura do capoeira parece ser exemplar. Retomemos Manduca da Fraia:

"Manduca da Fraia, por cálculo, é cabo eleitoral do partido do governo e sua escora nos colégios eleitorais, onde comparece erigido de facas, de navalhas e de cédulas, um quebra-queixo a fumar na boca, na mão vasto cajado de petrópolis, no dorso e forte, marreta do ofício, que as vezes, varre até onde acaba a casa garantindo com a vontade do partido o que ele chama de soberania 'nacioná'. Cada eleição rende-lhe algum dinheiro, 'uns poses', como ele diz".⁶⁸

A prática de prestação de "serviços" políticos foi uma constante na vida dos capoeiras. Como muitos outros, Manduca tinha nos trabalhos realizados na política institucional via proteção e fraudes, uma prática de sobrevivência que lhe permitia manter-se distante das normas de trabalho regular. Além disso, esses serviços eram feitos sem perda de sua imagem e através daquilo que lhe particularizava: valentia, fama e notoriedade.

Doutros documentos que abordam a figura de Manduca da Fraia, mostram que seus ofícios políticos garantiam não só o dinheiro como também a proteção policial:

"Conhecido por toda a população fluminense, considerado como homem de negócio, temido como capoeira célebre, eleitor crônico da freguesia de São José, apenas respondeu a 27 processos por ferimentos leves e graves, saindo absolvido em todos eles pela sua influência pessoal e dos seus amigos".⁶⁹

A amálgama entre as práticas cotidianas de Manduca e a política institucional possibilitava a ele uma vida "arbitrária", que o colocava em confronto direto com a polícia, mas que não lhe era nunca prejudicial.

De um lado, ele mantinha sua autonomia; de outro, abria espaços para a manipulação da lei que pretendia reprimi-lo. O envolvimento com a política não era apenas fonte de sobrevivência financeira, mas também uma maneira esperta de driblar o mundo "legal". Esta forma de ganhar a vida, prestando "serviços" políticos que envolviam a fraude, a proteção, a violência e a coerção, indica ainda uma outra possibilidade: a de um certo alheamento das classes populares em relação à política institucional, nunca vista como algo capaz de afetar-lhes a existência, não por alienação, mas por estranhamento e recusa, especialmente se considerarmos que a ligação sobre o Estado e as classes populares era feita sempre pela polícia. A participação popular ocorria por vias indiretas, que envolviam resistências e espaços para a garantia da autonomia.

Outros depoimentos sobre Manduca da Praia reforçam a impossibilidade de uma fronteira rígida entre os mundos do trabalho e as representações do ócio:

"... O Manduca tinha banca de peixe no mercado, era liso em seus negócios, ganhava bastante e tratava-se com regalo..."⁷⁰

Manduca mostra, portanto, uma prática de vida onde o trabalho adquire um outro sentido. Ao contrário de Luiz Edmundo, que afirmava que Manduca obtinha a maior parte do seu dinheiro através da mulher e da política, Hello Moraes revela que o comércio era a sua fonte de subsistência, enfatizando a conexão com a qual era praticado. É possível que Luiz Edmundo tenha romantizado a figura de Manduca; é também possível que a "legalidade" oferecida a ele por Hello Moraes, cujo texto preocupa-se fundamentalmente em engrandecer a "boa capoeiragem", busque esvaziar-lhe o caráter de resistência pessoal e, por extensão, uma história de resistência de parte da população pobre carioca à apologia do trabalho "livre", já que sua apresentação da capoeiragem está fundamentalmente assentada na busca de estampá-la como arte genuinamente nacional. O importante porém, é perceber que esses diferentes documentos reforçam a possibilidade de pensar a convivência de duas realidades supostamente inconciliáveis como parte do cotidiano carioca.

Hello Moraes, entretanto, não estava sozinho nesta tentativa de esvaziamento do caráter político de luta pela liberdade e de resistência à submissão da capoeiragem. Para além da violência policial, outras formas de controle procuravam apagar da capoeiragem seu caráter "subversivo", tentando instaurá-la como um símbolo, através de um processo de nacionalização que procurava transformar uma experiência concreta em

esporte e folclore. Durante os anos 10 e 20 deste século, a repressão policial e o confinamento se aliaram a um esforço pela transformação da capoeira em ginástica, restringindo-a a ser um esporte, tanto mais louvável quanto mais pudesse ser estampada como esporte genuinamente nacional. Esta despoliticização da capoeira via esporte parte de uma reconstrução que busca elitizá-la:

"... Dr. D.M. juriconsulto eminente e deslumbrante glória da tribuna criminal, cultivou em sua mocidade esta luta nacional, entusiasticamente levada a excessos pelo povo baixo, que a afogou na desordem e em correrias reprovadas, em homicídios horrorosos".⁷¹

O primeiro passo na construção de uma imagem positiva da capoeiragem por Helle Moraes é incluí-la no cotidiano dos "eminentes" de sua sociedade. Esta seria a boa capoeira praticada pelas elites. A capoeira ruim seria aquela praticada pelas classes populares, o "povo baixo", em suas próprias palavras. A primeira considera a agilidade e o adestramento dos corpos que pela prática disciplinada da ginástica potencializá-se em termos produtivos; a segunda, é aquela que percebe no movimento do corpo uma ameaça à ordem estabelecida. Entretanto, o próprio Helle Moraes em seu afã de elitizar a capoeiragem aponta para o temor com que era sentida sua expansão para além do grupo de origem e continua seu esforço por mostrar a eficiência produtiva da capoeiragem:

"...Os jogos de destreza e de força são regulados em seu exercício, disciplinados pela arte, não havendo quem se oponha senão aos abusos".⁷²

Portanto, para Mello Moraes não se trata de acabar com a capoeiragem mas sim de operar uma transformação em seus sentidos. Trabalhando com tradições populares entre os anos de 1849 e 1919, o autor procura reconstruir a capoeiragem de forma tal que possa ser alinhavada ao processo de romantização da Capital Federal, presente na obra de quase todos os memoria-
listas do Rio neste período.

A sutileza de algumas palavras busca, ao lado do refinamento literário, reduzir uma prática política à condição de esporte, supostamente neutra. A agilidade e a destreza que para os capoeiras representavam a possibilidade de autonomia sobre o próprio corpo e a busca de "viver sobre si", são apropriados de modo a preparar este mesmo corpo para a obediência, aumentando sua produtividade em termos econômicos e reduzindo sua autenticidade em termos políticos. Mello Moraes se refere à capoeiragem como "força muscular", "flexibilidade das articulações", "rapidez dos movimentos", operando uma espécie de biologização do campo da política, a fim de neutralizá-lo.

Por vezes, a apropriação da capoeira se dá através de sua vinculação à raça. Aqui a origem negra da capoeira identifica-a imediatamente ao perigo. O critério de raça passa a ser a chave para a compreensão de um processo histórico de luta e o racismo deixa de ser uma construção histórica para transformar-se em dado da natureza.

"Jogo físico de destreza e ataque, inventou-o o mestiço ágil e franzino para lutar com o português de murraca forte e violentos golpes de pau".⁷³

Gastão Cruis, tanto quanto Hello Moraes procura neutralizar o caráter de resistência da capoeiragem, identificando-a à raça e a uma forma de provocação em relação ao imigrante. Procura apagar a noção de que o conflito se dava nas relações de trabalho, substituindo-as por conflitos de raça. Uma questão social é novamente neutralizada e o conceito de raça é que passa a ser fundamental no entendimento dos significados da capoeiragem. Juntando essas duas falas, a boa capoeira é aquela praticada enquanto esporte pela elite branca do país:

"O certo, porém, é que a arte da capoeiragem, tornando-se um de nossos usos mais característicos, não contava os seus cultores apenas nas classes baixas. Personalidades ilustres, entre eles até homens políticos que ocupavam posição notável no parlamento ou nos conselhos da Coroa, eram apontados como exímios no gênero".⁷⁴

Estes esforços até aqui citados de categorização da capoeiragem enquanto arte, acabam por, indiretamente, alertar para o fato de que a necessidade de elitizá-la é tanto maior quanto mais ela se expande para além de seu grupo de origem, o que era feito, em grande parte, devido a sua aprendizagem fácil, na observação de sua prática nas ruas do Rio. Esta popularização da capoeiragem era sentida como ameaça e por isso utilizada em sua transformação em esporte nacional que, en-

quanto tal, procurando apagar seu caráter de resistência e subversão, era aproximada ao folclore, proposta que, afinal, será consolidada no Governo Vargas.

Viriato Correia também sentiu essa expansão da prática da capoeiragem como ameaça:

"O Rio era a cidade da desordem. A mentalidade brasileira se havia turvado tanto que criaturas de gravata lavada, funcionários públicos, médicos, advogados, escritores, políticos, não se pejavam de gabar as suas habilidades no 'rasteiro', na 'cabeçada' e no 'rabo de arraia'"⁷⁵.

Viriato Correia registra a popularidade da capoeiragem de forma assustada. Afirma que durante o reinado de D. Pedro II nenhuma medida eficiente foi tomada para reprimir a capoeiragem de forma tal que a República teve de enfrentar sua presença decisiva nas ruas do Rio. E ainda, ela representa, para o autor, a idéia de que os valores populares e negros estariam dominando a cidade do Rio, "turvando-a". A cultura da elite, "das gravatas lavadas", incorporava elementos da cultura popular e negra da cidade e esse movimento era responsável pela "desordem" que o afligia. Primeiro porque a identificação de seus atores tornava-se cada vez mais difícil, dificultando também a repressão. Além disso, ele oferece a imagem de que os negros vinham conquistando mais espaços da cidade. Sidney Chalhoub mostrou em sua leitura de uma crônica de Machado de Assis, a maneira segundo a qual "o bom Pancrácio", escravo al-

forriado por seu proprietário, participava do processo de luta por sua liberdade, uma vez que seu próprio senhor reconhecia ter ele "crescido" muito nos últimos anos, exatamente aqueles que antecederam à abolição oficial da escravidão. Na crônica de Machado de Assis, a relação entre o ex-proprietário e o escravo alforriado pode ser entendida, a primeira vista, como uma continuidade, pois Pancrácio continuou trabalhando para seu antigo dono por um salário irrisório e sendo tratado de forma semelhante àquela que existia quando era ainda escravo. Porém, Sidnes Chalhoub mostra que a atitude do proprietário em alforriar seu escravo era, na verdade, a única alternativa que lhe restava, pois a abolição era evidente e foi conquistada também pelos negros. Esse era o sentido que Machado de Assis procurava apontar quando falava sobre o crescimento do escravo Pancrácio.⁷⁶

Viriato Correa, anos mais tarde, mostra a preocupação com a continuidade da luta negra pela afirmação de sua autonomia e de sua cultura e por esta razão, a expansão da capoeiragem para outros grupos sociais sob o regime republicano, é tão preocupante.

Um episódio famoso é bastante ilustrativo no sentido de mostrar como a capoeiragem era percebida como ameaça, não por si mesma, mas sim enquanto parte do universo cultural dos pobres e negros do Rio. "Juca Reis" era um capoeirista português, irmão do Conde de Matosinhos, proprietário do jornal O Paiz que circulava no Rio no início do período republicano. Também nesse período fora nomeado o chefe de polícia Sampaio

Ferraz cujos esforços máximos estavam concentrados na luta para por um fim à capoeiragem carioca. O delegado já havia anunciado que "Juca Reis" teria o mesmo destino que os demais capoeiras presos: a deportação e os trabalhos forçados. A opinião pública, entretanto, dividia-se sobre o destino de Juca Reis: para uns, a atitude do delegado era correta; para outros, a capoeira recriminada e combatida era aquela praticada pelos negros pobres do Rio e a repressão deveria objetivar o pobre, ele era a ameaça. A situação era tanto mais delicada a medida em que o jornal O Paiz havia participado intensamente da campanha republicana e se via agora às voltas com o governo provisório. O chefe da polícia Sampaio Ferraz avisou que assim que Juca voltasse à capital (ele estava em Portugal, para onde ia sempre depois de "aprontar" por aqui), seria preso como todos os demais capoeiras da cidade, mas Quintino Bocaiúva, ministro das Relações Exteriores do governo provisório garantia à família do capoeira que nada lhe aconteceria devido à sua proximidade em relação ao presidente Deodoro.

O conflito, portanto, estava armado. De um lado o ministro, de outro o chefe de polícia e entre eles o presidente da recém-nascida República. Sampaio Ferraz exigia que Juca Reis fosse tratado como os demais capoeiras; Quintino Bocaiúva queria ser exonerado, caso seu pedido em favor do capoeira não fosse ouvido. Houve até reunião de todos os membros do governo provisório para deliberar sobre a questão, mas ao final manteve-se o apoio a Sampaio Ferraz, do qual dependia em parte a manutenção de uma opinião pública favorável ao novo regime.

Quintino manteve sua pasta ministerial e Juca Reis, o pivô da crise, foi enviado para Fernando de Noronha onde ficou, entretanto, apenas por alguns meses, seguindo posteriormente para a Europa. Lá encontrar-se com a família que envergonhada, vendeu o jornal e retirou-se do país.⁷⁷

A estória de Juca Reis, entretanto, é mais que um episódio pitoresco ocorrido nos bastidores do governo provisório. Ela mostra que a presença dos capoeiras "brancos" reforça a tese da necessidade de disciplinarização urgente ao mesmo tempo em que dificulta o controle sobre a cidade que, como já foi enfatizado, referia-se fundamentalmente ao controle dos negros e pobres e que, ainda mais, estes últimos ampliavam sua participação no cotidiano da cidade, já que a população branca assimilava valores de sua cultura. Não foi à toa que com diferentes alvos, a República tentou por fim à eles: estratégias arquitetônicas empurravam-nos para a periferia; higienistas impunham-lhe o controle sanitário porque, potencialmente, eram focos de epidemia; a lei prendia-os pela pobreza e busca de autonomia através da polícia, e o discurso médico e psiquiátrico catalogava-os como delinquentes.

Ao lado dessas estratégias que evidenciam o caráter político da capoeiragem, o controle a esta prática foi realizado também por um processo inverso de despolitização. Coelho Neto, por exemplo, era eloquente em discursos que pretendiam transformar a capoeiragem em arte marcial de caráter folclórico e nacional com o objetivo de fortalecer os corpos e conse-

quentemente, a segurança da nação. Vejamos o que ele dizia:

"A capoeiragem deveria ser ensinada em todos os colégios, quartéis e navios, não só porque é excelente ginástica, na qual se desenvolve, harmoniosamente, todo o corpo e ainda se apuram os sentidos, como também porque constitui um meio de defesa individual superior a todos quanto são preconizados pelo estrangeiro e que nós, por tal motivo apenas, nos envergonhamos de praticar"⁷⁸ (grifos meus).

O texto de Coelho Neto, que aliás, praticava a capoeiragem⁷⁹, é cortado por dois motivos bastante fortes: a função do esporte na construção da imagem da nação e a disciplina individual do corpo, seu adestramento. Deixando de identificar a capoeiragem a um grupo específico, o autor estampa-a como prática nacional em confronto aos "estrangeirismos". O conflito que dela podia ser extraído, dá lugar a uma imagem unificada da "nação" que pode então defender-se da invasão de valores e modismos estrangeiros. Mais adiante, nesse mesmo texto, Coelho Neto reforça uma imagem positiva da capoeira na oposição da mesma ao jogo de boxe ao qual, segundo o autor, faltava elegância e classe, mas que ainda assim encontrava inúmeros adeptos no Brasil.

A ênfase em transformar a capoeira em ginástica não é menos importante que os lugares ideais onde ela deveria ser introduzida: colégios, quartéis e navios, laboratórios coletivos para o teste de disciplinas que tem no isolamento individual seu ponto culminante. A imagem da eficiência outorgada pelo autor à capoeiragem, tem por base a individualização de

uma experiência que era originariamente coletiva, no sentido do isolamento que permite um controle mais eficaz.

O discurso nacionalista de Coelho Neto busca operar dois procedimentos a um só tempo: manter a ordem interna através da prática esportiva e insuflar o ideal de unidade nacional no choque entre a mesma e os esportes de origem estrangeira. Praticada anteriormente nas ruas e praças públicas, permitindo desta forma um aprendizado fácil e espontâneo, se vê na fala de Coelho Neto, legalizada através de seu enclausuramento. Mas, para garantir a possibilidade dessas reconstruções, faz-se necessário recontar a história da capoeiragem de maneira romântica:

"... o que matou a capoeiragem foi... a navalha. Essa arma, entretanto, sutil e covarde, raramente aparecia na mão de um chefe de malta, de um verdadeiro capoeira, que se teria por desonrado se para derrotar um adversário, se houvesse de servir no ferro".⁸⁰

Coelho Neto louva os valores próprios aos capoeiras -- valentia, honra e dignidade -- mas divide o grupo a partir deles, ou seja, os valores que mentinham a solidariedade da população pobre carioca nos morros, cortiços e pedaços, são reconhecidos a partir de uma divisão interna nesta comunidade. Também a violência que fazia parte do cotidiano do capoeira e da população que com ele convivia é posta de lado. Coelho Neto não percebe nela nenhuma trama de códigos morais ou tradição. Daí que para ele o verdadeiro capoeira não portasse a navalha; ele inverte totalmente o sentido de seu uso. Ela que para os

capoeiras simboliza valentia, superioridade e respeito, passa nas palavras do autor, a ter um sentido de covardia, obedecendo aos objetivos com que constrói o texto. E ele continua:

"... Como os leões são sempre acompanhados dos chacraes, nas malhas de tais valentes imiscuiram-se assassinos cujo prazer sanguinário consistia em experimentar sardinhas em barrigas do próximo, desventrando-as. O capoeira digno não usava navalha: timbrava em mostrar as mãos limpas quando saia de um turumbamba".⁸¹

O esforço de Coelho Neto caminha no mesmo sentido do de Hello Moraes Filho: reconhecer diferentes sujeitos que praticavam a capoeiragem, evidenciar a existência de uma prática positiva das elites e de uma outra negativa, de origem negra e pobre. A diferença entre as duas é dada pela presença ou não da violência. Embora não se trate aqui de exaltá-la, é necessário reconhecer que ela era aceita pela comunidade enquanto canal para que se conquistasse o respeito e instrumento para a justiça interna.

No pensamento de Coelho Neto e Hello Moraes Filho a dignidade da capoeira está exatamente na perda de seus laços para com o grupo negro e pobre no qual teve origem. Ou seja, eles recuperam a dignidade enquanto um valor de conduta moral mas dão a ela um sentido diferente, distante daquele que os capoeiras e seu grupo de convívio mais cotidiano lhe davam. Por fim, Coelho Neto diz:

"Nós, que possuímos os segredos de um dos exercícios mais ágeis e elegantes, vexamo-nos de o exhibir, e o que é mais,

deixamo-nos esmuraçar em rinques por machadazes balordos que, com uma quebra de corpo e um passe baixo, de um ciscador dos nossos, iriam mais longe das cordas do que foi Dempsey à riqueza do punho de Firpo...". 82

Nesta última abordagem importa resgatar da capoeiragem a elegância dos movimentos do corpo estampados como exercício físico de adestramento. A elegância e o apuro da imagem, símbolos de um indivíduo que se diferenciava no interior de sua própria comunidade, que confundiam a percepção de sua condição de classe, que traduziam uma visão da realidade que era temporária, relativa e passível de mudança, são considerados como adjetivos de valorização de uma prática desportiva, tanto mais valiosos quanto mais possam ser estampados como "nacionais" e "civilizados", opostos à violência e ao "primitivismo" representados, para o autor, pelo boxe.

Os apelos desses nacionalistas durante as primeiras décadas do século XX foram ouvidos nos anos 30. Em 1932, o governo getulista libera a prática da capoeira enquanto manifestação típica popular, desde que ausente qualquer teor subversivo que remetesse as antigas ameaças à ordem. Ela é assimilada oficialmente como um "folguedo", um "espetáculo folclórico", permitida em lugares fechados e em datas pré-estabelecidas. Perde seu caráter de luta ao se tornar um espetáculo folclórico, perde seu caráter popular ao se ver enclausurada e por fim, perde o aspecto de surpresa na previsão de sua realização. Deixa de ser uma experiência de vida reduzindo-se à categoria de folguedo e por fim, em 1936, passa a "exercício in-

dicado nas aulas de educação física".⁸³

De jeito indisciplinado de corpo, a aceitação da capoeira transforma-a em instrumento de adestramento deste, procurando inverter aquilo que lhe era mais particular: uma visão específica de liberdade e cidadania, praticada nos gestos do corpo. Mais que isso, enquanto folguedo, folclore, espetáculo e ginástica a capoeira passa a ser uma disciplina a mais no adestramento do corpo do trabalhador.

Nas o leitor já deve estar se questionando sobre o porquê desta longa digressão a respeito da capoeiragem. Ocorre que o controle não opera de maneira hegemônica e é mais fácil identificar seus mecanismos e estratégias do que sua eficiência. Para além das atitudes punitivas existe uma motivação que não se esgota pela repressão. Tanto é assim que o caráter de luta da capoeiragem não foi totalmente apagado. Os malandros, dos quais falarei nos capítulos seguintes, souberam preservar algumas tradições dos capoeiras e mantê-las como instrumentos de luta, apenas transformando-as. Ao repararmos nos sambas malandros dos anos 30 e 40, reencontramos através de um discurso musical, uma imagem do capoeira que está no ritmo, na letra e nas noções por eles expressas. Nos breques dos sambas está presente a ginga; na canção malandra são cantados os mesmos valores morais e éticos, a mesma elegância e valentia. Assim, se de um lado temos um movimento que busca "pacificar" a prática da capoeiragem através de uma recuperação adversa de seus valores, de outro, temos a preservação interna da memória e dos motivos da luta, que a recoloca dentro do grupo em que

teve origem, a população negra e pobre do Rio, e que lhe desenvolve um caráter de questionamento em relação aos mundos do trabalho. Os próximos capítulos serão um esforço na recuperação desta experiência.

NOTAS CAPÍTULO II

- (1) Apud Chalhouh, Sidney. Visões de Liberdade, p. 138.
- (2) Hobsbawn, Eric, "A Produção em Massa de Tradições: Europa, 1870 a 1914", in Hobsbawn (org.), A Invenção das Tradições, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- (3) Chalhouh, Sidney, "Os mitos da abolição", in revista Ita-haladores, nº 1, Prefeitura Municipal de Campinas, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, Campinas, 1989.
- (4) Sobre a história da capoeiragem ver, entre outros: Areias, Almir das. O que é capoeira. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983 e Carvalho, Murilo, "A ginga da liberdade" in: Retrato do Brasil, nº 26, s/d.
- (5) Freire, Gilberto. Sobrados e mucambos. José Olympio Editora, Instituto Nacional do Livro, Fundação Nacional Pró-Memória, Rio de Janeiro, 1985, 7ª edição, p. 179.
- (6) Linebough, Peter. op. cit.
- (7) RECREIOS DO GOVERNO PROVISÓRIO. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1890, p. 2734 e 2735.

(8) Ibid, p. 2735.

(9) Apud Barreto, Mello Filho e Lima, Hermento. História da polícia do Rio de Janeiro, 1870-1880. Ed. A Noite, Rio de Janeiro, 1944.

(10) Abranches, Dunshee. Atas e atos do governo provisório. Ed. Dunshee de Abranches, Rio de Janeiro, 1936.

(11) Coracy, Vivaldo, Memórias da cidade do Rio de Janeiro. Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1965, p. 323 e 324.

(12) Romano, Roberto. "A superior maestria do riso", in: Lux in Tenebris, Cortez Editora, Ed. UNICAMP, São Paulo, Campinas, 1987.

(13) Moraes Filho, Mello. Festas e tradições populares no Brasil. H. Garnier Livreiro Editor, Rio de Janeiro, s/d.

(14) Azevedo, Arthur, op. cit.

(15) Araújo, Elysio de, A polícia da capital federal. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1898, p. 57 e 58.

(16) Depoimento de Ismael Silva ao Museu da Imagem e Som, Rio de Janeiro, 1966.

- (17) Holloway, Thomas H., "O Saudável Terror: Repressão Policial aos Capoeiras e Resistência dos Escravos no Rio de Janeiro, no século XIX" in Estudos Afro-Asiáticos, Rio de Janeiro, 1989.
- (18) Ibid.
- (19) Carvalho, José Murilo, Teatro de Sombras: A Política Imperial, São Paulo, Vértice Editora, Rio de Janeiro, IUPERJ, 1988.
- (20) Ibid; a discussão sobre as rebeliões negras é feita, principalmente, na introdução do texto, p. 11 a 22.
- (21) Ibid, p. 50 a 83.
- (22) Areias, Almir, op. cit., p. 35 a 37.
- (23) Tavares, Júlio Cesar de Souza, Dança de guerra: arquivo-alma. Dissertação de Mestrado em Sociologia, UnB, 1984.
- (24) Ibid, p. 33.
- (25) Edmundo, Luiz, O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis. 1º volume, Ed. Conquista, Rio de Janeiro, 1956, 4ª edição, p. 37 a 40.

- (26) Foucault, Michel, Vigiar e punir. Ed. Vozes, Petrópolis, 1987, p. 127.
- (27) Areias, Almir das, op. cit., p. 86.
- (28) Moraes Filho, Mello, op. cit., p. 434.
- (29) Depoimento citado de Ismael Silva ao Museu de Imagem e Som.
- (30) Azevedo, Aluizio, op. cit., p. 127.
- (31) Edmundo, Luiz, O Rio de Janeiro do meu tempo, p. 376 e 377.
- (32) Ibid., p. 65 a 78.
- (33) Almeida, Manuel Antonio de, Memórias de um sargento de milícias. Publicado pela primeira vez durante os anos de 1852 e 1853, em folhetins semanais de A Escotilha, Rio de Janeiro, p. 48.
- (34) Azevedo, Aluizio, op. cit., p. 49.
- (35) Areias, Almir das, op. cit., p. 36.

(36) Edmundo, Luiz, O Rio de Janeiro no seu tempo, p. 376 e 377.

(37) Moraes Filho, Nello, *op. cit.*, p. 434.

(38) Azevedo, Aluizio, *op. cit.*, p. 49 e 50.

(39) Observe-se que nestes documentos, os autores utilizam termos tais como "pardo", "mulato" e "marrom", quando se referem aos capoeiras. É preciso, portanto, apontar para a necessidade de pesquisas que trabalhem com a questão da dimensão social da figura do mulato. O próprio Aluizio Azevedo levantou-a em O Mulato, romance do ano de 1881, onde o personagem principal, Raimundo, é um mulato que sai do país para estudar na Europa e, ao voltar, é impedido de se casar com a prima Ana Rosa. Aluizio Azevedo apontava para o problema da intolerância racial. Raimundo era filho de um comerciante português e de uma ex-escrava de seu pai e é assassinado no final do romance, quando a tentativa de fuga do casal é frustrada. O aparecimento de O Mulato em São Luís, no Maranhão, em 1881, causa escândalo na sociedade local e Aluizio Azevedo se muda para o Rio de Janeiro. Ver Azevedo, Aluizio, O Mulato, publicado pela primeira vez em 1881.

(40) Citado por Chalhoub, Sidney, Missões de Liberdade, p. 324.

- (41) Bakhtin, Mikhail, op. cit., p. 35.
- (42) Almeida, Manuel Antonio de, op. cit., p. 47.
- (43) Cruls, Gastão, op. cit., p. 318 e 319.
- (44) JORNAL DO COMÉRCIO, 17 de novembro de 1904, Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo.
- (45) é Gastão Cruls quem afirma que Prata Preta era um dos campeiras mais famosos do bairro da Saúde. Ver Cruls, Gastão, op. cit., p. 530 e 531.
- (46) Azevedo, Aluizio, op. cit., p. 103.
- (47) Moraes Filho, Helleo, op. cit., p. 435.
- (48) Ibid.
- (49) Coelho Neto, Henrique Maximiliano, "O nosso jogo", in: Razal, Livraria Chardron de Lilo e Irmãos Ltda, Porto, 1928, p. 133 a 140.
- (50) Azevedo, Aluizio, op. cit., p. 127.
- (51) Moraes Filho, Helleo, op. cit., p. 434.

(52) Coelho Neto, Henrique Maximiliano, op. cit..

(53) Ibid.

(54) Moraes Filho, Helio, op. cit., p. 440.

(55) Edmundo, Luiz, O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis,
p. 37 a 40.

(56) Rio, João do, op. cit., p. 160.

(57) Ibid.

(58) Ibid.

(59) CORREIO DA MANHÃ, 12 de maio de 1905, Rio de Janeiro, Ar-
quivo Edgard Leuenroth, UNICAMP.

(60) Almeida, Manuel Antonio de, op. cit., p. 49.

(61) Edmundo, Luiz, O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis,
p. 37 a 40.

(62) Edmundo, Luiz, O Rio de Janeiro no meu tempo, p. 377.

- (63) Nas duas primeiras décadas deste século, o jornal CORREIO DA MANHÃ publicava, quase que diariamente, as façanhas dos capoeiras cariocas e seus vulgos.
- (64) Foi o próprio "Gato Frito" que explicou em processo a que respondeu em 02 de junho de 1911, a origem de seu vulgo. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, nº 181, Caixa 1149.
- (65) Assis, Machado de, Irônicas. 4º volume, 1878-1888, W.M. Jackson, Inc. Editora, Rio de Janeiro, 1938.
- (66) Ibid.
- (67) Barreto, Lima, Os Bruzundanças, publicado pela primeira vez em 1923, p. 43.
- (68) Edmundo, Luiz, O Rio de Janeiro do meu tempo, p. 380.
- (69) Moraes Filho, Nello, op. cit., p. 441.
- (70) Ibid, p. 442.
- (71) Ibid, p. 439.
- (72) Ibid, p. 423.
- (73) Cruls, Gastão, op. cit., p. 318 e 319.

- (74) Abranches, Dunshee, op. cit..
- (75) Correia, Viriato, Casa de Belchior. Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1936, p. 144.
- (76) Chalhoub, Sidney, Visões de liberdade, p. 140.
- (77) Correia, Viriato, op. cit., p. 147 a 155.
- (78) Coelho Neto, Henrique Maximiliano, op. cit., p. 133 a 140.
- (79) Rego, Waldeloir, Capoeira Angola: Essai Socio-Etnográfico. Salvador, Ed. Itapuã, 1968, p. 262.
- (80) Ibid, nota 78.
- (81) Ibid.
- (82) Coelho Neto, Henrique Maximiliano, op. cit..
- (83) Sobre o processo de institucionalização da capoeira, ver Areias, Almir das, op. cit..

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

CAPOEIRAS E MALANDROS:
PEDAÇOS DE UMA SONORA TRADIÇÃO
POPULAR (1890-1950)

MARIA ANGELA BORGES SALVADORI

*Este exemplar corresponde
à redação final da dissertação
de fúndia e aprovada pela
Comissão julgadora.*

08/11/90

*Neopellellly
(Schlhu).*

Sílvia Humold da Rosa

MARIA CLEMENTINA PEREIRA CUNHA

Orientadora

NOVEMBRO DE 1990, vol. II

a38c
2
3063/BC

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

CAPÍTULO III

SAMBAS MALANDROS :

TRADIÇÃO, TRABALHO E AMOR

"... O malandro não fala apenas para os seus, ao contrário, ele quer se fazer ouvir do outro lado da fronteira, quer abrir caminho para seu bloco passar. A vocação para a mobilidade pressupõe o atrito e a troca. É preciso evitar uma visão paternalista que enxerga na cultura das classes populares um objeto frágil e pronto a romper-se ao menor contato estranho. É preciso acreditar nessa cultura, vê-la como um sujeito".

Cláudia Mattos, Acertei no Milhar, p. 219.

O leitor que, ao terminar o capítulo anterior, acreditou que a história da capoeiragem carioca teve fim com a repressão policial e com a folclorização da capoeira, se enganou. Neste capítulo tentarei mostrar como a tradição negra de busca de liberdade continuou viva na figura de um outro personagem urbano -- o malandro -- que, a partir dos anos 20 deste século, tornou-se tão popular quanto o capoeira, tendo destaque na crônica urbana, nos relatórios de polícia, na imprensa e sendo um dos temas principais da Música Popular Brasileira dos anos 30 e 40.

Vimos no capítulo anterior que a própria definição dos capoeiras pelos dicionários acaba por aproximá-los dos malandros. Nos dicionários de folclore, o termo capoeira é utilizado para definir terrenos desertos, "refúgio de malandros, arruaceiros e valentões capadóci¹os". Ao longo do capítulo anterior tentei evidenciar que a capoeira fazia parte de um conjunto de práticas populares que garantia o "viver sobre si" e mantinha afastada a idéia do trabalho disciplinado e regular, associado à escravidão, nos primeiros anos da República. Vejamos então, como o termo "malandro" aparece no dicionário:

"1. indivíduo dado a abusar da confiança dos outros, ou que não trabalha e vive de expedientes, velhaco, patife; 2. indivíduo preguiçoso, madraço, mandrião; 3. gatuno, ladrão".²

Assim como os capoeiras, os malandros são definidos por uma recusa em relação ao trabalho regular e pela prática de expedientes temporários que garantem a sobrevivência. Além

disso, há uma associação imediata entre a negação do trabalho regular e práticas criminosas como o roubo. Mas, o dicionário garante, contraditoriamente, um sentido muito específico a esta recusa no Brasil: "indivíduo esperto, vivo, astuto, matreiro"⁵. Assim, a negação ao trabalho, quanto referida ao Brasil, tem o significado de expertise. Da mesma forma que os capoeiristas que os antecederam, os malandros se defrontam com uma sociedade ordenada pelo trabalho e os valores que defendem, seus padrões morais, suas práticas cotidianas, são construídos, em grande parte, pela percepção do lugar oferecido aos pobres nesta sociedade.

Entre as principais fontes na recuperação deste mundo da malandragem são constituídas por um conjunto de músicas compostas por indivíduos que se auto-denominavam malandros ou que fizeram da malandragem seu tema principal. Um primeiro samba, neste sentido, é exemplar na busca das aproximações entre capoeiras e malandros, na ameaça sentida por ambos em relação ao trabalho disciplinado e no louvor à valentia e a um "estilo" que garantem à sobrevivência e a autonomia:

Meu chapéu de lado
Tamenco arrastando
Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando
Provoco e desafio
Eu tenho orgulho
De ser tão vadio
Sei que eles falam
Desse meu proceder
Eu vejo quem trabalha
Andar no miserê

Eu sou vadio
Por que tive inclinação
Eu me lembro era criança
Tirava samba-canção."⁴

O samba de Wilson Batista, datado de 1933, recupera a imagem da elegância que o malandro fazia questão de manter e que é constituída por traços semelhantes aos da elegância do capoeira⁵. Recupera também uma experiência de vida que une o corpo à dança e à música, típica das classes populares cariocas nos primeiros anos da República. De mais a mais, no movimento do malandro há o mesmo gesto do capoeira, a ginga. Distante do trabalho, a malandragem oferece a possibilidade desta aliança. O cotidiano do malandro aparece marcado pela música: "Eu me lembro era criança, tirava samba-canção". Mais do que uma produção individual, a música tinha uma presença cotidiana e socializante, era constante. Para Wilson Batista, tirar samba foi, desde pequeno, uma forma de sobrevivência. Segundo os estudos biográficos a respeito do compositor, Wilson era amplamente conhecido como vendedor de modinhas, aliando o prazer de compor às exigências materiais mais imediatas de sobrevivência e mantendo-se afastado dos mundos do trabalho tanto quanto os capoeiras o fizeram na prática de expedientes garantidos pela sua agilidade e valentia⁶. Em outras palavras, a produção musical era um trabalho que permitia a autonomia.

"Lenço no Pescoço" é um samba exemplar no sentido da percepção dos eios entre capoeiras e malandros e dos valores praticados por estes últimos. Assim, a imagem física continua a ser uma revelação. O chapéu, o lenço e a ginga atravessam 50

anos como símbolos da malandragem. No samba, há uma relação explícita entre a elegância e o desprezo do trabalho. O aprumo da imagem do malandro, que cantando a si mesmo se narra e se faz a um só tempo, instaura na voz do sujeito a diferença entre ele e os outros habitantes da comunidade.

Essa diferença é marcada também pela negação ao trabalho disciplinado e pelo louvor à vadiagem. A música funciona aqui não só como um espelho da realidade; ela institui uma personalidade, difunde sua imagem e seus valores, estabelece uma comunicação entre o malandro e o outro. Em seu louvor à imagem do malandro, Wilson Batista questiona a validade da aceitação das regras do trabalho, duvida de sua valorização enquanto caminho para a ascensão social e indica a união entre a música e a malandragem como possibilidade de realização de um processo de afirmação pessoal e de demarcação de fronteiras.

"Lenço no Pescoço" é a apresentação que um sujeito faz de si mesmo e é também a construção da figura do malandro com base em seu oposto, o trabalhador.

No geral, todo discurso malandro aponta para o antagonismo entre sua forma de viver e a vida determinada pela rotina do trabalho. Ser malandro não é o mesmo que ser vagabundo. É, antes de tudo, ser esperto e não se deixar enganar. Ou ainda, para ele, o que é construído em diferentes representações como ociosidade tem um sentido extremamente positivo. Há aqui um sujeito histórico que se apresenta e se identifica como único. Há também, no reconhecimento da diferença entre ele

e o trabalhador, uma justificativa para o seu comportamento. De um lado a elegância do malandro em contraposição ao uniforme do trabalhador. A descrição dessa elegância retoma, em parte, a roupa do capoeira e os sinais políticos que ela carregava. Mas não se pode dizer que os dois se vestiam da mesma forma. A roupa do capoeira pretendia diferenciá-lo no interior de sua própria comunidade e estava ligada, como vimos, a uma série de recursos utilizados para camuflar a condição de cativo, nos tempos da escravidão.

Alguns sinais deste padrão de vestir dos capoeiras permaneceram nos malandros, como o lenço ao redor do pescoço e o uso de calças largas, mas estes últimos buscaram um requinte e um luxo bem maiores. Usando ternos de tecidos finos como o linho, anéis de ouro e outros detalhes requintados, procuraram não apenas uma diferenciação em relação aos demais habitantes pobres dos morros e "pedaços" cariocas, mas fundamentalmente uma aproximação ao padrão de vestir dos homens ricos do Rio de Janeiro.

Aliada à esperteza e à lábia, a roupa permitia que os malandros circulassem em espaços da cidade proibidos aos pobres.

Estudando a relação dos operários parisienses com a cidade no século XIX, Michelle Perrot mostra que o cuidado com a apresentação está ligado a um desejo de desfrutar da cidade e de suas vantagens. Diz ela: "Como os operários enfrentam uma auto-imagem onde a sujeira e o desalinho marcam sua inferioridade, a dignidade operária passa pelo 'bon aspecto... uma rou-

é conveniente permite que se misturem sem vergonha à festa urbana...".⁷ Em tempo e espaço diferentes, o malandro parece procurar também esta realização pessoal na cidade, não apenas em seus bairros periféricos e pobres, mas também nos lugares consagrados à elite urbana. O tamanco arrastando e o andar gingado estabelecem a diferença do corpo, onde permanecem atuantes a agilidade e a disciplina, em movimentos que não foram domesticados e que não carregam as marcas do trabalho. E, ao final do primeiro trecho da canção, o orgulho do homem que se identifica pela sua própria fala e pela sua prática de vida, o ócio. A declaração escancarada -- "eu tenho orgulho de ser tão vadio" -- funciona, a um só tempo, como afirmação e provocação, uma declaração deliberada que fere a política de valorização moral do trabalho, iniciada no século XIX e que na década de 30 deste século, seria o pilar principal do corporativismo de Getúlio Vargas.⁸

Toda a segunda parte da canção justifica esse orgulho. As críticas à malandragem enquanto um comportamento depreciador são postas de lado por uma constatação do próprio olhar: quem trabalha vive na miséria; o trabalho é fator de empobrecimento, enquanto que a experiência de vida do malandro é musical e alegre. E não é apenas na letra que encontramos estes sinais. A sonoridade deste documento é tão explicativa quanto a sua letra. Todo o samba é cantado por uma única voz de timbre alegre e brincalhão. Ao falar da experiência do malandro, a voz é aberta e alta; ao falar do trabalho, ela adquire um tom melancólico. "Lenço no Pescoço" é um samba de

breque e o breque lhe dá um tom de conversa, com os instrumentos acompanhando e se submetendo à fala do cantor.

Mesmo o aparecimento dos sambas de breque envolve os mundos da malandragem. Embora esta designação tenha se tornado conhecida apenas em 1936, com a interpretação de João Froibido por Moreira da Silva⁹, existia desde 1929 e a partir do início dos anos 30 tornou-se bastante conhecida nos sambas do pessoal do Estácio, sendo amplamente utilizada por Ismael Silva e Nilton Bastos, por exemplo. José Ramos Tinhorão aponta para o fato de que, por algumas vezes, o termo "bossa" era utilizado para designar o mesmo efeito do "breque". Em 1936, Moreira da Silva popularizou o samba-de-breque como lugar de improvisação, em uma apresentação realizada em um cinema do Méier. O breque, portanto, era lugar de improvisação para os autores que, através dele, davam toques pessoais à canção.¹⁰

Em outras palavras, temos aqui um sujeito que se apresenta e que justifica sua conduta com uma total sintonia entre aquilo que é enunciado e a forma como é dito. É esta sintonia que permite, ao ouvirmos o samba, imaginarmos a ginga do corpo do malandro; gesto, palavra e som roubam o lugar da disciplina e o humor colabora para a experiência de uma individualização (no sentido da afirmação de si mesmo) que ocorre pelo lado do avesso. Neste processo parece que até mesmo o volume possui um sentido que é especial. É "impossível" ouvir este samba em volumes extremos. Se o pusermos a tocar em um volume muito baixo, como música de fundo, experimentaremos a mesma sensação de inadequação que sentimos ao ouvi-lo alto de-

mais. O cantor impõe ao ouvinte um volume próximo ao da fala cotidiana, obrigando-o a prestar atenção naquilo que por ele é dito. Entre o cantor e o ouvinte pode-se estabelecer uma relação de contrariedade ou de identificação mas, seja qual for o caso, o malandro abre caminho para marcar sua personalidade e resguardar-se frente ao esquecimento.

Mas a música não era privilégio deste e de outros compositores que através dela se profissionalizaram. Outros malandros, menos famosos e notórios, também conviviam constantemente com a música. Um deles foi Antonio Nascimento, mais conhecido como "Cabeleira", malandro citado amplamente na imprensa policial, que também fazia seus sons:

"O samba ia animado, principalmente porque os convivas, de quando em quando, entornavam um cálice da CANINHA. Era aniversário da menina Carmita, de cinco anos e filha de Hipólito Domingos de Brito, morador do barracão nº 160 da praia do Pinto, no Leblon. Resolveu o pai da criança, para comemorar a data, formar um samba com violão e sanfonas, convidando para a festa vários vizinhos e amigos. Tocava a sanfona Antonio Nascimento, mais conhecido pelo apelido de Cabeleira."11

Na notícia do jornal reencontramos elementos já frisados: o morro como espaço constante de festa e a música como seu elemento cotidiano. "Cabeleira", malandro conhecido no seu "pedaço", responsabilizara-se pela sanfona. Música e malandragem se unem na vida de Antonio Nascimento, que apesar de malandro convivia bem com os demais habitantes do morro do Pinto, o que implica numa imagem, senão de todo positiva, muito

menos depreciadora, por parte destes últimos em relação ao malandro e que aponta também para a resistência oferecida pelos populares à aceitação das regras disciplinares que médicos, arquitetos, higienistas e juristas procuraram impor.

Temos, portanto, até aqui, alguns dos elementos que sugerem que a malandragem mantém uma tradição que está na elegância, na valentia, no questionamento às regras do trabalho, na ligação com a música e em um movimento específico do corpo. Madame Satã, malandro e travesti famoso da Lapa no início deste século, oferece mais alguns elos de ligação entre capoeiras e malandros, principalmente no que diz respeito às condutas morais:

"Malandro naquela época não queria dizer exatamente o que quer dizer hoje. Malandro era quem acompanhava as serenatas e frequentava os botequins e cabarés e não corria de briga mesmo quando era contra a polícia. E não entregava o outro. E respeitava o outro."¹²

Unem-se, na fala de Madame Satã, a valentia, a boemia e a coragem. Aliás, parece fato constante que a valentia do malandro fosse testada em momentos de confronto com a polícia, onde um jeito de corpo dava muito trabalho à superioridade de armas desta última. Reaparecem aqui, com força, dois valores morais praticados também pelos capoeiras: lealdade e respeito, que nem sempre estavam ligados a um bom relacionamento entre os elementos do grupo. Como afirma Madame Satã:

"o respeito que havia entre malandros era uma coisa que não queria dizer amizade."¹³

Para além das questões de carácter pessoal e mesmo entre aqueles que, por algum motivo, eram sabidamente inimigos, há a permanência desta obrigação de respeito, regra número um na convivência destes personagens. Respeito pela imagem do outro, pela sua força, por sua posição de liderança, e, é claro, por seu "pedaço":

"Malandro não se metia na minha área como eu não me metia na área de malandro nenhum."¹⁴

A área era não só o espaço físico do reconhecimento da valentia dos malandros, como também o lugar onde, a partir desse reconhecimento, obtinha-se serviços temporários os mais diversos, responsáveis pela preservação da imagem, aumento do respeito e garantia económica.

A lealdade e o respeito de um malandro em relação ao outro podem ser encontrados também por ocasião de uma das histórias de "Sete Corças", famoso nas primeiras décadas deste século. Ele foi encontrado ferido por faca, certa vez, em uma praça da cidade. Conduzido à delegacia, foi interrogado e declarou desconhecer seu agressor bem como a causa da agressão de que foi vítima.¹⁵ A notícia do Correio da Manhã, reforça a noção de que os conflitos internos eram resolvidos também internamente, evitando-se o máximo possível a interferência da polícia, esta sim considerada uma verdadeira inimiga, posto

que, principalmente depois da República, deitou sua violência sobre as classes populares.¹⁶ Não delatar o outro era, ao mesmo tempo, praticar o respeito e a lealdade, como também garantir a segurança física, ameaçada, por exemplo, por uma desobediência às regras morais que levavam, não raro, à vingança.

Também entre os malandros existia uma hierarquia interna. O já citado Madame Satã foi amigo íntimo de Sete Coroas e em suas memórias esforçou-se por retirar do esquecimento este último. Satã reconhecia a superioridade de Sete Coroas e ao fazê-lo fortalecia sua própria imagem, na prática dos valores morais do grupo:

"O maior malandro do Rio de Janeiro que eu conheci de 1907 até a época de hoje foi o que me ensinou a ser malandro e me conheceu com nove anos de idade, foi o falecido Sete Coroas, que morreu em 1923. Quando ele morreu já me deixou como substituto dele na Saúde e na Lapa."¹⁷

A posição de liderança envolvia também o aprendizado que o líder oferecia a seus "subalternos" e Satã, de uma só vez, glorifica ao chefe e a si mesmo. O relacionamento entre os dois envolvia admiração, respeito, companheirismo e um raio de ação, os bairros da Saúde e da Lapa. Tanto quanto os capoeiras, os malandros possuíam uma rígida ética que envolvia respeito, lealdade, valentia, elegância e "pedaços". Estes padrões morais estavam baseados, fundamentalmente, numa visão muito específica que os malandros fazem do trabalho e do trabalhado. Tais como os capoeiras, os malandros foram também personagens do conflito entre o trabalho e o ócio e alguns de-

les encontraram na Música Popular Brasileira um veículo para a expressão desse conflito, uma arena para exposição e luta em defesa de suas idéias. Utilizando a canção como um documento histórico é possível percorrer o mundo da malandragem mais internamente, onde o tema do "não-trabalho" é constante. O próprio Sete Coroas foi registrado musicalmente em um samba de Sinhô, em 1922:

"É noite escura
Iaiá acende a vela
Sete Coroas
Bam-bam-bam lá da favela
E a polícia já tentou
Sete Coroas
Meia dúzia já matou
E o homenzinho
É perigoso
Sete Coroas
Nasceu no Barroso"¹⁸

O vulgo "Sete Coroas" encobria dois nomes: Felismino Sebastião de Arruda e Firmino Sebastião de Arruda e estava ligado ao seu roubo mais famoso. A amizade entre Sinhô e Sete Coroas teve origem nas formas de lazer popular.¹⁹ Sete Coroas participou de um bloco carnavalesco organizado pelo sambista e gozava de sua admiração. Sinhô recupera a ligação entre Sete Coroas e o seu "pedaço", o "Barroso" e reverencia sua valentia, sempre apontada como violência e barbaridade (no mau sentido do termo) pela imprensa e pela polícia. A fama de Sete Coroas cresce na proporção da incapacidade da polícia em fazê-lo desaparecer de circulação. Então, existem diferentes leituras sobre violência e o medo. O próprio Madame Satã expressou em outra ocasião a admiração que tinha por Sete Coroas:

"...foi um dos malandros mais respeit-
tados. Foi meu professor. Veio da Bahia e
ficou na estiva. Depois foi pra Lapa. Eu
era gayotinho, com meus 13 para 14 anos, e
fizemos camaradagem. Pra mim, foi um dos
maiores malandros que o Rio já teve".²⁰

Parte do respeito de Satã por Sete Coroas vinha da
convivência que lhe permitiu o aprendizado. Camaradagem e res-
peito são novamente reforçados como qualidades malandras. Satã
reforça ainda a ligação entre o malandro, o "pedaço" e a cida-
de: Sete Coroas era protetor da Lapa, mas sua fama de valente
era reconhecida por todo o Rio de Janeiro. O samba de Sinhô
eternizou este personagem que, aliás, não se sabe ao certo
quando desapareceu. Satã declarou, na já citada entrevista,
que Sete Coroas morreu em 1923. Entretanto, 12 anos mais
tarde, em 1935, uma notícia publicada pelo Correio da Manhã
levanta dúvidas sobre a questão que não dizem respeito apenas
às datas.

"Sete Coroas, o bam-bam-bam lá da fa-
vela... Furtou um homem, atirou-o ao solo
e resistiu à polícia... O 'cognac' faz es-
tremecer... Sete Coroas, o bamba lá da fa-
vela! Há muito tempo ele não dava que fa-
lar de si e havia mesmo quem, pelo terrí-
vel indivíduo insinuado, julgassem-no re-
generado."²¹

Muitos anos à frente, reaparecem todos os atributos
conferidos a Sete Coroas: a fama de bamba, de valente, a iden-
tificação entre ele e a comunidade, o confronto, nunca derro-
tado, com a polícia. A notícia surge 12 anos após a data em

que Satú diz ter morrido Sete Coroas. É provável que Satú tenha se confundido com as datas mas, de qualquer forma, ressalta que Sete Coroas era malandro e capoeira famoso na Lapa e a data em que Satú diz ter conhecido Sete Coroas em 1907, reforça a identidade entre capoeiras e malandros. Satú era um capoeira extremamente ágil e, se declarou que aprendeu a ser malandro com Sete Coroas pode ter sido também por ele iniciado na arte da capoeiragem. Neste momento, - 1907 - fica difícil estabelecer uma fronteira muito rígida entre um e outro.

A música, então, era lugar onde o malandro se expressava, se apresentava, criticava o trabalho regular e cotidiano e falava de sua admiração por certos "bambas". Mas não era só isso. A prática musical dos malandros não envolvia apenas a composição e o ato de cantar. Ela está também repleta de dúvidas sobre a autoria dos sambas, sobre vendas de canções, roubos e parcerias duvidosas. Sinhô, compositor antigo que fez o samba para Sete Coroas, dizia que "samba é igual passarinho. é de quem pegar primeiro"²²; Ismael Silva, que também ficou famoso por cantar seu horror ao trabalho, antes de se tornar profissional, viveu por muitos anos da venda de canções, o que não raro transformava o malandro que compunha em otário do cantor que gravava e fazia sucesso, colocando o autor, no máximo, na condição de parceiro. Era este o teor da ligação entre Francisco Alves e Ismael, cuja questão de direitos autorais foi sempre nebulosa. É o próprio Ismael que conta:

"Ah... por exemplo... Prá me livrar...
não... Deixa essa mulher chorar foi um
samba que fez grande sucesso e tal... não
é não? O Brancura comprou esse estribilho
por 50 mil réis. Pois bem... e como ti-
nha ligação com Francisco Alves vendeu
por 150."23

Assim, a composição e venda de sambas era um expe-
diente temporário que permitia escapar à disciplina do traba-
lho, oferecendo ao compositor a possibilidade de adquirir di-
nheiro sem se afastar do prazer e da boemia. Mas, podia ser
também uma armadilha, pois o malandro, que tanto esforço fez
para singularizar-se, perdia sua identidade na voz de cantores
que, sem serem malandros, transformavam personagens históricos
em temas da música popular.

Mas, mesmo apesar dessas observações, a análise do
conteúdo das canções malandras, permite um olhar interno da
questão do relacionamento entre o malandro e o trabalho. Cabi-
da de Bilambin é uma das composições mais antigas sobre a ma-
landragem:

"Meu Deus eu ando
Com o sapato furado
Tenho a mania
De andar engravatado
À minha cama
É um pedaço de esteira
E é uma lata velha
Que me serve de cadeira
Minha camisa foi encontrada na praia
A gravata foi achada na ilha de Sapucaia
Meu terno branco
Parece casca de alho
Foi a deixa de um cadáver
Do acidente no trabalho
O meu chapéu foi de um pobre surdo e mudo
As botinas foi de um velho
Da Revolta de Canudos
Quando eu saio a passeio

As damas ficam falando
Trabalhei tanto na vida
Pro malandro estar gozando
A refeição
É que é interessante
Na tendinha do Tinoco
No pedir eu sou constante
É o português
Meu amigo sem orgulho
Me sacode o caldo grosso
Carregado no entulho."²⁴

O samba de João da Baiana foi inspirado na figura de um malandro que tinha o apelido de "Cabide de Molambo". Era alfabetizado e vivia sem trabalhar. Conta-se que João da Baiana o conheceu e com ele conviveu, pois ambos frequentavam a tendinha do Tinoco, na Gamboa²⁵. O ritmo do samba é acelerado e o tom de voz, novamente, é cotidiano e de conversa, acompanhado por vezes o humor e a ironia presentes já na própria letra.

Cabide de Molambo sintetiza a um só tempo, o apego à elegância e a vivência na miséria por parte do malandro. Reforça uma concepção de mundo onde o humor ocupa papel de destaque, presente por exemplo, em todas as passagens relativas às formas de obtenção da roupa. Recupera uma forma de vestir típica nos sapatos, na gravata, na camisa, terno e botinas, mas ridiculiza-a na letra e na forma de cantar, narrando suas origens. A imagem negativa do trabalho aparece já no momento em que fala do terno, fino feito "casca de alho" e herança de uma vítima de acidente no trabalho. O malandro reconhece o risco e a realidade imediata na qual vive o trabalhador. Há também uma apropriação da história oficial, roubado o seu caráter sério e ridicularizada a medida em que é tomada pelo ma-

landro nas botinas herdadas do velho que participou da Revolta de Canudos. E, ao final, o recrudescimento da crítica ao trabalho simultaneamente à afirmação da malandragem: "trabalhei tanto na vida pro malandro estar gozando". Fica clara a noção de que o trabalho de um enriquece o outro que não trabalha e é, portanto, malandro. Essa constatação reforça, de um lado, a pobreza de "Cabide de Molambo" e de outro, sua prática de vida baseada em expedientes considerados como sinônimo de vadiagem.

João da Baiana compartilhava com "Cabide de Molambo" o mesmo ambiente malandro e boêmio:

"Na época, o samba era proibido. A polícia cismou que era capoeiragem, por causa desse negócio de dar umbigada. As nossas mães -- minha e do Donga, nós fomos criados juntos -- davam muito samba. Mas tinham de tirar licença no distrito porque fazia muito barulho."²⁶

No universo vivido por João da Baiana, samba, festa, malandragem e capoeiragem estão entrelaçados. Identificados pela polícia em relação direta a um grupo de pessoas -- os negros -- o samba, assim como a capoeiragem e a malandragem, era tido como uma espécie de contravenção.²⁷ Assim, pode-se supor que Cabide de Molambo não foi apenas tema inspirador da música de João da Baiana, como também uma forma de contar parte de sua própria história e de seu grupo. Em entrevista ao jornal O Globo, em 1970, João da Baiana conta:

"A gente até jogava capoeira... a polícia me perseguiu muito. Tiravam meu pan-

deiro e me botavam no xadrez. Mas o senador Pinheiro Machado -- que Deus o tenha na sua glória -- mandou que eu fizesse outro pandeiro para mim quando soube do caso, e aí é que ficou bom, peguei a fazer misérias".²⁵

Na própria fala do sujeito, e não no discurso policial, encontramos a identificação entre o malandro, o capoeira e o samba. Este último é entendido como patrimônio de um grupo e testa de negação dos padrões de moralização que o culto ao trabalho pretendia fomentar. Tanto quanto o berimbau, o pandeiro é considerado um sinal de capoeiragem e malandragem.

João da Baiana aponta, ainda, para a existência de relações pessoais entre ele e o senador republicano Pinheiro Machado. Ocorre que, além de sambista, João da Baiana era também um conhecido praticante de candomblé e suas sessões religiosas eram frequentadas por conhecidos políticos da época, entre os quais se incluía Pinheiro Machado. Por ocasião de um baile oferecido por Machado, João da Baiana foi convidado a tocar. Porém, estava sem pandeiro, dele retirado pela polícia. Pinheiro Machado sentiu sua ausência e informado sobre as razões, pediu para que João da Baiana o procurasse, dando-lhe um novo pandeiro autografado. Apesar do sentimento geral de ameaça típico das classes dominantes em relação aos negros, os cultos africanos eram constantemente procurados por gente "importante".²⁹

Além disso, capoeiras e melandros, em todos os documentos analisados, trabalhavam como capangas eleitorais, fraudando eleições ou garantido o voto pela violência, o que os

tornava extremamente necessários. São portanto malandros na medida em que oferecem seus serviços em troca de proteção, e atálicos quando manipulados para o exercício de uma repressão que se não recaí sobre eles direta e imediatamente, está também a eles implicada.

Há um outro depoimento que mostra a aproximação entre capoeiragem e malandragem:

"As festas eram em qualquer casa, cada qual a seu estilo. As baianas davam festas com as seguintes características: tinha samba na casa de fulana, então tinha choro também. No fundo tinha também batucada. É bom esclarecer que batucada é quase tiririca, que é capoeiragem, pois foi o primeiro canto que apareceu na capoeira. Assim, tiririca é faca de cortá, não me matá, moleque de sinhá, ê, ê galo já cantou. Isso é da época escravagista. Batuque é da capoeiragem porque você tem que dar o nome de quem tira o outro: tronco, banda, facão, encruzilhada, sentado, em pé, etc. Isso é coreografia da capoeiragem e na batucada também tem".³⁰

A memória de Donga associa a capoeiragem à festa e relaciona de maneira explícita batucada, música e capoeira ao período de escravidão. Donga reforça em seu depoimento a ambivalência dessa prática que era a um só tempo dança e luta, luta e arte, com coreografia particular. Em seu depoimento, samba e batucada são duas situações diferentes. No primeiro capítulo vimos através de uma composição musical qual o sentido da batucada no morro. João da Baiana estabelece ainda outros pontos de identificação que dizem respeito à roupa:

"... As roupas também eram problema. A moda era usar calça bombacha e sapatos altos, como na capoeira, e o delegado Meira Luis, da Segunda Delegacia em 1902, veio para acabar com ela, através do ordenança logo apelidado de Nova Cidade. O Nova Cidade tinha sempre uma tesoura na gaveta para cortar nossa calça. E a calça branca ele alinhava com linha preta, a calça preta com linha branca, para todo mundo saber logo quando eles nos pegavam. Nosso apelido era capadócios".³¹

Assim, o próprio sambista preserva a memória da capoeiragem, não apenas praticando-a, como também eternizando a imagem física do capoeira. Mais que isto, ser sambista e capoeira era garantia de sobrevivência e afastamento em relação ao trabalho regular. Vale notar, ainda, que Nova Cidade não foi o único policial que se dedicou a ridicularizar capoeiras, estragando-lhes as roupas. Ferindo a imagem física do mesmo, a polícia pretendia ferir também sua identidade e a valentia. Porém, além de procurar os parentescos entre capoeiras e malandros, é preciso também salientar as diferenças entre o malandro e o boêmio. Ambos repartiram um universo intensamente musical no Rio dos anos 30, mas não foram personagens similares.

Uma forma possível para a demarcação das diferenças entre eles é acompanhar a famosa polêmica musical entre Wilson Batista, autor de muitos dos sambas que aparecem neste trabalho, e Noel Rosa que fez críticas musicais à malandragem.³² A polêmica entre Noel e Wilson percorreu, aproximadamente, quatro anos (1932-1936) e começou quando Noel Rosa compôs o samba Rapaz Folgado, criticando os valores divulgados por Wilson Ba-

tista em lenço no pescoço, citado no início deste capítulo. Em Rua: Folgado, Noel dizia:

"Deixa de arrastar o seu tamanco,
Pois tamanco nunca foi sandália,
Tira do pescoco o lenço branco,
Compra sapato e gravata,
Joga fora esta navalha
Que te atrapalha

Com o chapéu de lado desta rata,
Da polícia quero que te escapaes
Fazendo um samba canção
Já te dei papel e lápis
Arranja um amor e um violão.
Malandro é palavra derrotista
Que só serve pra tirar
Todo o valor do sambista.
Proponho ao povo civilizado
Não te chamarem de malandro
E sim de rapaz folgado"³³

As críticas de Noel a Wilson tornam claras as diferenças entre o boêmio e o malandro. Noel cobra exatamente, o abandono das tradições malandras: um jeito muito particular de andar, o lenço no pescoço, o porte da navalha, a posição em que o chapéu era utilizado, o envolvimento constante com a polícia. Para Noel, "malandro" é um termo "derrotista", sinônimo de atraso que nada tem a ver com ideais de civilização. A boemia é um comportamento muito mais restrito à criação musical e à vida noturna. Talvez se possa mesmo dizer que quase todos os malandros foram boêmios mas, é certo que poucos boêmios foram malandros. Para Noel, a separação entre malandros e boêmios passa também pelo caminho da elitização da cultura. Além disso, o malandro possui um enraizamento ao pedaço que, na vida do boêmio é mais relativo. A Lapa, por exemplo, era um bairro

tradicional de malandros porém frequentado por boêmios de toda a cidade. Noel critica, exatamente, a identidade do malandro.

Em resposta a este samba de Noel Rosa, Wilson Batista compôs O Mocinho da Vila:

"Você que é mocinho da Vila
Fala muito em violão,
Barracão e outras coisas mais
Se não quiser perder o nome
Cuide do seu microfone,
Deixe quem é malandro em paz.
Injusto é seu comentário,
Fala de malandro quem é otário
Mas falando não se faz
Eu de lenço no pescoço
Desacato também tenho cartaz"³⁴

Wilson Batista começa o samba chamando Noel de "mocinho da vila"; a ironia aponta para uma diferença de comportamento; "mocinho" é mais elitista e separa os habitantes da cidade e os dos pedaços cariocas. Para Wilson, o malandro é aquele que vive no samba e no pedaço; o boêmio é o que tematiza. A ameaça presente na letra do samba evidencia que a violência é elemento do cotidiano malandro. "Mocinho" é, ainda, sinônimo de otário. O autor, portanto, não questiona o que Noel lhe atribui, mas apresenta sua leitura sobre estes mesmos elementos e termina afirmando que sua prática de vida é reconhecida.

Noel, por sua vez, em 1935, divulgava o seu Crítico da Vila; um dos trechos era assim:

"Lá em Vila Isabel
Quem é bacharel
Não tem medo de bamba"³⁵

A separação entre o boêmio Noel Rosa e o malandro Wilson Batista vão sendo expostas de forma mais direta. Para Noel há um bom samba que é letrado, e um outro inferior, feito por bambas. Noel enfatiza uma diferença de qualidade no interior da produção musical. O conflito se dá entre o "bacharel" e o "bamba", entre o que em samba anterior Noel Rosa chamou de "civilizado" e a cultura musical dos populares do Rio.

Nestes quatro sambas - Lenço no Pescoco, Rapaz Folgado, O Mocinho da Vila e Feitico da Vila - é possível perceber que o que para Noel Rosa é sinônimo de "baixa cultura", é resgatado por Wilson Batista positivamente como sinal das tradições malandras. Tomando a noção de civilização como parâmetro, Noel hierarquiza a produção musical: "Malandro é palavra derrotista" e "bacharel não tem medo de bamba". Wilson rebate chamando Noel de "mocinho" e "otário". Mas é importante notar que em nenhum momento Wilson recusa a designação de malandro. Nos sambas que envolvem a polêmica, o esforço de Noel Rosa caminha no sentido oposto ao de Wilson Batista. Em resumo, para o boêmio, o samba, a malandragem, os conflitos amorosos, os envolvimento com a polícia são temas trabalhados na composição musical; para os malandros, são dados de sua personalidade. 36

é claro, entretanto, que apesar das polêmicas e diferenças, malandros e boêmios conviveram, foram amigos e parceiros. Geraldo Pereira e Wilson Batista, por exemplo, fizeram canções em parcerias com vários boêmios que frequentavam os

populares "pedaços" cariocas.

Foram estes sambistas populares que, vivendo enfaticamente o conflito entre o trabalho e as diferentes representações do ócio deixaram registrado o que parte da cultura popular carioca pensava sobre o primeiro:

"Se eu precisar algum dia
De ir pro batente
Não sei o que será
Pois vivo na malandragem
E vida melhor não há
Minha malandragem é fina
Não desfazendo ninguém
Deus é quem nos dá a sina
E o valor dá-se a quem tem
Também dou a minha bola
Golpe errado ainda não dei
Eu vou chamar Chico Viola
Que no samba ele é rei.
Oi, não há vida melhor
Oi, vida melhor não há
Deixa falar quem quiser
Deixa quem quiser falar
O trabalho não é bom
Ninguém pode duvidar
Oi trabalhar só obrigado
Por gosto ninguém vai lá."³⁷

Francisco Alves comprou boa parte das parcerias em que aparece como autor ao lado de Ismael Silva. Um outro parceiro constante de Ismael, Nilton Bastos, teve morte prematura e por esta razão não existem certezas sobre as parcerias entre ambos. Sabe-se apenas que os dois eram amigos e fizeram várias composições juntos até que "Nini", como Nilton era chamado, morresse aos 33 anos, no ano de 1931.³⁸ "O que será de mim", samba citado acima, aparece na discografia existente, como sendo de autoria dos três, mas é claro que Chico Alves comprou sua parte.

Todo o primeiro trecho do samba do Ismael louva a malandragem. Ela é uma forma de diferenciar o indivíduo de sua comunidade. É o oposto do "batente" que aparece aqui como o maior dos prejuízos. Não praticar o trabalho torna-se símbolo e forma de valorização. A passagem da primeira para a segunda parte é marcada por um breque. Nesta como em outras composições, o breque e o ritmo do samba instauram um tom próximo da fala, como uma conversa, intensificando pela música uma hipótese de que cantar a malandragem era a um só tempo, fazer e falar de uma prática de vida. O ato de cantar une a voz, a palavra e a música. A voz de Ismael, pessoal e única, revela uma imagem sonora do compositor. A palavra, inserida em um discurso musical é envolvida por uma voz que lhe dá sentido. Cantar é um ato individual e também uma relação social. O samba de Ismael expressa um duplo sentido: aquele que diz respeito a ele mesmo, a sua opção e outro que é mediatizado pela sua experiência na cidade, igual a de muitos outros negros pobres do Rio.³⁹ É por conhecer os destinos destes outros que Ismael opta pela malandragem. O compositor, enquanto sujeito histórico, exerce a sua história e possui também sua "historicidade".

O malandro convive com o trabalhador e é por esta razão que faz sua opção pela malandragem.⁴⁰ Meu procedimento teórico considera a diferença como critério explicativo para a história. Por tudo isso, é a linguagem musical do malandro que instaura nas palavras, em grande proporção, a sua significação; importa o que é dito, mas também como é dito. Cantar é um ato de comunicação. A música instaura um clima de festa, de

humor, de brincadeira. Também pela união entre a palavra, a voz e a música é que se tem o sentido histórico do samba.⁴¹

Logo no início do samba de Ismael há um elogio à vaidade, um convencimento em relação à diferença que separa o compositor dos demais: "Minha malandragem é fina... o valor dá-se a quem tem". Aqui, o sujeito que canta é o tema central; já na segunda parte do samba, o tema central é o trabalho. Sua negatividade é posta de forma absoluta: "o trabalho não é bom, ninguém pode duvidar". A separação entre os dois opostos, a vida na malandragem e a vida no trabalho, desconhece intermediações possíveis. Não há meio termo. E por fim, o trabalho é associado à escravidão, à perda da liberdade, na crença de que o primeiro nunca se realiza a partir de um ato deliberado pelo próprio sujeito. A existência malandra é, portanto, a possibilidade de dirigir a própria vida de acordo com seus próprios interesses, princípios e vontades. A malandragem mantém, então, uma tradição de busca do "viver sobre si" que já havíamos identificado também na capoeiragem. O trabalho é a perda de toda a autonomia: "Trabalhar só obrigado, por gosto ninguém vai lá". Não por acaso Ismael procurou, exatamente, um trabalho com autonomia, que dá lugar à criação individual e a expressão de idéias, como a produção musical. Regra geral, os compositores malandros viviam de seus sambas, unindo a necessidade de trabalhar à luta pela autonomia. O horror ao trabalho, amplamente veiculado por estas canções, não deve ser entendido como sinônimo de vadiagem. As críticas são feitas muito mais às regras do trabalho regular - cotidiano, disciplina-

do e sob vigilância constante - do que ao trabalho em si.

Um outro samba de Ismael, também do ano de 1931, louvava a orgia:

"Nem tudo que se diz se faz
Eu digo e serei capaz
De não resistir
Nem é bom falar
Se a orgia se acabar".⁴²

Aqui também existem as mesmas dúvidas a respeito das parcerias. Assim como em "Ô que será de mim", "Nem é bom falar" possui um ritmo próximo ao da fala cotidiana. Neste clima de conversa de botequim, o samba coloca, a partir de sua letra, a orgia como a essência da prática de vida do sujeito, cujo desaparecimento pode levar à "morte" do compositor. A orgia aqui possui um sentido mais amplo e existencial. Ela não representa apenas uma negação em relação à prática do trabalho regular e cotidiano. Ela aparece como uma forma específica de vida, com sentido próprio, e daí que a ameaça de seu desaparecimento esteja relacionada à morte. Mais que isto, conclui-se que se o apego à orgia instaura o próprio sentido da vida, a obrigação do trabalho relaciona-se à morte e ao aniquilamento.

Wilson Batista, o autor de "Lenço no Pescoço" citado no início do capítulo, é exemplar no sentido de recuperar as visões malandras a respeito do trabalho e do trabalhador. Em sua discografia existem três canções que parecem acompanhar um processo de louvor à malandragem, repressão e tentativa de regeneração do malandro. A primeira delas é "Lenço no Pescoço" (1933) que, como vimos, é a apresentação do malandro e a afir-

mação de seus valores. Em 1946, o malandro foi obrigado a cantar-se regenerado; caso contrário, a censura do Estado Novo intervinha e proibia suas gravações. Neste ano, Wilson Batista canta o malandro que tomou o bonde a caminho do trabalho:

"Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
O Bonde São Januário
Leva mais um operário
Sou eu que vou trabalhar
Antigamente eu não tinha juízo
Mas resolvi garantir meu futuro
Veja você
Sou feliz, vivo muito bem
A boemia não dá camisa a ninguém
É, digo bem,
Quem trabalha é que tem razão..."⁴³

Aqui, a primeira vista, o malandro parece ter assimilado a ideologia do trabalho e cantar sua regeneração. Mas esta suposta obriedade abre brechas através das quais o malandro mantém sua crítica ao trabalho, agora de maneira mais sutil. Em "O Bonde de São Januário" como também em outras canções, o malandro, sempre que canta sua regeneração, contrapõe o momento presente ao seu passado malandro e boêmio, preservando-o do esquecimento. O samba é cantado por um coro de vozes, onde uma não sobressai a outra e também aí podemos encontrar uma crítica à perda da identidade particular de cada um. A malandragem individualiza, no bom sentido do termo ligado à identidade e deliberação próprias; o trabalho, massifica. E, por fim, conta-se que em "O Bonde de São Januário", na versão original, a palavra operário ocuparia o lugar de operário, esta última imposta pela censura.⁴⁴

Aquelas que acreditavam nesta suposta regeneração puderam perceber, anos mais tarde, que se tratava apenas de uma estratégia, de uma malandragem que visava driblar a repressão e manter a música enquanto uma carreira que afastava o malandro do trabalho disciplinado. Oito anos depois da criação de "O Bunde", e com o final do Estado Novo, o malandro volta a cantar, abertamente, sua concepção de trabalho e do trabalhador:

"Você conhece o pedreiro Valdemar?
Não conhece?
Mas eu vou lhe apresentar
De madrugada toma o trem da circular
Faz tanta casa e não tem casa para
morar.
Leva marmitta embrulhada no jornal
Se tem almoço nem sempre tem jantar
O Valdemar que é mestre de ofício
Constrói o edifício e depois não pode
entrar".⁴⁵

Na letra não há lugar para ambiguidades ou dúvidas: "Valdemar" é o elo utilizado pelo malandro para a compreensão e posterior negação do cotidiano do trabalho. A canção denuncia uma realidade que separa o trabalhador de tudo aquilo que ele produziu através de seu trabalho, evidenciando que um outro se apropria daquilo que é por ele construído. Estamos aqui, três décadas à frente das denúncias de João da Baiiana em "Cabide de Molambo", citado anteriormente e a crítica à exploração do trabalho continua a ser feita através da canção que aparece, ao mesmo tempo, como lamento, crítica e confirmação de uma outra prática de vida que nega esta realidade. Malan-

dros e trabalhadores repartem um mesmo universo onde o empobrecimento de um valoriza e justifica a opção do outro. Pela letra, Wilson Batista denuncia o anonimato imposto aos trabalhadores e a contradição entre o que estes últimos fazem e a forma como vivem.

Além disso, a musicalidade e o ritmo acompanham estas denúncias: "Pedreiro Valdemar" é uma marcha com pouquíssimas alterações. Seu ritmo se repete a cada três versos, remetendo à rotina do trabalho, onde reinam a disciplina e a repetição. Ao contrário de "Lenço no Pescoço" cantado em sua maior parte por uma única voz, "O Pedreiro Valdemar" é quase que totalmente acompanhado por um coro, enfatizando a visão da malandragem enquanto possibilidade de um viver mais independente e de recuperação da autonomia individual, enquanto que ao falar do trabalho e do trabalhador, o samba de breque dá lugar à marcha, e a voz única, ao coro. O trabalho aparece, portanto, como um processo de perda da identidade singular, de homogeneização. Na verdade, quando ouvimos esta marcha por repetidas vezes, ela acaba por tornar-se "enjoadinha", permitindo pelos sons que se tenha a sensação cotidiana da rotina que o malandro percebe na vida do trabalhador, onde não há lugar para o imprevisto e para a descontração. Enquanto marcha, liga-se à hierarquia e à imutabilidade pretendida pela prática oficial de culto à "ordem" que tem no trabalho, e no operário disciplinado, suas bases de sustentação.

Por fim, é importante observar que estas considerações sobre a presença ou não do coro, sobre as diferenças entre o samba de breque, cujo ritmo é determinado e conduzido pela voz do cantor, e a marcha, onde a voz acompanha os instrumentos, submetendo-se a eles e tornando-se repetitiva, não são regras gerais. Muitas músicas de carnaval, por exemplo, são marchas e são alegres, e seu ritmo repetitivo permite um aprendizado fácil que expande e coletiviza esta alegria. O que temo feito aqui é trabalhar com o efeito que os diferentes ritmos dão a cada música específica, com possíveis interpretações, não excludentes, desses ritmos e com as sensações que se têm ao ouvir cada canção. Não se tratam de homogeneizações, negadas inclusive pelos próprios sambistas, nas letras das canções e nas formas rítmicas com que são apresentadas.

Nem sempre, entretanto, a crítica ao trabalho era feita pela denúncia das condições de vida do trabalhador e de sua exploração. Por vezes, a figura do operário era ironizada, debochada, e a imagem que o malandro fazia dele era a do "otário".

"Bastião
Valente na picareta
É um covarde
Quando pega na caneta
Que tempo enorme ele consome
Quando tem que assinar o nome
Bastião
Foi criado na calçada
Não viu cartilha nem tabuada
Bastião
Sempre toma o bonde errado
Não sabe lei
Nem bilhete premiado".⁴⁶

Enquanto que em "O Pedreiro Valdemar" a crítica se dirige às consequências acarretadas pelo trabalho na vida do operário, aqui, em "Bastião", ela é feita ao próprio trabalhador, através de sua ridicularização, do rebaixamento de sua inteligência, da identificação de sua condição com a do otário.

Começando pelo nome da canção, "Bastião", a primeira imagem é a de perda da individualidade do trabalhador no sentido de sua identidade. Valentia e covardia reaparecem como agentes dessa identificação, corroboradas pela ironia: valente na picareta, covarde na caneta. A composição de Wilson Batista mostra o desprezo pelo trabalho duro, responsável por uma espécie de "bestialização" do sujeito que o realiza. O trabalho acaba por impedir que o operário seja, ao menos, merecedor de alguma sorte. Assim, enquanto que na vida do malandro o jogo é uma das principais fontes de sobrevivência, a possibilidade de se viver melhor é descartada da vida do operário que pela rigidez e condicionamento impostos pelo trabalho não consegue sequer "ler um bilhete premiado". Por outro lado, Wilson procura, ainda que minimamente, justificar a condição de "Bastião": ele foi criado na calçada e nunca estudou. Desta forma o malandro recupera um pouco a história de abandono e exploração das classes populares. Ao mesmo tempo em que ridiculariza a imagem do trabalhador, o malandro fortalece a sua própria, ainda que em momento algum remeta a ela de maneira explícita. Incrivelmente, entretanto, encontramos elementos de sua práti-

ca da vida nas construções bem humoradas, no cinismo e na ironia que permeiam todo o discurso.

A crítica ao trabalho regular é estabelecida pelo sambista também na oposição das imagens do trabalhador e do malandro. "Chico Brito" é um samba onde a diferença entre ambos, o malandro e o operário, fica evidente:

"Lá vem o Chico Brito
Descendo o morro
Nas mãos do Peçanha
É mais um processo
É mais uma façanha
Chico Brito fez do baralho
Seu melhor esporte
É valente no morro
Dizem que fuma uma erva do norte
Quando menino esteve na escola
Era aplicado
Tinha religião
Quando jogava bola
Era escolhido para capitão
Mas a vida tem os seus revezes
Diz sempre o Chico
Defendendo teses
Se o homem nasceu bom
É bom não se conservou
A culpa é da sociedade
Que o transformou".⁴⁷

Se "Bastião" era uma figura, no limite, desprezível, "Chico Brito" é enaltecido durante toda a composição. Este último vive do baralho, garantia de sobrevivência distante da dureza do batente, possui carisma, é admirado pela comunidade. Ao contrário de "Bastião", completamente analfabeto, "Chico Brito" defende teses, sabe usar a palavra, ou a língua, para garantir sua sobrevivência; a palavra "façanha", tão utilizada pela imprensa policial como forma de engrandecer a violência dos malandros, adquire no samba uma positividade que lhe é da-

da pela valorização da valentia pela cultura popular do "peda- go" ou do morro, no qual o malandro vive. Mas, apesar de todas as diferenças, "Bastião" e "Chico Brito" são inseridos num mesmo contexto social pelo compositor: "Bastião", criado na calçada, não pode escolher seu destino; "Chico Brito", por força desta mesma sociedade, foi "transformado". Há uma historicização da questão da malandragem e do trabalho. Por fim, "Bastião" é, novamente, uma marcha, enquanto que "Chico Brito", é um samba de breque.

Coincidência ou não, a marcha marca o ritmo do trabalho; o breque, o da malandragem. A natureza dos sambas malandros, neste sentido, vem sempre acompanhada de uma relação; o malandro fala de si, mas também do trabalho e do trabalhador. Ele olha para o outro a fim de estabelecer a sua verdade. Como afirma Sérgio Cardoso, o olhar "deixa sempre aflorar uma certa intenção, trai sempre um certo urdimento, algum cálculo ou ma- fícia".⁴⁶ Em outras palavras, ao olhar o trabalhador, o malandro interroga os mundos do trabalho e estabelece o seu mundo. É, em grande parte, a diferença que faz o malandro.

O humor e a ironia aparecem com frequência nas can- ções sobre a malandragem ou naquelas em que os malandros falam sobre o universo do trabalho e sobre o trabalhador. Mais do que poderosos instrumentos de crítica e de deboche, são formas políticas de interpretação de uma realidade, que têm na esper- teza e na astúcia suas principais bases. Em "Nasci Cansado" a própria fatalidade é recriada ironicamente, a partir de um hu- mor que corrói e destrói esse seu caráter:

"Meu pai trabalhou tanto
Que eu já nasci cansado
Ai! Patrão
Sou um homem liquidado
No meu barraco chove
Meu terno está furado
Ai! Patrão
Trabalhar não quero mais
Eu não sou caranguejo
Que só sabe andar prá trás".⁴⁹

Em primeiro lugar, o malandro estabelece um diálogo entre ele e aquele que acusa, o patrão. A identificação do sujeito da exploração é imediata. Por outro lado, a força do patrão é relativizada pelo humor com o qual o malandro se dirige à ele, extorquindo-lhe parte do poder a partir desta simplicidade. O samba nega a hipótese de ascensão social via trabalho, a partir da recuperação da imagem da família do trabalhador, nas referências paternas e na descrição das condições de vida. O trabalho que o malandro critica é aquele que envolve a perda de autonomia. A ênfase no termo "patrão" ao longo do samba reforça esta questão da autonomia. E, por fim, a imagem definitiva, que tem origem na própria experiência do indivíduo em relação ao trabalho, na metáfora do caranguejo: trabalhar é "andar pra trás", é empobrecer. Os "ais" da canção mostram uma percepção de vida do trabalhador que está ligada à dor. Apesar das rimas bem humoradas, a imagem final é de tristeza.

Na década de 50, os malandros Wilson Batista e Geraldo Ferreira deram ao tema do trabalho um tratamento mais generalizado e, de forma indireta, continuaram a cantar a exploração das relações de trabalho e a pobreza do trabalhador. Os

sambas Ministério da Economia e Uma Casa Brasileira, mostram uma constatação dessa exploração:

"Seu Presidente
Sua Excia. mostrou que é de fato
Agora tudo vai ficar barato
Agora o pobre já pode comer.
Até encher!
Seu Presidente
Fois era isso que o povo queria
O ministério da economia
Parece que vai resolver
Seu Presidente
Graças a Deus não vou comer
Mais gato
Carne de vaca no açougue
É malo
Com meu amor eu já posso viver
Eu vou buscar minha nega
Pra morar comigo
Eu sei que agora não há perigo
Porque de fome ela não vai morrer.
A vida estava tão difícil
Que eu mandei minha nega bacana
'Meter os peito' na cozinha da madame
Em Copacabana
Agora eu vou buscar a nega
Porque gosto dela 'prá cachorro'
E os gatos é que vão dar
Gargalhadas de alegria lá no morro
Hum! Hum! Hum!
Miau! Miau!"⁵⁰

Este é o único samba de Geraldo Pereira que aborda de forma explícita um tema da política oficial do Estado. Getúlio Vargas reassumira o poder e prometia criar o Ministério da Economia a fim de combater a alta dos preços e da inflação.⁵¹ O tom coloquial com o qual Geraldo Pereira se comporta em relação à autoridade, "Seu Presidente", relativiza sua supremacia e aponta para uma relação que procura uma maior proximida-

À primeira vista, o samba pode parecer uma aposta positiva do Estado, mas o humor mais uma vez, relativiza esta hipótese. O samba, na verdade, parece bem mais aproveitar-se de uma situação para denunciar as condições de vida da população pobre. O canto individual do malandro se transforma em uma defesa de interesses comuns, em um canto coletivo. A voz do cantor se torna voz do povo e, por extensão, uma reivindicação. Denuncia-se a miséria do povo nas referências aos preços e ao hábito de comer carne de gato. Denuncia-se também a exploração do trabalho nas citações a respeito da mulher pobre que fora obrigada a trabalhar na cozinha da casa da "madame", em Copacabana. O malandro reconhece, que à divisão geográfica da cidade sobrepõe-se o conflito entre a pobreza e a riqueza.

Na questão do relacionamento homem-mulher, o malandro aponta ainda para o fato de que o modelo de família que se deseja impor aos pobres é barrado não apenas por uma moralidade diferente, mas por um contexto onde garantir a sobrevivência para um só já é difícil, quanto mais para dois. Não há como impor à mulher pobre um padrão moral ligado ao lar e à maternidade se a pobreza obriga-a a ir para o trabalho. Falarei mais sobre o relacionamento entre o malandro e a mulher logo a seguir. Antes, porém, convém citar um samba de Wilson Batista, também da década de 50 que aponta para o caminho de denúncia da exploração do trabalho e marginalização do pobre:

"Vocês estão vendo aquela casa?
Ai, ai, ai...
Tem São Jorge na entrada,
Um retrato do Mengo na parede,

Tem rádio, tem cristaleira,
Uma morena tipo violão,
É, é, é uma casa brasileira
Na cozinha nem sempre tem feijão
Falta isto, falta aquilo
Falta tudo meu irmão...
Mas quando há festa
Deixa mesa com cadeira
É, é, é uma casa brasileira."52

Parodiando a canção Uma Casa Portuguesa, a marchinha Uma Casa Brasileira foi proibida pela censura. Gravada posteriormente em 1953, não foi veiculada pelo rádio e por isso não atingiu grande sucesso.⁵³ Entretanto, é um primor de malandro na denúncia das condições de vida do pobre. Trabalhando com a questão do nacional e buscando caracterizar algo tipicamente brasileiro, Wilson Batista aponta exatamente para o engano das construções da "nacionalidade". O "nacional" é exatamente o conflito e a pobreza, não a harmonia. Ele mostra também que não há forma de se unir o "nacional" e o "popular" e, além disso, recupera o samba, a festa e a alegria enquanto partes do universo popular carioca. São "brasileiros" o apego ao futebol, a religiosidade, as morenas e a música. Mas este conjunto que oficialmente pretende ser colocado como símbolo da unidade, está marcado e diferenciado pela pobreza. Na casa popular, falta feijão, "falta tudo", mas se esbanja a alegria.

Existem ainda outras referências às imagens do malandro que não estão restritas à sua própria voz. Seu jeito de viver seduz as pessoas que o conhecem e reforçam sua conduta, seus valores morais, sua forma de pensar o mundo. Aqui, o que se tem é a sedução e a paixão como reações daqueles que se aproximam do malandro:

"Eu lá do morro sou de fato
Eu respeito meu mulato
Porque ele é mesmo bamba
E é bom no samba
Qualquer parada ele topa com vontade
é respeitado
Quer no morro ou na cidade
E eu gosto dele
Porque é um mulato de qualidade
Vivo feliz
No meu canto sossegada
Tenho amor, tenho carinho, oi,
Tenho tudo
E até pancada
Onde o batuque tá formado
Meu mulato é bem cotado
Porque têm inteligência
Muita cadência
Com harmonia
Faz um samba de verdade
é alinhado como os moços da cidade
E eu gosto dele
Porque é um mulato de qualidade".⁵⁴

André Filho, autor de "Mulato de Qualidade" (1982), lida a malandragem a partir da sedução que o malandro exerce sobre a mulher. Durante todo o samba ela enumera e enaltece seus atributos: ele é "bamba", palavra que articula valentia, destreza, elegância e notoriedade; ele é musical, compõe sambas, sabe dançar; é respeitado por estes atributos e sua fama se expande para além de sua própria comunidade e chegando até à cidade, o espaço do outro. É qualidade do malandro possuir este jogo de cintura que lhe permite estar em lugares diferentes sem "perder a linha".

Além, no geral o malandro nasce nos bairros periféricos da cidade, nos morros e favelas, mas circula por todo o Rio de Janeiro. Ao contrário do capoeira, essencialmente liga-

do ao seu pedaço e fiel às lutas que envolviam a "cidade negra", o enraizamento do malandro não está apenas no seu "pedaço". Ele quer o prestígio do morro, mas quer também ser prestigiado e reconhecido pelo outro que habita a cidade.

Vimos no capítulo anterior que Machado de Assis acreditava que os capoeiras desejassem a publicidade.⁵⁵ O termo, porém, parece ter significados mais profundos, especialmente no que se refere aos malandros. O malandro teve origem no mesmo lugar pobre e periférico, mas almeja a riqueza, quer viver de outra forma. Em trecho anterior deste capítulo salientei que o apego à elegância por parte do malandro vinha desse desejo de "participar" da cidade. Fezendo que a construção espacial do Rio impunha aos pobres, e especialmente aos negros pobres, o anonimato e o afastamento, o malandro procura "circular". Ele quer utilizar livremente o espaço público. O sentido da liberdade para o malandro possui, então, duas direções: não submeter-se aos mandos de um patrão e circular livremente por todos os espaços urbanos.⁵⁶

A canção de André Filho aponta ainda para uma outra questão que precisa, no mínimo, ser apontada. Hulalo de Qualidade fala sobre o malandro mas não foi composto por um malandro. André Filho era maestro e boêmio, mas nunca foi malandro e ficou conhecido por ser autor do hino Cidade Maravilhosa. Os malandros também fizeram sambas em parcerias com outros boêmios com os quais conviviam.

Ocorre que nos anos 30, o rádio se consolidava como veículo de divulgação e a indústria musical se apropriava dos

temas malandros. Assim, um sujeito histórico tornou-se temático da música popular. Isto é negativo quando consideramos que identidades historicamente construídas foram sendo diluídas em canções que as tematizavam. Por outro lado, através do rádio, esta prática específica se popularizou e ganhou ouvintes em toda a cidade, criando mesmo um estilo. Além disso, o rádio foi um caminho para a profissionalização dos malandros. Em Apocalípticos e Integrados, Umberto Eco analisa a polarização de opiniões em relação à cultura de massas e à indústria cultural: de um lado, aqueles que concebem a cultura de massas como anticultura e alienação; de outro, os que apostam na ideia de democratização da cultura. Segundo o autor, este paradoxo não se resolve por si, não se trata de descobrir se a cultura de massas é boa ou má, mas de analisar em que circunstâncias se faz presente e de que maneira pode ser utilizada para transmitir valores culturais.⁵⁷

É exatamente aí que a questão dos sambas malandros se torna mais complexa: o tema da malandragem se popularizou, exatamente, nos anos 30 e 40, décadas em que a política oficial do Estado se esforçava para impor o modelo de laboriosidade⁵⁸. Assim contextualizada, a "produção em série" de sambas malandros possui, então, duas facetas: é ruim quando consideramos a perda da identidade em relação à tematização e massificação mas, é extremamente positiva quando consideramos que fez sucesso, apontando para uma crítica mais generalizada em relação ao culto ao trabalho. Em outras palavras, a "massa" não estava subjulgada pela doutrina corporativista; a cultura

de massa, tinha o efeito contrário da crítica, ainda que indiretamente. Esta última hipótese se fortalece quando consideramos, além do sucesso, a rigidez, nem sempre eficiente, com que os órgãos oficiais de censura agiram sobre os sambas malandros. Seu sucesso era ameaçador.

E mais, Mulato de Qualidade, gravado por Carmen Miranda, apresenta uma visão masculina sobre a mulher do malandro. Nele, a qualidade do sujeito não está ligada à prática do trabalho. Não se admira o operário dedicado, mas o malandro que não foge de briga - "qualquer parada ele topa com vontade" -, que é reconhecido e admirado - "meu mulato é bem cotado" - e que sabe dançar e impor respeito, ainda que seja pelo caminho da violência. Composto por um homem para ser cantado por uma mulher, o samba fornece também indícios do comportamento malandro em relação à mulher: "tenho amor, tenho carinho, tenho tudo e até pancada". É exatamente sobre as formas e sentidos da presença feminina na vida desses "bambas" que falarei a seguir - ou, sobre uma personagem tão conhecida quanto eles, as mulheres de malandro, que ainda hoje povoam o imaginário sexual brasileiro repleto de "amélias" e "emílias", figuras paradigmáticas também para os trabalhadores, os bens educados, os letrados, etc., que nem gostam de samba...

MULHER DE MALANDRO: HISTÓRIAS DE AMOR, TRABALHO E TRAIÇÃO

No longo deste texto, diferentes situações que envolviam capoeiras e malandros, referiam-se à mulher. Em O Eilandra, a alegoria do ócio era encarnada em uma figura feminina, "A Ociosidade"; ela era "a mãe de todos os vícios e prazeres". Não parece desimportante o fato de ser o ócio uma alegoria feminina, acusada ao longo do texto pelas tentações de Faustino.⁵⁹ O feminino representa aqui a ameaça, o ser de racionalidade incompleta, o lugar dos prazeres. Também Aluísio de Azevedo em D. Inês, coloca nas mãos de uma mulher, Rita Baiana, a responsabilidade pela degradação do imigrante.⁶⁰ Antes de conhecê-la era símbolo do trabalhador dedicado e ao envolver-se com ela se transforma no "modelo exemplar" do vadio, abandonando sua auto-disciplina de trabalhador laborioso para vir a ser a difundida imagem do "elemento nacional" preguiçoso e indolente. Via de regra, nos romances naturalistas, a cor, a condição social e o ambiente modificam as representações das pessoas. Neles, as imagens femininas estavam baseadas numa oposição entre homem/cultura/razão e mulher/instinto/natureza.⁶¹ Construindo a personagem de Rita Baiana com base no desregramento e no desvio, Aluísio Azevedo procura instaurar também, pela oposição, um modelo ideal de mulher ligado à vida doméstica, à disciplina e à regularidade de comportamentos. Assim, diferentes caminhos da literatura de fins do século

passado acusam a mulher enquanto ameaça a uma ordem social baseada em uma aposta na positividade do trabalho, especialmente nos momentos em que ela recusa sua condição de "rainha-dor-lar", reforço de uma submissão que faz parte fundamental das intenções de controle social do pobre via família. Vimos ainda que a mulher era encarada também como pilar de sustentação de vida dos "bumbas", como no caso de Manduca da Fraia que explorava a mãe e uma prostituta.⁶²

O restante deste capítulo perseguirá os diferentes relacionamentos entre malandros e mulheres em um universo onde a tentativa de moralização via trabalho encontra barreiras para o exercício de sua hegemonia. Trata-se de procurar a participação e a influência das mulheres na vida dos malandros em um momento onde ela é concebida como parte fundamental do processo de construção da imagem do trabalhador nacional, sendo-lhe outorgada a tarefa de disciplinar o homem para o trabalho através do amor, do casamento regular e da maternidade. Tentarei mostrar em que momentos, ausente qualquer possibilidade de generalização, os malandros compartilharam deste modelo feminino ligado ao lar e em que outras situações procuraram aproximar a mulher de seus valores.

Novamente aqui os principais documentos utilizados serão as canções que abordam as experiências malandras junto à mulher, cortadas, frequentemente, por noções de amor, trabalho e traição. Antes, porém, convém iniciar com o estereótipo da mulher de malandro:

"CRIME DE MALANDRO. SEIS VEZES EMBE-
BETU A FACA NO CORPO DA MULHER QUE POR ELE
SE SACRIFICARA.

Bárbaro e estúpido foi o crime prati-
cado ontem, muito cedo, por um malandro em
Bangú. Tendo enviuvado, há tempos, Irene
Ribeiro Lopes, brasileira, 38 anos de ida-
de, começou, pouco depois, a ser assediada
por Joaquim José do Nascimento. A princí-
pio ela reagiu, mas depois, trabalhada per-
ta lésbia daquele indivíduo, ela cedeu e
aceitou sua companhia ficando os dois a
viver na residência daquela mulher, à rua
'12 de Fevereiro', casa sem número, em
Bangú. Logo, porém, ela teve motivos para
se arrepender do passo que dera: Nascimen-
to não passava de um malandro, que não
procurava ocupação e queria, apenas, ter
quem para ele trabalhasse. E Irene passava
o dia todo a lavar roupas e ficava horas
inteiras à noite, a engomá-las, a fim de
arranjar meios para manter a casa e sus-
tentar os vícios do amante".⁶³

O Diário da Manhã publicava, em 1934, uma história
que reiterava a prepotência masculina em relação a mulher. To-
da a notícia traz duas imagens antagônicas: a do malandro,
Joaquim do Nascimento, que com esperteza se aproxima do traba-
lhador, aqui representado por Irene, transformada no "otário"
que o sustenta. Apesar do teor moralizador da imprensa em re-
lação ao malandro, existe aqui uma gravidade empiricamente
constatável: Nascimento matou Irene.

A história que possuímos narra o trabalho feminino
como pilar de sustentação do malandro. Ele se recusa à submis-
são e à exploração econômica que incide sobre o trabalhador
mas não admite a mesma recusa por parte daquele que o susten-
ta. A violência que impõe como castigo à "desobediência" femi-
na.

nina faz parte de um universo mais amplo de relações domésticas que exigem da mulher a subordinação. A notícia publicada reforça ainda uma imagem feminina ligada à fragilidade, desculpando Irene pela ingenuidade característica a todas as mulheres ou, numa leitura mais indireta, pela ingenuidade do trabalhador em oposição à esperteza do malandro.

Esta trágica "história de amor" tem o seu final quando Irene se recusa a manter seu papel de otária e expulsa Nascimento de sua casa. Este, para vingar-se, assassina Irene. É claro que o jornal carrega na dramatização do episódio como estratégia de moralização através da divulgação da notícia. Da mesma forma, o jornal constrói a imagem do vadio em oposição ao trabalhador: Nascimento não tem horário nem disciplina enquanto Irene trabalha dia e noite. Tanto estas construções quanto o sensacionalismo da notícia possuem uma função que é mais que informativa; ele "avisa" sobre o perigo que determinadas condições "irregulares" representam para as mulheres. Assim como nos contos infantis, a notícia publicada pelo Correio da Manhã carrega uma advertência e uma tentativa de moralização que tem por base o medo. Pelo senso comum, este é também o estereótipo característico da mulher do malandro, submetida à exploração do trabalho e à violência.

A música malandra possui uma vasta produção a respeito da mulher que muitas vezes reitera esta notícia do jornal. Porém, o machismo malandro, a violência e a exploração possuem explicações mais profundas que a suposta maldade intrínseca a ele. Vejamos como a mulher aparece nos sambas. Ismael Silva

Foi um dos compositores mais preocupados com a "ameaça" trazida pela presença feminina.

"Se você jurar
Que me tem amor
Eu posso me regenerar
Mas se é
Para fingir mulher
É orgia assim não vou deixar
Muito tempo sofrido
Com minha lealdade
Agora estou sabido
Não vou atrás de amizade
A minha vida é boa
Não tenho em que pensar
Por uma coisa à toa
Não vou me regenerar
A mulher é um jogo
Difícil de acertar
E o homem como um bobo
Não se cansa de jogar
O que eu posso fazer
E, se você jurar,
Arriscar a perder
Ou desta vez então ganhar". 64

O samba de Ismael instaura a presença feminina como ameaça a tudo aquilo que o malandro até então vivia e divulgava. Neste caso, o amor aparece como uma armadilha disparada pela mulher. Se a canção pode ser considerada como uma das possibilidades amorosas vivenciadas pelo malandro, a presença feminina está ligada ao sacrifício do "bamba", representado pela possível regeneração do malandro. O amor, aqui, castiga. Ele aparece também aliada ao trabalho, sendo responsável pela passagem entre a orgia e a vida regrada imposta ao trabalhador, mas não ocorre aqui nenhuma assimilação positiva do trabalho. Pelo contrário, o medo em relação a esta realidade é tanto mais forte quanto maiores são os apelos aos juramentos

femininos. E também aí estão estampadas noções a respeito do caráter feminino ligadas à vulnerabilidade. A proposta de regeneração e o conseqüente sacrifício do malandro são oferecidos como uma espécie de prova da paixão.

Mas, ainda assim, todo o samba é cortado por noções que retomam a volubilidade feminina, nas referências à mulher que finge e acaba por trair a lealdade a ela dedicada. A lealdade passa a ser um valor respeitado e praticado pelo homem. O medo do malandro não diz respeito à mulher em si, mas bem mais que isto, ele teme a vida disciplinada e doméstica. É claro que de alguma forma ele foi tocado por um intenso investimento disciplinar, mas ao cantar a mulher ele se coloca como crítico e como vítima deste processo. Sobre ela procura reafirmar sua superioridade, porém cantar o medo em relação à mulher é cantar também uma crítica ao mundo moralizado e disciplinado através do modelo familiar calcado na mulher que induz ao trabalho.

Neste sentido, parte das canções malandras que dizem respeito à mulher aproximam-se de outras falas que inicialmente recriam a malandragem, também para os malandros a mulher e sedução e armadilha, ameaça que retira do homem a autonomia sobre seu próprio destino. A regeneração aparece como possibilidade em um samba onde o malandro reitera sua prática cotidiana de vida: "a minha vida é boa, não tento em que pensar". Assim, tanto em um tipo de literatura mais "intelectualizada" como a de Aluísio Azevedo, quanto numa literatura mais "popularesca" de Arthur Azevedo e na canção malandra, o veículo da

transformação do homem, a causadora da mudança, é a mulher.

Mas, o perigo corre também por outro lado:

"Você quer comprar o seu sossego
Me vendo morrer no emprego
Prá depois então gozar
Esta vida é muito cômica
Eu não sou caixa econômica
Que tem juros a ganhar
Você quer comprar o quê?
Você diz que eu sou moleque
Porque não vou trabalhar
Eu não sou talão de cheque
Pra você vir descontar
E você vive tranquila
Rindo e fazendo chiqué
Sempre na primeira fila
Me fazendo de guichê
E você quer comprar o quê?
Meu avô morreu na luta
E meu pai pobre coitado
Batizou-se na labuta
Por isso eu nasci cansado
E pra falar com justiça
Eu declaro aos empregados
Ter em mim esta preguiça
Herança de antepassados
Você quer comprar o seu sossego..."⁶⁵

Nesta canção a acusação é mais explícita. A mulher é abertamente acusada de ser agente da exploração do malandro. Ela empurra o homem para a condição de trabalhador, invertendo os papéis de malandros e otários, responsáveis estes últimos pelo sustento dos primeiros. A mulher vive tranquila desfrutando do trabalho masculino, enquanto o malandro se martiriza no cotidiano da labuta. Negando a condição de otário imposta pela presença feminina, o compositor vai recuperando valores da malandragem: a crítica ao trabalho na constatação de sua aproximação ao sacrifício e na percepção de que a tranquilida-

de é desfrutada por aqueles que se mantêm afastados desse universo.

Toda a última parte da canção procura, aliás, justificar o comportamento malandro de negação ao trabalho que aparece claramente como um fator de empobrecimento. Ao remeter a uma história familiar, resgatando as imagens do avô e do pai, o malandro denuncia a impossibilidade de ascensão social através do trabalho e, com humor, ironiza como se compartilhasse de um processo de naturalização da questão social aproximando-se daquilo que o discurso jurídico e psiquiátrico procurava por vezes afirmar: o mito da preguiça e da vadiagem e sua relação à hereditariedade. Composto em 1933, o samba "Caixa Econômica" denuncia que a riqueza de uns é garantida pelo trabalho de outros.

A partir da mulher, o discurso malandro critica a própria relação de trabalho, aproximando-a da figura do patrão. Resparecem a acusação e a ameaça que a ordem burguesa da família laboriosa representa à prática de vida malandra. O processo de afirmação pessoal aberto pela malandragem passa a se descaracterizar a partir da presença da mulher. Indiretamente, o malandro critica o modelo familiar que se pretende superior aos pobres: o honesto pai-de-família trabalhador e a parceira rainha-do-lar. Assim, pode ser entendido como mais uma crítica debochada do malandro aos valores "disciplinares" das classes dirigentes. Não é a mulher em si que parece ameaçadora ao malandro. O que ameaça é a assimilação do modelo e a obrigação de uma vida regrada.

Muitos outros sambas das primeiras décadas do século XX acusam a mulher da transformação do malandro em otário. Nem mesmo Noel Rosa, que polemizou e criticou a valorização dos atributos da malandragem em confronto musical com Wilson Batista, escapou a esta visão da mulher como agente da exploração e submissão masculina:

"Nunca mais esta mulher me vê
trabalhando
Quem vive sambando
Leva a vida para o lado que quer
De fome não se morre neste Rio de Janeiro
Ser malandro é capricho de rapaz
solteiro
A mulher é um achado
Que nos perde e nos atrasa
Não há malandro casado
Pois malandro não se casa".⁶⁶

Na fala de um boêmio que convivía com a malandragem mas que fez severas críticas a este comportamento, a mulher possui o mesmo carácter ameaçador que se encontra nos discursos malandros. Trabalhar está directamente relacionado à perda de autonomia do indivíduo, de seu controle sobre si mesmo. Aliado a um modelo feminino e familiar, o trabalho desbanca a possibilidade desta autonomia. Há nesta canção, bem como nas outras anotadas anteriormente, uma mesma ameaça de dominação e submissão atarretadas por esta aliança que põe a perder a racionalidade masculina sucumbida diante dos apelos femininos. Ser malandro, ou seja, ser esperto, é estar solteiro e, longe do universo do trabalho, viver na festa e no samba. Por isto,

Noel acreditava que o homem esperto não se casava, pois via desdobrar-se sobre si, a partir da união à mulher, uma sucessão de relações de exploração que envolviam tanto o espaço do trabalho quanto o espaço do lar. O controle social do trabalhador pobre através deste último não escapava nem mesmo àqueles que criticavam a malandragem e que, juntamente aos próprios malandros, questionavam este modelo de família imposto aos trabalhadores. O samba começa e termina com uma mesma declaração enfatizada e conclusiva: "Nunca mais esta mulher me vê trabalhando".

Esta união entre a mulher, o trabalho, a exploração e a ridicularização encontra seu ponto culminante nas histórias de traição, quando o malandro regenerado perde o respeito que lhe era característico a partir da traição, numa crítica derradeira à eficiência e justiça de uma sociedade baseada no trabalho:

"Cheguei cansado do trabalho
Logo a vizinha me falou
Oh! Seu Oscar
Tá fazendo meia hora
Que sua mulher foi embora
E um bilhete deixou
O bilhete assim dizia
Não posso mais
Eu quero é viver na orgia
Fiz tudo para ver seu bem-estar
Até no cais do porto
Eu fui parar
Martirizando o meu corpo noite e dia
Mas tudo em vão
Ela é da orgia!
Parei!"⁶⁷

Todo o samba reforça a noção de trabalho como sacrifício e a condição do trabalhador é registrada sobre o prisma da mutilação que o trabalho impõe ao malandro. Há aqui uma total inversão dos lugares dispostos pelos malandros: a mulher abandona o lar em busca de orgia, "malandreia-se", enquanto que o malandro, regenerado pelo amor, se vê traído, transformado em otário.

O malandro passa a dedicar-se ao trabalho com o objetivo de garantir o bem-estar da companheira. Não há, para ele, uma prova maior de amor, já que o trabalho continua sendo visto como algo degradante. A regeneração provocada pela presença feminina não é acompanhada de uma valorização positiva do trabalho e continua remetendo ao martírio e ao sacrifício. E por fim, o malandro regenerado, que agora se comporta como trabalhador laborioso, é duplamente traído: pela exploração e subordinação impostas no trabalho e pela mulher que não reconhece seu sacrifício. O destino do trabalhador é estar abandonado.

Então, novamente a mulher é ameaça de repetição de diferentes formas de exploração e/ou perda da identidade do malandro. Se a lealdade era condição indispensável na vida do malandro, sua antítese passa a caracterizar o trabalhador. Há por fim, uma constatação do sacrifício no próprio corpo, lugar de encontro das práticas políticas malandras, nas referências ao martírio e na percepção das diferenças entre o corpo do malandro e o corpo do trabalhador.

A história de "Seu Oscar" contada por Wilson Batista retoma a impressão de volubilidade e inconsequência femininas, repetindo modelos de comportamento que impõe a submissão da mulher através da constatação de sua baixa capacidade de raciocínio e de uma suposta exacerbação da sensibilidade que lhe proíbem penetrar livremente no mundo "correto" dos homens. Aqui é a mulher que se recusa a exercer o seu papel e a dupla traição sofrida pelo malandro, na regeneração e no amor, fazem com que ele retome sua experiência anterior: "Parei!". Mas a traição talvez seja a forma mais extrema utilizada pelo malandro ao perceber as armadilhas da fala oficial e científica que tornam obrigatório o casamento regular como via de moralização.

Por ela, ele pode novamente criticar o modelo familiar burguês. Na fala dos malandros vários discursos se cruzam e de alguma forma as falas disciplinares das elites dominantes penetram em universo cultural. O machismo, por exemplo, expressa uma hierarquização dos sexos que está presente nestes dois mundos, mas é também significativo que ao cantar a mulher e o amor, o malandro se remeta constantemente à questão do trabalho.

O que o preocupa mais não é a mulher, mas o modelo familiar da "rainha-do-lar" e do trabalhador laborioso. Tanto é assim que vimos no samba "Senhor Presidente", citado anteriormente neste mesmo capítulo, que o malandro desejava afastar a mulher amada do "batente" na cozinha da "Madame". Veremos também, à frente, que ao se apaixonar, o malandro procura

por vezes aproximar a mulher daquilo que mais gosta: festa, samba e alegria. E então, o esteriótipo da mulher de malandro, que trabalha e apanha, passa a possuir inúmeras mediações.

Geraldo Pereira, em samba do ano de 1948, parece compartilhar desse medo:

"Você se mata pra manter esta mulher
E ela procede mal como que...
Se você promete
Que não me compromete
Eu vou dar o serviço a você
Com outro abarracada
Ela estava lá na praça
Quando me viu ficou sem graça
E isto é antigo como quê
Mas todo mundo tem medo
De dar o serviço a você". 68

O samba confirma a união entre o trabalho e o sacrifício, com a qual o malandro procura mostrar a força de seus sentimentos em relação à mulher amada. Como vimos, via de regra, a sinceridade e intensidade do amor são tanto maiores quanto mais o malandro abandona sua vida e passa a aceitar o trabalho. Daí resulta que a traição feminina seja duplamente cruel, pois reproduz a traição pela qual o malandro regenerado passa no cotidiano do trabalho. O enfraquecimento da imagem valente e respeitada do malandro chega ao ponto máximo no momento da traição, comportamento inadmissível para uma comunidade que, como vimos, tinha concepções bastante rígidas sobre lealdade.

Daí que boa parte do samba se dedique à acusação e a denegrir a imagem da mulher, vulgarizada nas descrições detalhadas do encontro com o outro. O samba busca ainda, ao final,

recuperar parte da imagem de valente temido da qual desfrutavam os malandros. Daí as referências ao temor da comunidade para com ele. As duas frases finais devolvem ao malandro parte dos atributos que eram responsáveis pela notoriedade do mesmo: respeito, valentia e medo.

Mas, de qualquer maneira, aqui tanto quanto em "Capricho de rapaz solteiro", "Oh! Seu Oscar!", "Caixa Econômica", "Se você jurar", a proximidade feminina é sentida de forma ameaçadora, o modelo da família nuclear que se pretende impor ao pobre é questionado através das consequências que a adoção da ordem burguesa traz ao malandro. Assim, cantar o malandro regenerado e as diferentes traições que ele recebe foi uma forma de manter a crítica ao trabalho disciplinado e regular, ridicularizando por fim, a figura do trabalhador, na constatação, ainda que indireta, das traições as quais está submetido.

A influência "maléfica" da união entre a mulher e o trabalho reaparecem melancolicamente em um outro samba de Geraldo Pereira:

"Pedro dos Santos
Vivia no morro do Pedregulho
Quebrando boteco
Fazendo barulho
Até com a própria polícia brigou
Vivia de jogo
E quando perdia
Só mesmo muamba
Rasgava a bandeira
Acabava com o samba
Parece mentira
Pedro indireitou
Estelinha, o orgulho do morro
Mulher disputada

Que quando ia ao samba
Saia pancada
Ao Pedro dos Santos
Deu seu grande amor
E ele trocou o revólver que usava
Fingindo um embrulho
Por uma marmita
E sobe o Pedregulho
De noite cansado
Do seu bateror".⁶⁹

Aqui, a mulher aparece no cotidiano de ex-malandro, agora trabalhador, como elo para com a legalidade, capaz de colocá-lo no "batente" com cujos contrários sustentava sua fama de bamba. O samba conta a transformação de um homem a partir da aproximação para com a mulher. Ele é cindido em duas partes onde a diferença é marcada pela entrada em cena de "Estelinha". Toda a primeira parte da canção recupera a imagem do malandro, num canto que fala sobre a regeneração, mas conserva vivo o seu contrário. Nela, o sujeito identifica-se a um espaço que lhe é específico, ele é "Pedro do Pedregulho", "pedaço" de sua notoriedade, onde seus atributos eram reconhecidos e respeitados: a fama de valente que nascia nas brigas nos hotéis e crescia na proporção de sua resistência em relação à polícia, a vida vivida pelo lado avesso ao trabalho e garantida pelo jogo, uma espécie de onipotência do indivíduo sobre a comunidade.

Toda esta imagem é invertida pelo jogo amoroso que tem em "Estelinha" sua figura principal. É ela que vem desmanchar a antiga imagem do bamba e por ela, o malandro substituiu o jogo e a muamba pelo "batente". Se por um lado podemos entender o samba como um processo de legalização de "Pedro" pelo

amor de "Estelinha", de outro, "Pedro dos Santos" é cantado de forma melancólica, em imagens que são sinônimos de sua decadência: valentia e coragem foram substituídas por marmitas e cansaços advindos das condições de trabalho na cidade. O samba canta o acesso à "legalidade" e à "ordem", mas mantém o caráter deprimente das mesmas, na comparação entre "Pedro do Pedregulho" e "Pedro dos Santos."

Assim conta-se, musicalmente, a história da regeneração do malandro, mas não se fala do trabalho como algo bom. Aqui também, ainda que ausente a traição, o modelo de família é responsável pela degradação do homem. Tanto quanto o trabalho, ela impõe ao malandro o sacrifício. Amor e ameaça estão novamente juntos em uma canção que, a um só tempo, afirma a aceitação do trabalho, fala da regeneração e condena a condição do trabalhador nas referências a "Pedro dos Santos". Continua, assim, questionando a validade moral da prática regular do trabalho e o modelo familiar burguês.

As experiências amorosas dos malandros se traduzem, então, até aqui, em sensações de prisão, melancolia e traição. Por repetidas vezes, o malandro identifica o amor à prisão, que é, por sua vez, a metáfora com a qual o malandro fala sobre a experiência do trabalho. Mas, as imagens femininas divulgadas pela malandragem não são exclusivamente marcadas pelo signo da ameaça. Em algumas ocasiões estão também colocadas sob os pressupostos de um machismo peculiar ao grupo, submetidas à violência física. Sete Coroas, famoso malandro e bandido citado anteriormente, costumava exercer sobre as mulheres esta

violência. É Satã quem recorda:

"O Sete Coroas por exemplo. Era meu amigo e cafetão e um dos sujeitos mais ruins que já vi. Tinha revólver e tudo mais, mas gostava mesmo era de usar a paixeira dele. Quando via um cara e não ia com a cara do mesmo, espetava a bunda dele. Mas as grandes sacanagens ele fazia com as mocinhas que passavam pela Lapa sem perceberem que estavam passando por aquele ambiente. Ele agarrava as moças e cortava o vestido delas na frente e depois mandava agora menina você vai sair correndo e vai gritar eu amo o Sete Coroas. E as coitadinhas nem esperavam segunda ordem. Por isso de vez em quando a gente via passar uma mulher apavorada segurando o vestido e gritando que amava o Sete Coroas".⁷⁰

Assim, além do roubo, a cafetinagem era um trabalho essencialmente malandro que garantia o dinheiro para Sete Coroas. A exploração insuportável do trabalho é a sua própria mas não a da mulher, que é explorada pelo malandro. Aliado a esta exploração, o tratamento oferecido às mulheres estava baseado também na força, na ridicularização e na humilhação, situações insuportáveis para o malandro. Explorando o trabalho feminino, o malandro garante o seu ócio. A mulher é transformada no otário do qual o malandro depende. O trabalho regular recusado é o seu próprio já que, no limite, o malandro cria e sustenta esta imagem que lhe é oposta, a do otário.

Além de fonte financeira a mulher aparece, na vida de Sete Coroas, também como passatempo e diversão. Sobre ela reafirma sua autoridade e valentia, pela força física e pelo medo e estes parecem ser os significados da "diversãozinha" de Sete Coroas. A superioridade de um se dá pelo rebaixamento do ou-

tro. Sete Coroas abusava de sua fama e do medo imediatamente ligado a sua imagem para ridicularizar, dominar e garantir a obediência, inclusive a feminina.

Reencontramos com Sete Coroas formas de relacionamento do malandro com a mulher próximas àquelas que pautaram o conflito entre Irene e Nascimento, no início do capítulo. Mas o estereótipo do malandro que explora e bate na mulher fica mediatizado por uma percepção por parte do malandro de que é o modelo familiar burguês baseado na "rainha-do-lar" e no trabalhador que faz com que ele sinta a presença feminina como ameaça. É claro que de alguma forma ele pode ter introjetado alguns elementos das falas disciplinares como as noções de voracidade e inferioridade femininas, mas perceber apenas isto seria pouco. O que o malandro teme é a família que lhe tira da festa, do samba, de circulação e que lhe impõe o confinamento e a disciplina do trabalho. Além disso, esta situação iria lhe impor uma certa contenção de gastos com a qual não está acostumado. O malandro gosta do luxo, na roupa e nas formas de viver, gosta de gastar seu dinheiro, quer poder trocar por muitas vezes, o dia pela noite, lugar de sua vida mais intensa.

Ele aceita a proximidade em relação à mulher, mas recusa as obrigações que isto lhe acarreta. Retomando os sambas poderemos encontrar outros caminhos para a mulher do malandro:

"Quero uma mulher
Que saiba lavar e cozinhar
E de manhã cedo
Me acorde na hora de trabalhar
Só existe uma
E sem ela eu não vivo em paz

Emília, Emília, Emília,
Eu não posso mais
Ninguém sabe igual a ela
Preparar o meu café
Não desfazendo das outras
Emília é mulher
Papai do céu é quem sabe
A falta que ela me faz
Emília, Emília, Emília,
Eu não posso mais".⁷¹

Aqui, Wilson Batista, famoso por cantar a malandragem, constrói um modelo ideal feminino que é muito semelhante àquele imposto pela noção da família nuclear burguesa ao pobre. A mulher desejada e indispensável é aquela que "arruma" o lar, restrita ao espaço da casa e às tarefas domésticas. É da obediência feminina a este modelo que o compositor parte para falar do amor. Seu samba reitera uma imagem doméstica e familiar da mulher que une o malandro ao mundo da legalidade. Ela é, antes de tudo, "útil" e é amada por sê-lo.

A mulher do malandro, caracterizado fundamentalmente na oposição ao cotidiano do trabalho, é exatamente aquela que trabalha com afinco. O amor do malandro percorre caminhos que indicam uma negação individual da condição de trabalhador, mas que vê com bons olhos o trabalho alheio. Estudando o projeto de domesticação da classe operária nas primeiras décadas do século XX, Margareth Rago mostra que o modelo feminino exigido por este projeto era construído com base na fragilidade, abnegação e sacrifício, sendo a mulher recrutada como a trabalhadora do lar.⁷² Entre a proposta malandra e este projeto de domesticação identificamos, então, pontos comuns que são, aliás, reiterados nesta outra composição do mesmo Wilson Batista:

"Ai, Ai, quando eu visto um terno
Amarrotado, meu bem,
Tenho que me lembrar
Da Emília que era tão carinhosa
Mulher como Emília
É muito difícil encontrar
Que café saboroso ela fazia
Na hora de deitar
De manhã muito cedinho
Emília me acordava
Acorda, acorda, benzinho
Eu logo me levantava
Hoje não tenho família
Não tenho lar nem amor
Volta pra casa Emília
Se não eu morro de dor".⁷³

Este samba, gravado em 1942, acompanhava o sucesso que "Emília" fizera no ano anterior, sucesso que é, aliás, bastante significativo a respeito de uma aceitação mais geral deste modelo feminino. Aqui, é a falta do terno impecável, símbolo visual da condição malandra, que desperta o sentimento de ausência da mulher amada. O amor é cortado, novamente, por uma noção utilitarista, insistindo na divisão entre o espaço fechado do lar, essencialmente feminino, e o espaço público da rua, sob domínio masculino. O discurso amoroso do malandro carrega uma noção contrária a sua própria prática. Se o respeito masculino é obtido via elegância, valentia e recusa em relação ao trabalho, o louvor e a admiração pela mulher vem exatamente da existência nela daquilo que é oposto à malandragem. Carinho e dedicação são os pilares desta figura feminina. Ligada à família e ao lar, é a ponte que mantém um elo entre a malandragem e a legalidade, aliás necessária em alguns momentos, como os de confronto com a polícia.

Mas apesar da caracterização feminina ligada ao lar, estes dois sambas de Wilson Batista apontam para uma outra questão: o primeiro, termina com a reclamação "Eu não posso mais!"; o segundo, com um pedido: "Volta pra casa Emília". Em ambos, portanto, a mulher está ausente. Isto significa, então, que o padrão feminino ligado ao lar não se fez hegemônico. A ausência implica numa rejeição a este modelo por parte da mulher. Nestas e nas canções que envolviam a traição, a mulher possui deliberação e vontade próprias e decide sobre seu destino, afastando-se do cotidiano do trabalho doméstico. A "dor de cotovelo" do malandro nestes sambas, mostra que a mulher conduzia sua vida e que também ela não estava subjulgada pelos projetos disciplinares que procuravam instaurar o modelo doméstico da rainha do lar.⁷⁴

Em outros sambas, as imagens polarizadas do malandro e do trabalhador, passam, inclusive por algumas auto-críticas:

"Lá vem ele
Com seu terno branco engomado
Trazendo outra morena ao seu lado
E a nega dele, na casa da 'branca',
se acabando
E ainda leva o jantar embrulhado...
é... é um golpe errado
À hora que ele vai pra batucada
é a hora que ela chega do trabalho
E tem que fazer de madrugada
Bife mal passado
Pra ele não ficar contrariado
Todo mundo diz que é...
é um golpe errado...!⁷⁵

As histórias da submissão feminina envolvem também a traição. É importante perceber que assim como o malandro rege-

nerado que passa a trabalhar pelo amor a uma mulher é traído, a mesma aproximação entre trabalho e traição reforçando os males acarretados pelo primeiro, aparece nas canções malandras que falam da mulher trabalhadora.

A canção traz ainda de volta a oposição entre a batucada e o trabalho, entre as condições de vida do malandro e as da mulher. Toca também em outras questões, como por exemplo, no momento da identificação entre raça e pobreza, nas referências ao trabalho doméstico na casa da "branca". Assim, cantando a traição, o malandro mantém suas críticas ao trabalho. Por outro lado, ao cantar a mulher trabalhadora, reforça os seus próprios atributos: a festa, o desregramento e a autonomia. Daí a oposição entre uma prática de vida malandra, que ocupa o espaço da batucada e o tempo da noite, e o cotidiano do trabalho, dia e rigor. Novamente, apesar da auto-crítica, a violência aparece como adjetivo possível para o relacionamento entre malandros e mulheres, quando estas últimas, por uma razão qualquer, deixam os primeiros "contrariados".

O samba Golpe Errado, de Geraldo Pereira, pode ser entendido como auto-biográfico. Isabel, companheira de Geraldo, conta que boa parte daquilo que ele compunha era inspirado no relacionamento tumultuado dos dois. Afirma ela que a relação sempre foi difícil pois "ele se perdia na bebida e nas coxas das mulheres que perseguia".⁷⁶ Isabel era para Geraldo Pereira, a "rainha-do-lar", modelo feminino desejado e que, embora amada, nunca possuiu a mesma lealdade que caracterizava o relacionamento entre malandros. Aliás, a própria retratação do

compositor do samba, busca reiterar uma imagem feminina destinada ao "perdão".

Em outros momentos, entretanto, esta auto-crítica cedia seu lugar a um discurso excessivamente irônico, onde a traição, se juntava o desprezo:

"Ai mãezinha
Deixa papaizinho dormir sossegado
Ai mãezinha
Tenha paciência
Papai está cansado
Eu preciso dormir
Pra logo poder trabalhar
Deixa a briga mãezinha
Pra quando papai acordar
O sol está quase de fora
Papai chegou cedo
Papai hoje chega a esta hora
Mamãe não gostou
Mãezinha você tem razão
Mas logo eu vou tudo explicar
E você tem bastante compreensão
Pra me perdoar".⁷⁷

A preocupação e a seriedade do samba anterior dão lugar aqui a um discurso de total ironia que, aliás, brinca com o próprio modelo de família imposto ao pobre, nas referências a "papai" e "mamãe", mas que também com ele concatenado, exige da mulher o perdão, a paciência e no limite, a submissão. Por outro lado, o malandro manipula os valores da "ordem legal" e a desculpa por ele utilizada para escapar à discussão é a necessidade do trabalho. O samba adota também um outra qualidade que é, frequentemente, outorgado às mulheres: a compreensão. A partir deste conjunto de noções opera-se, em relação à mulher, um discurso musical caracterizado pelo desprezo, que reforça o lugar comum oferecido a ela, o desejo de submissão das mesmas

e o limite da resistência do malandro, individual. A condição feminina é cantada nos avessos dos valores praticados no relacionamento entre homens malandros.

Isabel pode contar como apareceu este samba, relacionando o discurso musical do malandro a sua prática cotidiana de vida:

"Foi uma madrugada inteira de briga no porão da rua Carlos de Sampaio porque o Geraldo chegou em casa depois das três horas da manhã após ter desaparecido cedoinho. A gente ainda estava numa boa, eu acreditava em namoro e amor. Quando ele chegou, eu briguei, joguei os troços em cima dele, ele rindo e brincando, fingindo que não era com ele. Aí eu cansei e deitei e ele veio para o meu lado, com o violão e tirou esse samba".⁷⁸

O depoimento de Isabel reforça a visão que os malandros tinham da mulher, cantada nos sambas até aqui expostos. A "rainha-do-lar", companheira do malandro, viveu fora do mundo da batucada e da festa que davam sentido a sua experiência da vida. Tanto quanto nos discursos musicais, o humor visa desmanchar o discurso do outro, baseado na seriedade e na gravidade. Nos discursos musicais e na prática cotidiana vimos que o humor e a ironia revelavam uma outra concepção de mundo e buscavam descaracterizar formulações sérias, opondo-se a sua própria forma. Por outro lado, também Isabel possui um discurso que é pedagógico "eu acreditava em namoro e amor". Mais uma vez, se para os malandros a independência era louvada, o individualismo de sua prática cobrava da mulher o avesso daquilo que ele exaltava.

Esta não era, entretanto, uma situação imutável. Vários sambas destes compositores malandros contam histórias de abandono, nos momentos em que as mulheres tomam decisões tais como sair de casa e mudar de companheiro. Em 1929, Ismael Silva compôs o samba Novo Amor, que mostrava a tristeza provocada pela ausência feminina:

"Arranjaste um novo amor, meu bem
Eu fui um infeliz, bem sei
Mas inda tenho fé
Que hei de te ver chorar
Quando souberes amar
Como eu te amei"⁷⁹

A canção de Ismael relata um comportamento feminino que nada tinha a ver com o modelo da rainha-do-lar, abnegada e passiva, para a qual estavam fechadas quaisquer alternativas de deliberação e conduta próprias. Aqui é a mulher que abandona o companheiro e toma a iniciativa de procurar um novo amor.

Anos à frente, uma composição de Geraldo Ferreira apontava também para a iniciativa feminina no que diz respeito às relações amorosas:

"Nega vem cá, vem ver só
Como é que seu nego ficou
Depois de tal dia, neguinha
Que você me deixou..."⁸⁰

Novamente, a mulher toma a decisão de abandonar o companheiro. Os malandros, é claro, conviviam com estas mulheres mais autônomas. Embora tenham coisificado e subjulgado a mulher em algumas canções, sabiam que outras histórias podiam ocorrer.

Ao longo das canções até aqui expostas é possível perceber que o malandro utiliza sempre a primeira ou terceira pessoa do singular. Ele conta uma história pessoal, quer registrar sua personalidade, quer diferenciá-la. Ao contrário dos capoeiras que pertenciam sempre a alguma malta ou freguesia, os malandros aparecem e "batalham" quase sempre sozinhos. Eles não possuem o caráter coletivo que marcava a prática da capoeiragem, nem tão pouco dão à liberdade um sentido exclusivo de ausência de patrão e de autonomia. O malandro quer também ter dinheiro para esbanjar e desfrutar de um luxo que os pobres da "cidade negra" não conheceram. Aliás, a liberdade desejada pelo malandro possui horizontes mais amplos: não apenas o "pedaço" - por vezes posto abaixo pelas reformas urbanas do Rio que provocaram em parte o desenraizamento da população pobre - mas toda a cidade. Ser livre é poder andar e aparecer em todos os lugares.

Além disso, o malandro vive uma cidade diferente, moderna, cheia de apelos ao consumo, ao desfrute, que as diferenças sociais claramente ostentadas já no aspecto físico do Rio, só poderiam fazer aguçar. A vida noturna carioca era extremamente agitada e os grandes cassinos das praias como o da "Urca", o "Atlântico" e o "Copacabana" fervilhavam de gente todas as noites, com shows e danças.⁸¹ O Rio de Janeiro possuía uma verdadeira indústria de diversões, cassinos, cinemas,

teatros, cafés e chopos dos quais, é claro, o malandro queria participar.⁸² Copacabana era o bairro da moda e os meios de transporte permitiam que a população pobre viesse dos subúrbios para desfrutar as delícias de suas praias e bares.⁸³ Seria exigir demais que os malandros não desejassem participar desta "alegre" construção da identidade coletiva da cidade à qual, aliás, acabaram sendo colados como figuras mitificadas. Este, porém, é um outro assunto por hora adiado, mas que será retomado no próximo capítulo.

Voltemos, por enquanto, as histórias de malandros e mulheres. Até aqui, o apelo do malandro em relação à mulher caminha em um sentido semelhante àquele que é adotado pelo modelo da família burguesa laboriosa que tem na figura feminina um agente de controle social. À mulher cabe a vida regrada, cotidiana e doméstica; dela são desejados a abnegação, a compreensão e o perdão, adjetivos que os malandros refutavam para si mesmos. Há, portanto, no universo mental do malandro, a inversão de alguns valores, uma leitura muito específica de outros e ainda uma certa comunhão de valores aceitos também por outros setores da população, inclusive daqueles que pretendem reprimi-lo e regenerá-lo. Daí que em paralelo a um discurso burguês disseminado por toda a sociedade, o discurso malandro construa uma imagem da mulher com base em noções mais tradicionais de família, ordem e sacrifício. Estes traços paralelos esbarram, por vezes, em um processo de "coisificação" da mulher:

"Olha, só, oh! pessoal que bonita
Olha o pedaço
Que acabou de chegar
Agora, sim, oh! pessoal
Com a chegada dessa dona
Nosso samba tem que melhorar
Temos flauta, cavaquinho e violão
Temos pandeiro para fazer a marcação
Temos espaço no terreiro para sambar
É uma noite linda de luar
Agora acaba de chegar a bonita
Requebrando prá lá
Se requebrando prá cá
Cadê o moço, o dono dessa dona
Se 'num' tá, eu vou me atraca..."⁸⁴

A forma com a qual Geraldo Pereira canta a mulher mostra um comportamento onde a identidade feminina desaparece. Ao contrário do malandro que faz questão de registrar seu nome ou seu vulgo, a mulher aparece como "pedaço", "dona", "bonitona". Sabemos já que a noção de "pedaço" envolvia sedução, fascínio e dominação e estes parecem ser os atributos femininos aqui. A condição feminina é cantada próxima à noção de objeto, que é disputado pelos homens. O final da canção é, nesse sentido, esclarecedor: "Cadê o dono dessa dona, se 'num' tá, vou me atraca"; há uma recuperação do respeito como critério definidor dos relacionamentos masculinos, mas o respeito aqui se aplica junto a uma imagem de propriedade. O malandro não respeita a mulher em si, mas a propriedade feminina do outro. Assim, ela é utilizada positivamente na construção da imagem do malandro, mas, por outro lado, ameniza a separação entre o mundo da malandragem e o mundo do outro, onde a supremacia masculina sobre a mulher também vigora.⁷¹ Esta postura do malandro em relação à mulher permite não apenas um reforço de seus atributos relativos à valentia e ao respeito mas também o

encontro de pontos onde seu universo cultural entra em contato com o mundo do trabalho, cujas regras o malandro quer negar.

Mas também aqui é possível fazer relativizações. Disse há pouco que a constante tematização da traição feminina e da mulher trabalhadora e doméstica, abriam brechas para mostrar que as mulheres adotavam condutas próprias e tomavam para si mesmas as responsabilidades sobre suas vidas. Neste último samba há também espaço para perceber a auto-suficiência feminina: a mulher de que Geraldo Pereira fala foi sozinha ao samba, tinha também autonomia e procurava se divertir. Mais uma vez é possível questionar a aceitação do tradicional modelo feminino.

As canções, as notícias de jornal e as memórias não são, entretanto, lugares exclusivos para que se perceba a forma e o sentido da presença feminina na vida do malandro. Alguns processos criminais mostram uma constância de falas que buscam resgatar laços com o mundo "legal" a partir da presença feminina num período um pouco anterior ao dessas canções, por parte de indivíduos em contravenções.

"Cuca" e "Gato Frito" foram ambos processados pela contravenção de vadiagem, artigo 399 do Código Penal, combinado com o artigo 54 do decreto 6994 de 19 de junho de 1908, relativo à reincidência dessa prática.⁸⁶ A folha de antecedentes de Gato Frito no processo em questão, datado de 1912, contava com dezoito entradas na delegacia por vadiagem, capoeiragem e lesões corporais. Destas dezoito entradas, Gato Frito cumpriu

pena por seis vezes. Comparando a caligrafia das cartas de defesa dos diferentes processos em que foi acusado, percebe-se que Júlio Augusto Teixeira da Costa, o "Gato Frito", costumava escrever suas próprias defesas. Na carta constante deste processo, ele procura negar a acusação de vadiagem contra ele registrada, justificando assim seu comportamento:

"... além disso fez no dia 12 deste um mês que perdi minha mulher e um filho, pois morreu de parto e tive de fazer dois enterros como indigentes, ficando com uma filha de dois anos e meio e uma tia velha e doente, sem um único arrimo a não ser eu, sendo eu condenado por vingança ou miséria destes que me perseguem, como irão viver estas duas criaturas só no mundo? Exmo. Sr. é de joelhos que venho implorar de V. Exma Justiça a este infeliz que lhe pede licença para assinar-se como seu criado..."⁸⁷

Um mês depois dessa dramática carta, "Gato Frito" era absolvido. Entretanto, embora não se queira aqui correr o risco de banalizar a tragédia alheia, no ano anterior "Gato Frito" declarava em outro processo a que respondia, ser solteiro, não ter residência fixa, profissão ou outros meios de vida, em um processo no qual se colocou de forma bem mais provocadora em relação à polícia. Mas de qualquer maneira, a defesa aqui apresentada busca cativar o juízo jurídico pela apresentação da mulher como uma personagem fraca, frágil e dependente, cuja sobrevivência provém do homem. Para tal, duas mulheres funcionam como polos de preocupação de "Gato Frito", uma criança e uma velha, esbarrando nos conteúdos de amparo à infância e à velhice. Na preocupação com as condições de sobrevivência des-

nas duas mulheres na sua ausência, "Gato Frito", mostra-se quase altruísta. Através da mulher ele entristece o seu cotidiano e manipula aquilo que as classes dominantes tem a oferecer aos pobres, não a justiça e sim a caridade e a comiseracão.

É através destes valores que ele pretende obter sua liberdade, forjando a aceitação da ordem legal e burguesa a partir do respeito à condição feminina de dependência e fragilidade. Além disso, "Gato Frito" nega constantemente o delito que lhe é imposto e estabelece em sua carta uma percepção de que, além da comiseracão e da filantropia, o olhar dominante sobre o pobre percebe-o como ameaça, numa identificação direta entre criminalidade e pobreza, daí as referências que faz às perseguições e "mesquinhas" por ele sofridas. Pelo louvor à família como espaço do correto e do legal "Gato Frito", busca reconquistar sua liberdade. E consegue.

Uma outra história semelhante a esta é a de "Cuca", ou José da Costa Carvalho, preso em flagrante de vadiagem em 11 de setembro de 1916. "Cuca" também escreveu sua própria carta de defesa, com um tom de humildade e numa posição de respeito e reverência à autoridade policial. Nela, a exaltação aos laços sanguíneos, à família e à mulher, são os argumentos utilizados na tentativa de reconquistar a liberdade:

"Venho muito respeitosamente perante Vossa Exa. apresentar a minha defesa no prazo da lei. Alego na minha defesa que no dia do corrente mês, saia de casa para meu trabalho e vi meu irmão que estava sendo esbordado por três indivíduos desconheci-

dos. Eu como protestei, pois que meu irmão tinha saído da Casa de Detenção, que é Antonio da Costa Carvalho, e sendo que os indivíduos rasgaram as roupas de meu irmão, os tais indivíduos também me prenderam e me espancaram e dali me mandaram para a Polícia Central..."⁸⁸

Há, em primeiro lugar uma submissão à autoridade policial, no tratamento a ela dispensado, baseado no reconhecimento de que a humildade é atributo desejável aos pobres pelas classes dominantes. Em seguida, o acusado afirma sua condição de trabalhador e justifica sua conduta pela necessidade de amparo ao irmão e pela defesa dos laços familiares, colocando-os como um valor moral também para ele. Mas a necessidade de submissão diante da autoridade policial não proíbe que "Cuca" denuncie a arbitrariedade do procedimento da polícia nas ruas, apontando, tal como fizera "Gato Frito", para uma aproximação entre pobreza e criminalidade por parte da polícia. Mais adiante, na mesma carta, "Cuca" afirmava:

"Sei Meritíssimo, que os meus antecedentes são péssimos. Porém, desde que sai de cumprir pena na Casa de Correção, nunca mais fui preso, pois que tenho vivido dos suores de meu trabalho, pois que tenho mulher para sustentar..."⁸⁹

Apesar de utilizar os mesmos métodos de "Gato Frito", "Cuca" não teve a mesma sorte. Foi condenado a pena de seis meses na Colônia Correccional. Menos importante que isso, entretanto, é perceber que sua defesa busca validar-se pelos laços de família e pela presença da mulher, pelo reconhecimento da culpa e pela aceitação da idéia da regeneração e, na cons-

trução de sua imagem legal de trabalhador honesto descreve uma situação feminina de reclusão doméstica e dependência econômica em relação ao homem.

Estas cartas de defesa revelam, a um mesmo tempo, uma manipulação dos valores morais burgueses, impostos aos pobres nas diferentes tentativas de sua moralização, bem como a proximidade entre as formas burguesas e algumas formas malandras de pensar a mulher.

Mas estas observações não devem ser tomadas como modelos inmutáveis. São antes situações específicas que respondem a uma dada necessidade. Existem diversidades que merecem ser registradas e fogem ao processo de transformação da mulher em "otário" e ao louvor à figura da "rainha-do-lar". Se por repetidas vezes a mulher vem a ser o "otário" sobre o qual o malandro se projeta, existem também momentos onde a paixão malandra é feita de juras e promessas que buscam aproximar a mulher daquilo que o malandro mais gosta: a festa e o ócio:

"Escurinha
Tu tem que ser minha
De qualquer maneira
Te dou meu boteco
Te dou meu barraco
Que tenho no morro da Mangueira,
Comigo não há embaraço
Vem que eu te faço, meu amor
A rainha da escola de samba
Que teu nego é diretor,
Escurinha, vem cá...
Quatro paredes de barro
Telhado de zinco
Assoalho no chão
Só tu escurinha
é que está faltando
No meu barracão.
Sai dessa bobinha

Só nessa cozinha
Levando a pior
Lá no morro eu te ponho
No samba
Te ensino a ser bamba
Te faço a maior,
Ecurinha, meu bem..."⁹⁰

Amando e prometendo, o malandro apaixonado procura aqui, no samba de Geraldo Pereira, aproximar a mulher de tudo aquilo de que ele mais gosta: batucada, festa e notoriedade. A figura feminina, no cotidiano descrito pelo compositor, reforça a negatividade do trabalho onde cozinha rima com bobinha. A cidade aparece como lugar de exploração em contraposição ao morro, lugar da festa. O malandro apaixonado propõe à mulher um abandono do anonimato imposto pelas regras do trabalho urbano em nome de uma aprendizagem da alegria e da notoriedade: "Lá no morro eu te ponho no samba, te ensino a ser bamba, te faço a maior". A prova da paixão do malandro é dada pela possibilidade e pela promessa de abandono do universo do trabalho pelos mundos da batucada. A exaltação ao amor e à mulher se dá na própria crítica ao trabalho e daí que durante toda a primeira parte do samba o compositor cante sua imagem contrapondo-a, na segunda parte, à imagem da mulher trabalhadora. Ao mesmo tempo, o malandro se exalta na proporção das promessas que faz: resgata sua ligação afetiva a um espaço onde sua figura é respeitada, o Morro da Mangueira; destaca sua superioridade em relação aos demais habitantes do morro, pois com ele não há embaraço e, por fim, sua posição de liderança já que ele é diretor da escola de samba. Em resumo, nesta declaração de amor é a sua própria experiência que o malandro oferece à

mulher amada. Ao contrário de uma separação tão rígida de fronteiras entre o mundo do malandro e o espaço feminino, o amor aqui deseja a igualdade.

Sabemos já que a mulher não era temida em si, mas fundamentalmente pela obrigatória aproximação em relação ao cotidiano do trabalho. Por fim, vale levantar ainda, uma última questão: os padrões morais das classes populares no que diz respeito ao amor não eram iguais aos da elite dominante. As mulheres pobres não possuíam o "recato" que caracterizava as moças da elite. Elas saíam para o trabalho, andavam sozinhas pela cidade e tinham maiores oportunidades para namorar e escolher seus companheiros. Participavam também das festas e dos bailes e lutavam por seus interesses amorosos.⁹¹ É claro que os malandros conheceram estas mulheres e compartilharam com elas muitas situações alegres e festivas. Se é assim, reencontramos uma mediação para o esteriótipo da mulher de malandro. O amor não é perigoso e nem tão pouco, a mulher. O perigo está, principalmente, na esfera da vida doméstica. Amar no meio do morro e do samba, como queria Geraldo Pereira nesta última canção, permanece sendo uma possibilidade sedutora.

NOTAS CAPÍTULO III

- (1) Cascudo, Luis da Camara, Dicionário do Folclore Brasileiro, São Paulo, Ed. Itatiaia Ltda/Ed. USP, 6ª edição, s/d, p. 193.
- (2) Dicionário Aurélio Buarque de Holanda.
- (3) Ibid.
- (4) Lenço no Passado, samba de Wilson Batista, 1933.
- (5) Ver descrições sobre a forma típica de se vestir utilizada pelos capoeiras no capítulo II deste trabalho.
- (6) Gomes, Bruno Ferreira, Wilson Batista e sua Época, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985.
- (7) Perrot, Michelle, "Os Operários, a Moradia e a Cidade no século XIX", in Bresciani, M. Stella (org.), Os Excluídos da História, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986, p. 103 e 104.
- (8) Ver Lenharo, Alcir, A Sacralização da Política, Campinas, S.P., Ed. Papyrus, 1986.

(9) Um trecho brechado do samba Jose Proibido era assim:

"Não quero outra vida
Senão jogar Chapinha
DE CERVEJA CASCATINHA
Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Chapéu de palhinha..."

Ver Tinhorão, José Ramos, Pequena História da Música Popular, Petrópolis, Vozes, 1974.

(10) Tinhorão, José Ramos, op. cit., p. 165 a 171.

(11) Jornal Correio da Manhã, 5 de novembro de 1935, Rio de Janeiro, Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP.

(12) Memórias de Madame Satã, conforme narração a Sylvan Paez-
zo, Rio de Janeiro, Ed. Lidador, 1972, p. 17.

(13) Ibid, p. 44.

(14) Ibid, p. 72.

(15) Jornal Correio da Manhã, 26 de abril de 1904, Rio de Janeiro, Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP.

- (16) No primeiro capítulo deste trabalho, em trecho sobre as lutas entre os cortiços e a polícia na obra de Aluísio Azevedo, vimos que a descrença em relação à polícia não era particular aos capoeiras, mas sim de toda comunidade. Ver Capítulo I deste trabalho.
- (17) Entrevista de Madame Satã ao jornal O Pasquim, 29 de abril a 05 de maio de 1971, nº 95.
- (18) Sete Coroas, samba de Sinhô, 1922.
- (19) Alencar, Edgard de, Nosso Sinhô de Samba, Rio de Janeiro, FUNARTE, p. 67.
- (20) Entrevista de Madame Satã ao jornal O Pasquim, 30 de abril a 06 de maio de 1976, nº 357.
- (21) Jornal Correio da Manhã, 26 de fevereiro de 1935, Rio de Janeiro, Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP.
- (22) Alencar, Edgar de, op. cit., p. 67.
- (23) Depoimento de Ismael Silva ao Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1966.
- (24) Cabide de Rolambo, composição João da Baiana, 1917.

- (25) Nova História da Música Popular Brasileira, volume "Donga e Os Primitivos", São Paulo, Abril Cultural, 1970, 1ª edição.
- (26) Entrevista de João da Baiana ao jornal O Globo, 23 de março de 1970, Rio de Janeiro.
- (27) João da Baiana era filho da Tia Perciana, uma das baianas que moravam na região da "Pequena África". As tias baianas foram responsáveis pela manutenção das tradições negras, principalmente no que diz respeito à música e à religião. Suas histórias estão intrinsecamente ligadas ao surgimento do samba carioca e ao carnaval popular da cidade, nos primeiros anos do século XX. Ver Moura, Roberto, Tia Diata e a Pequena África no Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.
- (28) Entrevista citada de João da Baiana.
- (29) Ver Rocha, Oswaldo Porto, *op. cit.*, p. 88.
- (30) Depoimento de Donga ao Museu da Imagem e do Som, 02 de abril de 1969, in As Vozes Desassombradas do Museu, Secretaria da Educação e Cultura, Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1970, p. 77 e 78.

- (31) Trecho da entrevista de João da Baiana ao Jornal O Globo, 23 de março de 1970, Rio de Janeiro.
- (32) Almirante, No Tempo de Noel Rosa, R.J., Francisco Alves Ed., 1977, 2ª edição, p. 145 a 150.
- (33) Rapaz Enlaidado, samba de Noel Rosa, 1932.
- (34) O Mocinho da Vila, samba de Wilson Batista, 1934.
- (35) Feitico da Vila, samba de Noel Rosa, 1935.
- (36) A polêmica entre Wilson Batista e Noel Rosa continua com os seguintes ambas. Falpite Infeliz (Noel Rosa, 1935), Frankstein da Vila (Wilson Batista, 1935), Terra de Cego (Wilson Batista, 1935) e Deixa de ser Convencido (Noel Rosa, 1934). Ver Almirante, op. cit.
- (37) O que será de mim?, samba de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves, 1931.
- (38) Soares, Maria Tereza Mello, São Ismael do Estácio, Ed. Funarte, Rio de Janeiro, 1980.
- (39) Sobre a questão do sujeito histórico e sua relação com o tempo e com o espaço ver, Herleau Ponty, M. "De Mauss a Lévi-Strauss", in col. Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1973.

- (40) Sobre a relação entre o autor, sua obra e seu contexto ver Thompson, E.P. A Miséria da Teoria, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.
- (41) Há ainda um texto delicioso sobre o sentido do som e as formas de perseguí-lo, para leigos. Ver Stefani, Gino, op. cit.
- (42) Trecho do samba Nem é bom falar, Ismael Silva, Wilton Bastos e Francisco Alves, 1931.
- (43) O Bonde de São Januário, marcha de Wilson Batista e Azaulfo Alves, 1940.
- (44) Matos, Cláudia, op. cit., p. 92 e 93.
- (45) O Pedreiro Valdemar, marcha de Wilson Batista e Roberto Martins, 1948.
- (46) Rastião, samba de Wilson Batista e Brasinha, 1954.
- (47) Chico Brito, samba de Wilson Batista e Afonso Teixeira, 1949.
- (48) Cardoso, Sérgio, "O Olhar do Viajante", in Novaes, Adauto (org.), O Olhar, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 348.

- (49) Nasci Cansado, samba de Wilson Batista e Ataulfo Alves, 1952.
- (50) Ministério da Economia, samba de Geraldo Pereira e Arnaldo Passos, 1951.
- (51) Campos, Alice Duarte et alli, Um Certo Geraldo Pereira, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983, p. 170.
- (52) Uma Casa Brasileira, marcha de Wilson Batista e Everaldo M. Passos, gravada em 1953.
- (53) Gomes, Bruno Ferreira, op. cit., p. 38.
- (54) Mulato de Qualidade, samba de André Filho, 1932.
- (55) Assis, Machado, op. cit.
- (56) Sobre a idéia do desejo de conquistar o espaço público ver Ferrot, Michelle, op. cit.
- (57) Eco, Umberto, Apocalípticos e Integrados, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1990, 2ª edição, p. 33 a 67.
- (58) Lenharo, Alcir, op. cit.
- (59) Azevedo, Arthur, op. cit.

- (60) Azevedo, Aluizio, op. cit.
- (61) Sobre como os autores naturalistas encararam a mulher ver: Engel, Magali Gouveia, "Imagens Femininas em Roman-ces Naturalistas", in A Mulher no Espaço Público, Revista Brasileira de História, nº 18, São Paulo, Marco Zero, 1989.
- (62) Edmundo, Luiz, op. cit., p. 376 a 380.
- (63) Correio da Manhã, 03 de julho de 1934, Rio de Janeiro, Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP.
- (64) Se Você Jurar, samba de Ismael Silva, Nilton Bastos e Ataulfo Alves, 1931.
- (65) Caixa Econômica, samba de Orestes Barbosa e Nássara, 1933.
- (66) Caericho de Rapaz Solteiro, Noel Rosa, 1933.
- (67) Dei Seu Oscar, samba de Wilson Batista e Ataulfo Alves, 1939.
- (68) Vou dar o Serviço, samba de Geraldo Pereira e José Batis-ta, 1948.

- (69) Pedro do Pedregulho, samba Geraldo Pereira, 1950.
- (70) Memórias de Madame Satã, op. cit., p. 18.
- (71) Emília, samba de Wilson Batista e Haroldo Lobo, 1941.
- (72) Rago, Margareth, Do Cabaré ao Lar, a Utopia da Cidade Disciplinar, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1985, p. 62.
- (73) Volta pra Casa Emília, Wilson Batista e Antonio Almeida, 1942.
- (74) Sobre a questão ver Esteves, Martha de Abreu, Meninas Perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da "Belle Époque", dissertação de mestrado, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Centro de Estudos Gerais, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1987.
- (75) Golpe Errado, samba de Geraldo Pereira, Cristovão Alencar e David Nasser, 1945. Nos bares e cafés da Lapa, os mandros encontravam gente da zona sul da cidade, conversavam e faziam músicas. Daí a parceria com David Nasser. Ver Campos, Alice B. Silva et alli, op. cit.
- (76) Depoimento de Isabel, companheira de Geraldo Pereira, in Campos, Alice Duarte Silva de et alli, op. cit., p. 27.

- (77) Ál. Mãezinha, Geraldo Pereira e Ary Monteiro, 1944.
- (78) Apud Campos, Alice Duarte Silva, op. cit., p. 160.
- (79) Novo Amor, samba de Ismael Silva, 1929.
- (80) Você está sumindo, samba de Geraldo Pereira e Jorge de Castro, 1943.
- (81) Ver, por exemplo, Martins, Lins, Retorno da Lapa, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1964.
- (82) Moura, Roberto, op. cit., p. 51.
- (83) Sobre o Rio nos anos 30 e 40 ver Cruz, Gastão, op. cit.,
- (84) Chegou a Bonitona, samba de Geraldo Pereira e José Batista, 1988.
- (85) Chalhoub, Sidney, op. cit., p. 224.
- (86) Código Penal dos Estados Unidos do Brasil, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1890, p. 2734 e 2735.
- (87) Trecho da carta de defesa apresentada por Júlio Augusto Teixeira da Costa, vulgo "Gato Frito", em processo datado de 9 de outubro de 1912, nº 5659, maço 200, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

(88) Trecho da carta de defesa apresentada por José da Costa, vulgo "Cuca", em processo datado de 11 de setembro de 1916, nº 3670, maço 152, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

(89) Ibid.

(90) Escurinha, samba de Geraldo Pereira e Arnaldo Passos, 1951.

(91) Ver Esteves, Martha de Abreu, op. cit.

CAPÍTULO IV

FILOSOFIA DE MALANDRO E OUTRAS FILOSOFIAS...

"Só tenho filosofia de malandro. Espero a descida de quem subiu fazendo confronto entre o otário e o milionário, o rico analfabeto que marca com o polegar e o malandro pronto, o cara esperto e duro".

(Depoimento de Moreira da Silva para o suplemento "Folha D" da Folha de São Paulo, em 16 de setembro de 1990)

No início do segundo capítulo deste trabalho, levantei a preocupação em se estudar capoeiras e malandros enquanto personagens de uma tradição de busca de liberdade, mais cotidiana e menos heróica, que se constituiu em uma das experiências urbanas dos negros na cidade do Rio de Janeiro após a extinção do regime de trabalho escravo. No capítulo seguinte, procurei mostrar o que foi o viver malandro, principalmente nas décadas de 30 e 40 deste século, como formaram sua cultura e porque se negavam ao trabalho disciplinado da fábrica, procurando diferentes alternativas de sobrevivência.

Porém, é preciso ainda, lidar com uma outra questão. No senso comum existem duas imagens contraditórias do que é ser malandro. A primeira envolve a identidade coletiva da cidade do Rio de Janeiro, "made in Brazil" para o consumo externo. Nesta concepção, o malandro aparece como um sujeito bem humorado, bom de bola e de samba, carnavalesco e ligado ao famoso gaitinho brasileiro. Uma história de luta e resistência é transformada em símbolo da nacionalidade marcadamente tropical do país, servindo à proposta de pacificar e conciliar a nação.¹ Do outro lado está a imagem do malandro enquanto um sujeito que não gosta de trabalhar e por isto, potencialmente criminoso. Por aí seguem as impressões daqueles que vêm na pobreza uma ameaça constante e, buscando afastá-la, acabam por empurrar os pobres para a opção pela criminalidade. Por acreditarem que os pobres são perigosos antes de efetivamente o serem, fortalecem esta opção.²

Seu trabalho procura romper com estas duas tipificações, recuperando a origem, as tradições e as experiências dos malandros na cidade. O mito do malandro é estampado hoje sem história, esquecido o conflito que o fez aparecer onde, aliás, residem as razões que levaram alguns homens pobres do Rio a buscarem a sobrevivência bem longe do trabalho regular e disciplinado.

No capítulo anterior trabalhei com a noção bastante conhecida de que o malandro é avesso ao trabalho, mas procurei mostrar que isso não ocorria por uma tendência "natural" dos pobres, e especialmente dos negros pobres, à vagabundagem e sim por uma história que obrigava a aproximação entre trabalho e escravidão. Ser malandro não foi apenas uma questão circunstancial, mas uma opção individual de vida, alicerçada e justificada pelas experiências junto ao trabalho.

Comparando capoeiras e malandros é possível perceber que, embora tenham muitos parentescos, não são figuras iguais. A opção de vida do malandro é muito mais individual que a do capoeira. Nunca chegaram a constituir organizações tão bem delineadas e reconhecidas como foram as maltas. Respeitavam regras semelhantes de convivência, mas não praticavam a malandragem coletivamente e nem tão pouco estavam ligados tão intrinsecamente à população negra da cidade. Ao contrário do capoeira que procurava mais sobreviver que acumular, o malandro quer "encher os bolsos".

Porém, mesmo apesar das diferenças, eles possuem uma história que está ligada ao conjunto das lutas negras e apren-

deveram com os capoeiras muitos de seus valores e práticas. Antes de se tornarem "símbolos" nacionais, formaram sua cultura a partir de diferentes conflitos. Thompson mostrou a impossibilidade de se falar em "classes sociais" como se elas pudessem ser definidas apenas internamente, sem a luta que leva os homens a tomarem consciência da diferença entre os objetivos de sua classe e os dos "outros". Ele diz que é impossível entender uma classe sem estudar sua relação com a sociedade como um todo. Assim, o que usamos conceitualmente como algo pronto é, na verdade, um processo constante de enfrentamentos. A possível identificação de uma classe ocorre quando observamos a maneira de viver dos homens em um determinado período e não teoricamente. Utilizando suas próprias palavras, "a classe é inseparável da noção de luta de classes".³

É claro que ao falar em malandros não estou designando-os como uma classe social; porém, as afirmações de Thompson fazem sentido também na categorização do malandro. O mito do malandro só aparece e se torna possível quando considerado de maneira isolada. O que hoje é chamado pelo senso comum de "malandro" está esvaziado de toda a história que permite entendê-lo como parte de um processo de luta. Neste sentido, trabalhei com a imagem do malandro em contraposição à do trabalhador mostrando que a definição de um se dá no embate com o outro. Analisando os relacionamentos entre malandros e mulheres percebemos também que existe antes de tudo, uma forma de viver malandra, que envolve desde representações femininas ligadas à cena doméstica até situações de pura "dor de cotovelo". Recu-

percar estas relações e conflitos é um caminho possível para romper com a dualidade que vê no malandro o bandido ou o herói.

Este quarto e último capítulo procura, exatamente, estes conflitos mostrando as visões de diferentes grupos sociais sobre o malandro. Aqui, seus depoimentos se misturam a outros discursos e práticas de modo a apresentar não só a sua visão de mundo, como também o olhar do outro sobre ele. Ao lado de suas falas, estão depoimentos da polícia, da imprensa e de intelectuais do Estado Novo que realizam a dupla operação de folclorizar o malandro como um tipo nacional e confundí-lo com o bandido, arrastando-os para a criminalidade pela mistura de categorias na prática jurídica e policial, que acaba por fazer de todos os pobres, e especialmente dos negros pobres, criminosos potenciais.

Já vimos que, do ponto de vista policial e jurídico, ser malandro era o mesmo que ser vadio e contraventor. O Código Penal Republicano define a contravenção como um "fato voluntário punível que consiste unicamente na violação, ou na falta de observância das disposições preventivas das leis e dos regulamentos"⁴. As contravenções, portanto, não se definem por uma conduta específica, mas simplesmente pela desobediência. Uma tal definição mostra a preocupação jurídica em unificar o comportamento da população. Neste sentido, a palavra "unicamente", utilizada no texto do Código Penal, serve de reforço para a idéia de que a lei não é o parâmetro exclusivo para a avaliação de diferentes condutas e para a organização

social. Por definirem-se pela desobediência, os artigos referentes às contravenções permitem um clima de suspeição generalizada, dirigido, principalmente, contra setores da população considerados não moralizados. Da mesma forma, a criação do conceito legal de vadiagem servia como critério normativo para a atuação de um indivíduo isolado ou de seu grupo, condenando ao estigma e a repressão todo aquele que se recusasse a representar positivamente sua aposta na festa da abolição e na apologia do trabalho. A insatisfação popular com a recém-criada República e a continuidade de um processo de marginalização dos negros fez com que parte da população pobre procurasse outras alternativas de sobrevivência.

Aliadas ao discurso jurídico e ao liberalismo republicano estão as falas da psicologia e da psiquiatria que amparavam "cientificamente" estas noções. Para elas, o vadio é, antes de mais nada, um degenerado e a vadiagem é um vício:

"o vadio é mais um fraco, um indivíduo de vontade débil do que um perverso; e mistér matriculá-lo na escola do trabalho, proporcionar-lhe ocasião de provar as dores que o trabalho trará aos seus negros e amargosos dias de fome, de privações, de misérias, de existência em meios insalubres. Longe do rumor das cidades, numa ilha marítima, de clima sadio, solo fértil, com alimentação abundante, casa higiênica, os recursos, enfim, por ele nunca sonhados, poderá este parasita anti-social tornar útil a si próprio e a sociedade."5

Uma razão historicamente construída para a descrença no trabalho era vista pela psiquiatria como sinal de alienação mental de um indivíduo. A psiquiatria positivista via o vadio

como um "parasita" e a sociedade organizada pelo trabalho se torna a única "saudável". Ao final, estas visões levavam a apenas dois caminhos possíveis para a manutenção da ordem e da normalidade sociais: a repressão e o tratamento. Bem por isso, as penas para os contraventores eram as "pedagógicas" Colônias Correccionais, repressão via reclusão e saúde via correção do desvio. O trabalho na Colônia Correccional funcionava como uma regeneração terapêutica, assim como em todas as instituições deste tipo.

Entretanto, mesmo no campo jurídico amparado pelo discurso médico, os malandros souberam lutar por sua opção. O caráter absoluto da lei não conseguiu acabar com uma possibilidade de defesa através da manipulação das palavras e da livre expressão de suas opiniões. As manipulações malandras da linguagem são encontradas em cartas de defesa constantes em processos crimes que envolvem indivíduos presos por flagrante de vadiagem. Alguns foram também acusados de capoeiragem. Seleccionamos propositadamente alguns processos onde estas duas acusações estão presentes porque permitem reafirmar uma tradição. Além disso, não existe flagrante de "malandragem" pelo Código Penal. Como afirmei há pouco, a lei confunde o vadio e o malandro, igualando-os.

Muitas das cartas de defesa constantes nos processos foram escritas de próprio punho pelos acusados; outras, por advogados dos réus que procuravam innocentar seus clientes contestando, pela forma da lei, o flagrante imposto ao indivíduo. Vimos, no capítulo anterior, como "Gato Frito" pretendia recu-

perder sua liberdade a partir da condição de fragilidade e dependência com a qual se referia à mulher. Nas cartas de defesa que citarei a seguir aparecem outras estratégias malandras utilizadas no conflito com a polícia. No geral, elas são cortadas por algumas noções básicas: a idéia de regeneração, da perseguição policial, da dependência feminina e da arbitrariedade da lei no que toca às contravenções.

O primeiro processo que cito envolve Fioravante Cirrely, um italiano preso em 25 de março de 1913 pela contravenção prevista no artigo 402 do Código Penal, relativo à prática da capoeiragem.⁵ Fioravante tinha, então, dezessete anos e o fato de ser imigrante aponta para um duplo caminho: "o destino a que os imigrantes estavam fadados no Brasil era praticamente tão sombrio quanto o que tinham deixado para trás"⁷. A decepção com a "terra prometida", os baixos salários e as péssimas condições de vida fizeram com que muitos imigrantes optassem pelos caminhos da contravenção e da criminalidade. Em segundo lugar, mostra que parte das estratégias negras em luta pela liberdade foram aprendidas pelos imigrantes e colocadas em prática na percepção da continuidade da exploração do trabalho agora sob regime de assalariamento, indicando que alguns elementos da cultura negra foram generalizados à pobreza urbana⁸.

O medo de que a cultura negra se expandisse e "contagiase" toda a cidade, tinha, então, "fundamento". Cirrely era conhecido pela alcunha de "Perna-de-Pau" e os termos de sua acusação eram os seguintes:

"promover desordem, provocando a todos que pacatamente ali transitavam."⁹

Era acusado ainda de ser

"indivíduo pernicioso, desordeiro e vagabundo... não ter ocupação alguma lícita e bastante conhecido em ser provocador de desordem".¹⁰

As palavras das duas testemunhas de acusação constantes no processo confirmam o que foi dito pelo policial que prendeu "Perna-de-Pau". No auto de qualificação do réu, entretanto, Fioravante Cirrely declarou ter profissão e ser vendedor de jornal. Em seu depoimento disse:

"Não é verdadeiro o que afirmavam as testemunhas sobre a desordem que promovia, que é verdade que brincava com os transeuntes que ali passavam e tendo seu acusado (sic) metido (sic) no pagode que estava fazendo, fez menção de pegar a um deles que tratou de correr".¹¹

Uma primeira observação importante diz a respeito à repetição dos termos da lei nas falas das testemunhas que acusam Cirrely. Elas repetem exatamente o que vem escrito sobre as contravenções nos artigos do Código Penal e apontam para um método comum utilizado de selecionar aleatoriamente as testemunhas e dizer-lhes a forma como deveriam se comportar. Entretanto, o que a acusação aponta como desordem é retomado por Cirrely como uma brincadeira. Ele mostra, então, à incompreensão jurídica e policial em relação a certas práticas populares. O pagoda, um meio termo possível entre batucada e capoeira

regem, não era apenas uma prática dos negros mas, tendo se iniciado com eles, conquistava adeptos em outras categorias sociais.

Novamente, uma tradição negra começa a se "alastrar" pela cidade. Cirrely é um imigrante italiano que conhece a capoeiragem e que aprecia a música negra. Logo a seguir, entretanto, "Ferna-de-Pau" abandona seu tom inocente e afirma que o tumulto começou com a pretensão de seus acusadores em participar do pagode, uma festa que reforçava vínculos de solidariedade para a população pobre do Rio. Em 27 de março de 1913, dois dias após o flagrante, foi realizado o interrogatório de Fioravante Cirrely e ele, então, mudou de conduta. Nada declarou a respeito dos acontecimentos do dia 25 e não fez referências à vinganças ou perseguições como fizera anteriormente. Disse apenas que apresentaria sua defesa no prazo legal e formalmente.

A carta de defesa foi apresentada pelo advogado José Nello da Rocha e as duas testemunhas que depuseram a favor de Cirrely utilizaram procedimentos semelhantes. João Batista Nassau disse que

"conhece o acusado presente desde criança o qual desde então se entrega ao comércio vender jornais, fazendo seu ponto na rua Visconde de Itaboraí, esquina da rua General Calorell, onde tem sua freguesia, que afirma que o acusado não é capoeira nem se entrega a esse exercício, sendo pessoa de bons costumes e trabalhador, que mesmo a vida de vendedor de jornais não lhe permite dedicar-se ou exercitar-se no exercício da capoeiragem, o que também não lhe permite o defeito físico que o priva

de uma das pernas."12

Neste, como em vários outros processos analisados, a defesa procura recuperar um passado que instaure o trabalho como uma espécie de hábito, afirmando que Cirrely trabalhava desde a infância de forma bastante tradicional: no mesmo local e com freguesia certa. Além disso, a testemunha reconhece a diferença que o discurso jurídico estabelece entre o capoeira e o trabalhador e opera dentro desta diferença. A segunda testemunha Signorelle Raphaelle, reitera a opinião da primeira, e completa:

"...o qual se acha privado de uma das pernas que perdeu ao saltar de um bonde no exercício de seu comércio de vendedor de jornais."13

Os depoimentos das testemunhas de defesa mostram, porém, um outro lado da questão. Cirrely procurou um ofício mais autônomo, que lhe permitisse circular pela cidade. Além disso, estabeleceu seu pontos de vendas na Praça Onze, reduto negro da cidade no início do século. As histórias dos negros e dos imigrantes começam, então, a se misturarem, não apenas nos espaços físicos da cidade, mas também nas práticas cotidianas do trabalho e do lazer.

É quase óbvio que o vulgo pelo qual Fioravante Cirrely era conhecido derivasse de seu defeito físico que, aliás, possuía também outras duas implicações: instaurava a imagem de uma vida vivida sobre o domínio do trabalho e afirmava o caráter idôneo de um sujeito que, apesar das dificuldades físicas,

continuava labutando cotidianamente. O resultado dessa articulação foi a absolvição de "Perna-de-Pau". Mas ela revela que as formas de diversão popular eram vistas como ameaças, tanto maiores a medida que correspondessem à práticas negras que se alargavam para além de seu grupo na cidade. Finalmente, cabe ressaltar que tanto o acusado quanto as testemunhas são de nacionalidade italiana, reforçando laços de solidariedade que apareciam como a melhor defesa contra a arbitrariedade policial.

Um outro processo é o que envolve José de Souza Moreira, preso em flagrante do artigo 492 em 27 de Janeiro de 1915. Ao contrário de "Perna-de-Pau", cuja folha de antecedentes era limpa, José já passara pela delegacia duas vezes, por ofensas físicas. Seu advogado toma dois caminhos principais em sua defesa. Diz ele:

"...o acusado que reside à rua Faria, nº 32, em companhia de sua família e que trabalha na oficina de seu pai a rua Seruabor dos Passos, nº 106, pelo ofício de carpinteiro, não é um desocupado, como não é nem nunca foi um desordeiro."¹⁴

Se no caso anterior a infância era utilizada como prova legitimadora da inocência do acusado, aqui, o critério é o da família. O advogado utiliza os valores morais daqueles que buscam reprimir José de Souza, trabalho e família, procurando com eles limpar a imagem do acusado. A segunda estratégia da defesa é o ataque aos termos da lei. O advogado faz uma leitura do artigo 492 de modo que a contravenção só possa ser

comprovada quando somadas duas situações: "andando o acusado em conversas e com armas e instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal."¹⁵ Dado que o réu, segundo as próprias testemunhas de acusação não se apresentava sob estas duas condições no momento do flagrante, condená-lo seria "adulterar o pensamento do legislador e contrariar o espírito da lei".¹⁶ José de Souza foi absolvido.

Não se trata aqui de tentar descobrir se o advogado dizia ou não a verdade, ou se José de Souza Moreira era trabalhador ou contraventor. Já vimos que esta separação está colocada na lei mas não obrigatoriamente no cotidiano dos populares do Rio de Janeiro. Além disso não existe nenhuma linearidade nas decisões policiais que por vezes liberam um indivíduo cujas testemunhas e provas parecem confirmar o delito e em outras, condenam pessoas cujos processos estão repletos de lacunas, mostrando que a suposta imparcialidade da lei esconde uma trama de ligações pessoais entre a polícia e os contraventores.

Acrescente-se ainda que, no que toca as contravenções, a ação policial é quase sempre preventiva e o indivíduo é chamado à delegacia para a realização de averiguações, posto que a suspeição se faz de maneira generalizada. O que procuro aqui é identificar algumas formas com as quais os indivíduos envolvidos em processos de contravenção, buscavam retornar à liberdade e se livrarem das Colônias Correcionais, manipulando o discurso jurídico, por repetidas vezes, com eficiência.

Theodoro Rufino da Silva, vulgo "Olho de Gato", foi também preso em flagrante de capoeiragem, artigo 402, em 26 de outubro de 1914. O policial responsável por sua prisão assim se manifestou:

"... e sabe de ciência própria que ele é desordeiro conhecido e na ocasião de ser preso provocava terror aos transeuntes e as famílias moradoras no local o que é hábito seu e sabe mais que o mesmo é vagabundo conhecido e reincidente, não tem meios de subsistência por fortuna própria em que se mantenha, não tem profissão alguma nem ocupação legal e honesta em que ganhe a vida, vagando na mais completa ociosidade pelas ruas e praças públicas desta cidade, não tem domicílio certo onde habite, o que é público e notório."¹⁷

A fala do policial nos leva novamente à idéia de que boa parte dos flagrantes eram forjados e daí que o que o acusador diga seja uma mera repetição do que vem escrito no artigo 402 do Código Penal; reforça também a noção de que a polícia norteava sua atuação de modo a "prevenir" o crime antes de seu acontecimento, num exercício claro de vigilância sobre o pobre. Theodoro Rufino manteve com obstinação, em todos os seus depoimentos, a fala de que era trabalhador, exercendo a profissão de pintor e negando a acusação de vagabundagem e capoeiragem já que, pela lei, estas duas práticas eram similares. As testemunhas arroladas em sua defesa confirmaram seu depoimento e Theodoro foi absolvido. Mas vale lembrar que um vulgo notabilizara este personagem. Theodoro era conhecido como "Olho de Gato"; Luiz Edmundo fez referências, como vimos no capítulo II, à semelhança entre os movimentos dos gatos e o

dos capoeiras; Nello Moraes falou sobre o olhar. As testemunhas de defesa, entretanto, em nenhum momento fizeram referências a este vulgo e isto talvez implique novamente em uma trama de solidariedades populares que se manifestava por ocasião dos envolvimento com a polícia.

Um processo de Júlio Augusto Teixeira da Costa, o já conhecido "Gato Frito", permite perceber a um só tempo, esta trama de solidariedades e a manipulação do discurso jurídico por parte do acusado. Em 5 de abril de 1918, "Gato Frito" foi preso pelo artigo 399 do Código Penal relativo à vagabundagem e também pelo artigo 406, que diz respeito à quebra do acordo firmado pelo acusado em arrumar trabalho.¹⁵ Nesta época, sua folha de antecedentes contava com 22 passagens pela polícia, sendo a primeira em 1901 e a última em 1914. As acusações imputadas a "Gato Frito" eram variadas: desordens, vadiagem, capoeiragem, lesões corporais e desacato à autoridade. Ele foi condenado em sete destes processos. Cumpriu pena por seis vezes, mas nunca integralmente. Em todas elas o tempo de reclusão foi pequeno, não ultrapassando um período de trinta dias.¹⁶

Sete dias após ter sido preso, em 12 de abril de 1918, "Gato Frito" apresenta sua defesa escrita em próprio punho. Ele diz:

"o acusado como prova o documento junto é empregado na alfaiataria a rua Frei Caneca, nº 8, de propriedade do Senhor Catalino Ávolio e reside na casa de seus patrões tendo assim domicílio e profissão. Apesar de seus antecedentes não

sarem dos melhores é necessário reconhecer-se que o mesmo a cerca de três anos não sofreu prisão alguma, como se verifica na folha de antecedentes, estando assim hoje regenerado, honesto e trabalhador. Assim, espera que o Heretíssimo Doutor Juiz o absolva por ser ato de inteira Justiça."20

A primeira parte de sua argumentação, quando procura provar que trabalha e tem residência fixa, foi rejeitada pela polícia que não aceitou a carta do patrão apresentada por "Gato Frito" dizendo que ela não tinha valor de documento "por ser de natureza criteriosamente graciosa."21 O réu foi condenado à prisão por um período de dois anos na Colônia Correccional de Volta Redonda.

Nas páginas seguintes da carta e nos acontecimentos que sucederam à declaração da sentença que encontramos os pontos mais interessantes desta história: "Gato Frito" faz o reconhecimento de seu passado delituoso como algo ruim e coloca-se como um sujeito novo, regenerado, manipulando os valores e os objetivos do discurso jurídico e da prática policial. Ele se coloca como um homem honesto e trabalhador, igualando sua opinião a da lei. Seu passado é algo ruim mas não está validado pelo presente reconhecimento da culpa e pela mudança de comportamento. O campo jurídico encontra, assim, na fala de "Gato Frito", uma resposta positiva em termos de sua eficiência.

Por fim, quando tudo parecia estar perdido e a sentença já declarada, surge uma outra firma de comércio que resolve pagar a fiança, liberando "Gato Frito", somente oito

dias após sua prisão:

"A firma de Comércio Dias Villela Negociantes, estabelecida a rua Marechal Floriano Peixoto 125, conforme os documentos juntos, que tendo sido condenado Júlio Augusto Teixeira da Costa a dois anos de prisão incluso na Colônia de Dois Rios pelo incurso no artigo 399, quer por isso, em seu favor, prestar fiança idônea como lhe permite a Lei Criminal e requer a V. Excia que uma vez ouvida a Promotoria, seja-lhe concedido o direito de assinar o respectivo termo, para que o condenado Júlio Augusto Teixeira da Costa se defenda solto e tome emprego no prazo legal. Dias Villela, Rio de Janeiro, 27 de julho de 1916".²²

Não persegui a história deste estabelecimento comercial mas, ainda assim, é possível elaborar algumas hipóteses. A declaração de Gato Frito sobre seu emprego em uma alfaiataria devia ser de fato falsa, pois a firma que lhe prestou a fiança possuía outro nome e aliás, não sabemos a que tipo de negócio se dedicava. "Gato Frito" pode ter forjado sua declaração a fim de ganhar tempo até que encontrasse alguém que pudesse lhe ajudar, ou mesmo para "ludibriar" a polícia. Talvez ainda, ele prestasse serviços de "proteção" a este estabelecimento ou a seus proprietários. É também bastante provável que ele tivesse ligações pessoais com algumas pessoas que lhe garantiam responder a tantos processos livrando-se, na maior parte das vezes, das acusações ou penas. De qualquer maneira, o réu possuía mecanismos para driblar e manipular os objetivos policiais.

Pedro de Albuquerque, vulgo "Bunda de Prata" foi preso em flagrante do artigo 402 em 22 de novembro de 1918. No ato de sua prisão, ele declarou ser casado, sem profissão, nem residência certa, sabendo ler e escrever.²³ Neste primeiro depoimento, Pedro de Albuquerque não mostrou nenhuma intenção em redimir sua culpa; pelo contrário, manteve uma atitude provocativa em relação à polícia. Ser valente e esperto era saber driblar pela linguagem a autoridade policial, mas era também colocar-se sem medos ou subterfúgios diante dela. Dias depois, quando foram recolhidas as declarações das testemunhas, "Bunda de Prata" mudou seu comportamento e declarou que "em tempos passados foi desordeiro mas depois dos processos a que tem respondido nunca mais o foi".²⁴

Nesta segunda declaração Pedro de Albuquerque utilizou o já conhecido procedimento do reconhecimento da culpa, da diferença entre a vida passada e a vida presente e da eficiência dos mecanismos penitenciários no objetivo da regeneração. Sua defesa formal teve início em 30 de novembro de 1918 e por esta ocasião, ele alegou que foi preso sem nenhuma causa justa devido à arbitrariedade policial:

"...por aí vê V. Excia que tudo isto não passa de uma perseguição contra a acusação de algum esperto de mesquinha vingança. Exmo. Sr., o acusado não é vadio conforme diz a polícia porquanto tem residência sita a Rua dos Prazeres nº 426 e trabalha na Fundação 'Indígena' sita a Rua Carneiro, nº 150, conforme prova com documentos junto no seu processo."²⁵

À declaração foram juntados alguns documentos que encoravam comprovar seus depoimentos.

Humo embora Pedro procure innocentar-se, ele acusa a polícia de transformá-lo em "otário", já que foi preso indevidamente pela falsa denúncia de algum "esperto". Novamente, a defesa procura transformar o acusado em vítima. Vimos que em seu segundo depoimento, quando foi interrogado, Pedro disse estar regenerado. Aqui, ele reforça esta idéia mas explica também que o processo de regeneração é dificultado pela própria ação policial que persegue o indivíduo mesmo quando já "pagou" por seus delitos e cumpriu suas penas. A ação policial persegue, então, um vulgo e uma história.

Uma das cartas de defesa mais impressionantes que encontrei foi a de Francisco de Almeida, vulgo "Sestroso", processado pelo artigo 399 do Código Penal relativo à vadiagem, em 12 de fevereiro de 1910.²⁶ Nesta época ele contava com dez entradas na prisão, quase todas por vadiagem. Não cumpriu pena uma única vez. Foi solto, sem ser julgado, por três vezes, obedecendo às ordens do delegado; recebeu dois alvarás de soltura e nos processos restantes foi absolvido. Podemos supor que existiram conchavos entre "Sestroso" e a polícia, mas sua carta de defesa neste processo é bem mais elucidativa que suas relações com a polícia e embora longa, merece ser transcrita na íntegra.

"Exmo. Dr. Juiz da 5ª Pretoria Criminal do Distrito Federal.

Não é uma defesa que vos quero apresentar nem procuro destruir as represálias

da sociedade, mas quero apenas dar-vos explicação de meus atos, dizer-vos o motivo de minha prisão e demonstrar-vos o modo brutal com que os funcionários da Polícia prendem atualmente os infelizes que caem sob a sua ação desde o momento em que foi instituído o processo vadiagem

O Meritíssimo Dr. Juiz bem conhece as violências e as perseguições praticadas pela polícia desta capital, contra a vida e a liberdade dos operários, que sem distinção de classe são recolhidos a cadeia, sujeitos a um regime penitenciário, sem culpa formada, somente por serem pobres analfabetos, viver (sic) com trabalho diário e não gozar (sic) da proteção de algum político atual.

Neste caso Ex. Sr. Dr. permita-me dizer que a Constituição não protege mais o povo, porquanto os que produzem são justamente os que são recolhidos à cadeia com flagrante violação da lei em vigor. O suplicante acha-se constrangido sem poder agir porque preso na Casa de Detenção desde o dia 31 do corrente mês, por um capricho inqualificável de um agente de segurança, que a pretexto (sic) de cumprir uma ordem do delegado do distrito o prendeu, preparando o crime, e privando de sua liberdade que é o sentimento mais santo e sublime da sociedade civilizada. O paciente não cometeu delito algum para sofrer semelhante constrangimento, porque além de ser possuidor de um bote a remos, trabalha como pintor, cavando deste meio a vida a custa de suor e dedicação. Reside na rua da Saúde, nº 221, é brasileiro com 28 anos de idade e no exercício de sua profissão sempre foi distinguido com lugar de confiança. Indague ao Ilmo. Magistrado o escritório do Senhor Eduardo Lopes, rua São Pedro, nº 20 onde o Ex. Sr. Dr. poderá colher informações a respeito de sua embarcação cujos documentos estão em poder do Sr. Lopes, encarregado de solicitar a licença deste ano. Apesar disto Exmo. Sr. Dr. foi preso na Rua Saúde, pertencente ao 2º Distrito Policial que por sua vez corresponde a 2ª Prefeitoria Criminal porém como consta em ter um processo idêntico a este e absolvido pelo Egrégio Sr. assim para agravar a sua situação e torná-lo reincidente às autoridades da Saúde, o remeteram para Central de Policial e está depois de

quatro dias à disposição do Ilmo. Dr. Juiz a cuja presença me acho relatando os fatos que se deram com o suplicante sem fallar ao mínimo detalhe com a verdade e sem a menor intenção de denunciar quem quer que seja.

Sinto somente de presenciar com o meu infortúnio os horrores praticados por certos individuos da nossa policia que só crede (sic) para prejudicar a carreira de muitos homens honesto (sic) como se nesta fútilidade visorasse o despotismo da Rússia. Tenho porém certeza que assim não é, que todavia neste país ainda há justiça para os desgraçados que a reclamam ao poder competente e assim sendo, o suplicante deixa de juntar a esta petição os documentos exigidos pelo art. 399 do Código Penal por confiar na reta justiça que tanto caracterizou a pessoa de V. Ex. a cuja bondade apela para minha liberdade a fim de continuar a ser útil à sociedade conforme sempre foi.

Francisco de Almeida, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1913. "27 (Grifos meus)

Desde o início, "Gestroso" transformase de acusado em vítima e aponta a arbitrariedade policial que persegue os trabalhadores pobres, considerados todos como bandidos. Ele reconhece a instituição policial -- e fala mesmo em polícia -- mas critica o fato de que as instituições que devem proteger a população acabam por prejudicá-la. Na verdade, "Gestroso" se preocupa em pensar a questão da vadiagem e, na arbitrariedade do procedimento policial relativo ao artigo 399, mostra que a confusão de categorias sociais que a policia faz, misturando vagabundos, pobres e trabalhadores.

No segundo parágrafo, "Gestroso" critica a ação policial que persegue os operários a partir da aproximação jurídica entre pobreza e criminalidade, denunciando que a perseguição ao ócio é, antes de mais nada, uma perseguição ao pobre. A

polícia prende apenas para averiguar, "sem culpa formada", homens que vivem de seu "trabalho diário". E mais, ele mostra que a ação policial está baseada numa trama de relações pessoais e que para se viver bem com a polícia não basta ser honesto; é também preciso conhecer e servir às pessoas certas.

"Sestroso" percebe, então, que o Estado e as instituições através das quais se relaciona com a sociedade civil, não possuem nenhuma neutralidade, mas funcionam, isto sim, de acordo com interesses de uma classe específica e em prejuízo, sempre, daqueles que produzem. Apesar de "Sestroso" se utilizar também da idéia da perseguição policial, ele reconhece a polícia enquanto instituição necessária e justa. Nos momentos em que ataca, sua linguagem é extremamente sutil. E ainda, "Sestroso" coloca-se como porta-voz de todos os pobres, fazendo de sua fala individual de defesa uma fala coletiva. Negando a atribuição de vadio, ele se transforma em uma espécie de justiceiro.

Ao contrário do que a ideologia oficial procurava realizar, colocando o trabalho como um valor moral máximo e capaz de organizar toda a sociedade, "Sestroso" aponta para a liberdade como sendo aquela que deve nortear os princípios de uma sociedade civilizada. Então, vejamos, em 1913, data deste processo, "Sestroso" tinha 28 anos. Nasceu, portanto, em 1885, três anos antes da abolição oficial do regime de trabalho escravo. Na ficha de identificação de "Sestroso" constante no processo não há nenhuma referência a sua cor, mas sendo brasileiro filho de Nicolau José de Almeida e Joana de Almeida e

tendo nascido exatamente no momento em que se intensifica o processo de imigração e o movimento abolicionista, é possível pensar que sua história carregue a memória do trabalho escravo. Por isso ele aponta para a liberdade como "o sentimento mais santo e sublime da sociedade civilizada". Além disso, suas ocupações profissionais apontam para um caminho já conhecido que procura aliar trabalho e autonomia: ele possui um lote e trabalha também como pintor não tendo, portanto, um patrão. Tal como o imigrante Cirely, "Sestroso" procurou uma ocupação que lhe permitisse circular pela cidade e que lhe garantisse uma margem de autonomia.

"Sestroso" desmoraliza a polícia nas citações que faz a respeito de um outro processo contra ele, no qual foi absolvido, mas que mesmo assim vem sendo utilizado para agravar-lhe a situação como reincidente. Mostra, ao longo de toda a sua carta, um apego inabalável em relação à justiça, à verdade e à civilização, utilizando os valores dominantes que buscam re-criminalá-lo. Denuncia também a distância entre o Estado e os cidadãos e justifica a descrença popular em relação ao regime republicano que só conhece a polícia como intermediário de sua relação com o pobre. Finalmente, compara a República brasileira ao despotismo russo, bem às vésperas da Primeira Guerra Mundial e em um ano em que, no Brasil, ocorreram muitas greves por melhores salários e condições de vida.²⁹ De uma forma indireta contextualiza sua condição.

Ao final de sua carta de defesa, Francisco de Almeida manipula novamente o terreno da linguagem justificando seu

apelo à liberdade e mostrando ter assimilado positivamente a função do trabalho: ele é um dever social e a liberdade é condição fundamental para que se possa cumpri-lo, sendo então "dítil à sociedade".

O que mais encanta na carta de "Sestroso" é o seu duplo caráter de denúncia e conciliação. Ele critica a República e a polícia, mas se mostra patriótico, justo, trabalhador e idealista. Ela é também um discurso fantástico sobre a condição do trabalhador na sociedade brasileira do começo do século. Francisco de Almeida não se utilizou de um advogado como intermediário entre ele e o juiz. A linguagem que ele utiliza não é apenas fruto de sua criatividade e nem tão pouco mero reflexo de suas condições materiais de existência. Não é somente expressão ou instrumento. Ela é, acima de tudo, um elemento de sua experiência. Raymond Williams trabalhou com a questão da linguagem enquanto prática social já que é através dela que, em grande parte, se compreende, conhece e participa da atividade social. A linguagem e a consciência estão intrinsecamente relacionadas.²⁹ Pois bem, trabalhei anteriormente com a idéia de que o malandro não existe a priori, como um mito descolado da história e que, pelo contrário, a identificação do malandro passa pelo reconhecimento de suas práticas. Existiu, por assim dizer, uma forma de viver tipicamente malandria, um "fazer-se" malandro. A linguagem foi, exatamente, um dos elementos dessa experiência e a forma com a qual "Sestroso" e outros contraventores do artigo 399 se comportavam no confronto com a polícia indica um duplo caminho: primeiro, o

de que a identidade do malandro vai se construindo nos momentos de conflito, a partir de uma relação social;³⁰ em segundo lugar, o fato de ser a linguagem um elemento desta relação, não determinada por ela, mas um lugar onde ocorre: "A linguagem está no centro de toda atividade humana".³¹

Antes que me esqueça, convém registrar que "Sestroso" foi novamente absolvido. Voltou a ser preso em abril desse mesmo ano de 1915 e por duas vezes em 1916, sempre pelo artigo 399. Em 1917, às voltas novamente com a polícia, continuava a trabalhar autonomamente com seu bole, com a licença em dia segundo a Capitania dos Portos, podendo receber em sua embarcação de nome Zellinger, oitocentos quilos de carga ou oito passageiros. E sendo sempre absolvido.³²

No confronto com a polícia é possível identificar ainda um outro procedimento. É o caso, por exemplo, de José Augusto de Oliveira, vulgo "Zé Forco", processado pelo artigo 402 (relativo à capoeiragem), em 25 de março de 1918. As testemunhas que depuseram contra "Zé Forco" se limitaram a repetir o que dizia o artigo, acusando-o de vadiagem, ociosidade e capoeiragem. Seu advogado, Wenceslau Barcello, dedicou-se por longos trechos da carta de defesa a criticar a ação policial, tentando invalidar as declarações da acusação por serem meras reproduções dos termos da lei. Até aqui, sabemos que este procedimento era bastante utilizado, não raro com sucesso. Na defesa de "Zé Forco", Wenceslau Barcello utilizou-se também dos sinais deixados pelo "trabalho":

"...O acusado M. Juiz é pedreiro e poderá mostrar suas mãos que a despeito de alguns dias, que se acha recluso, ainda trazem bem visíveis vestígios da árdua portia a que ele se entrega honestamente para angariar os meios de subsistência sua e de sua família visto como é casado e tem filho não obstante a sua pouca idade."33

Sabendo que as ações de repressão à capoeiragem viam no corpo o sinal da contravenção, o advogado de "Zé Porco" procura promover sua imagem de trabalhador neste mesmo terreno. O corpo é o lugar de registro da prática cotidiana do trabalho, comprovada pelas marcas nas mãos deixadas pelo ofício de pedreiro ao qual se dedicava. Sua defesa procura inocentá-lo colocando-o como um responsável pai de família aos 21 anos, concluindo, então, dois dos elementos responsáveis pela justiça de caráter desejáveis na qualificação do pobre pela lei: trabalho e família. "Zé Porco", entretanto, foi preso em um boteco portando uma navalha e os esforços de seu advogado, colocando-o como trabalhador e procurando invalidar o depoimento das testemunhas não tiveram sucesso. "Zé Porco" foi condenado.

Finalmente, é interessante observar que nos vários processos com os quais trabalhei, os acusados mais bem sucedidos foram aqueles que fizeram suas próprias defesas e que, geralmente, conseguiram ser absolvidos. Os que usaram advogados, nem sempre retornaram à liberdade. Novamente, ser um bom malandro requer tempo, habilidade e experiência. Os processos não permitem que se trace nenhuma relação imediata a respeito da ligação entre estes homens e as áreas que ocupavam ou, entre o malandro e seu pedaço.

Porém, analisando uma planta do Rio de Janeiro no começo do século, pode perceber que as "perseguições" policiais ocorreram em bairros populares. "Sestroso", "Ferna-de-Pau", "Olho de Gato", "Zé Porco", "Gato Frito" e "Bunda de Prata" moravam todos em bairros da zona norte da cidade. Alguns dos "flagrantes" ocorreram, exatamente, no espaço físico que divide a zona norte da zona sul. Isto reforça, então, a idéia de que a polícia via no pobre o alvo principal de sua atuação e os mantinha sob vigilância constante. E ainda, preocupava-se em reforçar a divisão entre os bairros populares e as áreas ricas da Capital Federal. Talvez seja também por isso que, como mostram as plantas do Rio, a maioria das delegacias se localizava-se no centro e em direção à zona norte da cidade.³⁴

A ação policial está, portanto, intrinsecamente relacionada aos objetivos da reforma urbana iniciada pelo prefeito Pereira Passos e continuada por outros que o sucederam, que através da construção de grandes avenidas e da demolição das antigas habitações populares, empurrou para longe do centro do Rio a população pobre e demarcou dois espaços na cidade.

Analisando as canções malandras nas décadas de 30 e 40 percebemos, entretanto, que a música também foi um lugar onde os malandros manipularam a palavra e denunciaram as arbitrariedades e perseguições policiais. Pelos sambas, mostraram o conhecimento das regras mais convincentes a serem utilizadas nos momentos de conflito com a polícia e transformaram também o canção em arena de conflitos sociais. Neste sentido, "Averiguações" é um samba que, embora longo também merece ser trans-

crito por inteiro:

"Seu Martins Vidigal
Eu morei no Lins
E sou o tal
Que há muito tempo
Exerce uma fiel profissão,
Eu não sou mais aquele antigo trapa-
lhão.
Este otário foi pego em Copacabana
E há muito que eu não entro em casa
E nem saio de casa
Há mais de uma semana.
Seu Zé, por favor,
Olhe a minha feição
E diga aí pro doutor
Se sou o verdadeiro ladrão.
O otário me olhou,
E tornou a olhar.
Ficou encabulado,
Ficou meio encafifado,
Senti mãos no meu ombro,
Darulho de chaves
E fui encanado...
Vou apelar para um magistrado,
Porque um advogado não,
Não adianta nada.
Porque há tempos atrás eu fui o Ho-
renquêsia,
O rei da trapalhada,
Retratos e fichas tenho na Central
Em todo lugar.
Fiz no duro, eu juro,
Muito chefe de família chorar
Mas hoje em dia,
Eis porque me desespero
Posso ver a maior galinha-morta
Ali, dando sopa, não quero...
Pinta-brava como sou
Sei o que acontece
Quando a gente não se abre, não re-
solve,
Tem que assinar o processo
Artigo 399
De repente uma voz 'José dos An-
zóis'...
Quase dou um acesso
Chegou a hora fatal
Vou assinar o meu mal
Que injusto processo...
Eu finjo não ouvir
O chafre que me chama

Ele bate o coração
 Meu Deus que horror
 Pela décima vez vou visitar a deten-
 ção...
 É quando entro na sala de investiga-
 ção .
 'O Senhor pode ir embora...'
 Vi um homem em cãna
 Era um pinta bacana
 O verdadeiro ladrão
 Vou me mudar desta pensão... "35

Composto em 1930, "Averiguações" é um dos sambas mais inteligentes de Wilson Batista. Ele mostra o confronto entre o malandro e a polícia como parte do cotidiano do primeiro e se por um lado procura comprovar sua inocência, por outro, recupera todos os seus atributos. Logo de início há o reconhecimento da autoridade policial, mas apenas em parte. O uso da gíria e a forma com a qual o malandro se comporta na delegacia, irônico, mostram que ele possuía uma certa habilidade para enfrentar a situação. O malandro recupera sua ligação com um pedaço específico da cidade, o Lins, onde sua fama cresce. "E sou o tal". Esta frase possui no samba um duplo sentido. Ligada à anterior - "Eu moro no Lins" - reforça a imagem de samba mas, espertamente, camufla os atributos do malandro quando lida em sequência: "Eu sou o tal que há muito tempo exerce uma fiel profissão". O malandro se coloca como um trabalhador, mostra que não é mais um "trapalhão" e aceita a regeneração que era o objetivo máximo das Colônias Correcionais, procurando oferecer à polícia aquilo que ela deseja ouvir.

Mas a transformação do malandro em trabalhador não é assimilada em sua positividade e este último continua a ser visto como um otário. O trabalho e o desprestígio caminham

justos. Há aqui, ainda, um pequeno detalhe: o malandro mora no Lins mas foi preso em Copacabana. Apesar da recuperação da idéia do "pedaço", o malandro aponta para uma outra constante em sua vida, ele frequenta a zona sul da cidade, circula. As referências à casa buscam reforçar as noções de ordem e legalidade estabelecidas através do lar e, por extensão, da família.

Todo o trecho seguinte busca reforçar a diferença entre a vida do malandro e a vida do operário. Mostra a superioridade da prática de vida do malandro, a recuperação bem humorada do conflito entre ele e a polícia, a forma com a qual utilizava este conflito como alimentador de sua fama e notoriedade e a sedução exercida sobre a mulher que abandona o "chefe-da-família" para ligar-se ao malandro. Assim, na recuperação do passado, aponta simultaneamente para dois caminhos: a afirmação de sua condição de trabalhador e a manutenção de sua imagem de "bamba". No conflito cotidiano com a polícia, mostra também sua capacidade de conhecer e manipular o discurso jurídico que busca reprimi-lo. Daí as referências ao artigo 599 e a facilidade de se colocar em relação à autoridade policial.

Finalmente, o samba denuncia a aproximação feita pela lei e pela polícia entre pobreza e criminalidade. Neste ponto, o próprio título da canção já avisa: "Averiguações". O pobre é preso antes de ser comprovado que cometeu qualquer crime. Esta denúncia é tanto mais forte a medida em que o verdadeiro ladrão era um "pinta batana". Malandro ou operário, o pobre é alvo principal da perseguição policial o que, aliás, reforça a opção pela malandragem. No julgamento da lei, vale mais o dinheiro que a condição de trabalhador.

Um outro samba de Antoninho Lopes e Jáú, trabalha também com a relação entre pobreza e criminalidade:

"Senhor Delegado
Seu auxiliar está equivocado comigo
Eu já fui malandro
Hoje estou regenerado
Os meus documentos
Eu esqueci
Mas fui por distração
Comigo não
Sou rapaz honesto
Trabalhador
Veja só minha mão
Se ando alinhado
é porque gasto de andar na moda
Pois é
Se piso malio é porque tenho um calo
que me incomoda na ponta do pé
Seu o senhor me prender
Vai cometer uma grande injustiça na
Lapa
Amanhã é domingo
tenho que levar minha patroa à missa
na Penha"36

Assim como em "Averiguações", a denúncia primeira que aparece aqui diz respeito à arbitrariedade policial, que mantém a perseguição ao malandro mesmo quando ele se regenera. Escrito no período do Estado Novo, quando o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) se encarregava de censurar, transformar e proibir a veiculação de canções consideradas louvores ao ócio e à malandragem, "Senhor Delegado" opera com uma dualidade que é também espreiteza: para poder passar pela censura, o samba trabalha com a oposição entre o antigo malandro e o atual trabalhador, mas recupera em sua forma e conteúdo, muito daquilo que é tipicamente malandro. Neste sentido o humor colabora na relativização da força policial. Rir, ridicularizar e ironizar são formas para se demonstrar a ausência do medo e por em terra a pretensão de hegemonia da lei. Rir daquilo que é oficial e sério é descaracterizá-lo.³⁷ Neste sentido, a ausência do medo é a prática da liberdade.

Muitos sambas malandros compostos durante o Estado Novo revelam esta construção de comparação entre a condição presente de trabalhador e o passado malandro. Embora procurem oferecer a idéia da regeneração, eram uma forma possível para a manutenção da imagem do malandro. As marcas nas mãos deixadas pelo trabalho são aqui, assim como ocorreu em alguns processos, sinais empíricos com os quais o malandro pretende comprovar sua condição de trabalhador e/ou ludibriar a polícia. O malandro sabe que a sua forma de andar e vestir é perseguida pela polícia e argumenta que a elegância vem pelo gosto de andar na moda enquanto que o passo seria determinado por um calo.

Em seu estudo sobre o samba e a malandragem no período Vargas, Cláudia Matos afirma que existe, nos sambas malandros, um constante jogo de palavras. O calo representaria, metaforicamente, as dificuldades enfrentadas pelo trabalhador.³⁸ E se assim for, o samba denuncia não apenas a injusta perseguição policial, mas também a mentira representada pelo culto ao trabalho: "a atitude defensiva do sujeito resvala para o caminho da denúncia de uma situação opressiva e dolorosa, na qual o acusado se transforma em vítima e acusador."³⁹ Assim, o movimento do corpo remete, no passado, à lembrança de uma prática específica de liberdade e, no presente, às dificuldades da condição de operário. Tal como em "Averiguações", o sujeito não é preso por um crime mas pela desconfiança da polícia.

Porém, as estratégias musicais malandras utilizadas para driblar a censura não paravam na construção "passado-malandro e presente-operário" que permitia falar da regeneração e louvar o malandro. "Acertei no Milhar" mostra uma outra forma utilizada pelos malandros para criticar a vida laboriosa e reforçar sua opção por outras formas de sobrevivência:

"Etelvina
Acertei no milhar
Ganhei quinhentos contos
Não vou mais trabalhar
E me de toda roupa velha aos pobres
E a mobília podemos quebrar
Isto é prá já
Passe prá cá.
Etelvina,
Vai ter outra lua de mel
Você vai ser madame
Vai morar num grande hotel
Eu vou comprar um nome não sei onde
De Marquês Dom Jorge Veiga

De Visconde
E um professor de francês, mon amour
Eu vou trocar seu nome
Pra Madame Pompadour
Até que enfim agora eu sou feliz
Vou percorrer a Europa toda até Paris
E os nossos filhos, heim?
Oh! Que inferno!
Eu vou pô-los no colégio interno
Telefongone pro Mané do armazém
Porque eu não quero ficar
Devendo nada a ninguém
E vou comprar um avião azul
Para percorrer a América do Sul
Ah! de repente, mas de repente
Etelvina me chamou
Está na hora do batente
Ah! de repente
Ai! de repente
Etelvina me acordou
Foi um sonho minha gente.⁴⁰

Ao final dos anos 30 e início dos anos 40 tornou-se mais difícil cantar a malandragem de forma explícita. Sob controle do DIP, o rádio era obrigado a manter uma programação pedagógica e educativa, evitando temas que pudessem "induzir" o trabalhador à crítica. Buscando combater a onda de sambas malandros, o DIP passou a interferir nas composições, censurando ou alterando suas letras. As canções deveriam adotar temas louvor ao trabalho e ao trabalhador e bem por isto datam desse período os sambas-exaltação, que mais agradavam à estética oficial.⁴¹

Mas apesar da censura e da repressão, "Acertei no Mi-Ihar" é um louvor à inteligência do malandro na manipulação da repressão que opera sobre ele. Composto em 1940, retoma os valores culturais da malandragem. Todo o samba conta um sonho povoado de coisas que somente a vida afastada de trabalho na fábrica e muito dinheiro podem obter. No sonho, terreno do in-

consciente e dos desejos reprimidos, o malandro volta a cantar seu apego ao ócio. Logo no começo da canção, o malandro reinstaura sua antiga forma de obter dinheiro, o jogo, e indica que a riqueza nunca provém do trabalho. Daí que a primeira decisão do ganhador seja a de abandoná-lo. O malandro canta sua regeneração, coloca-se como um trabalhador, mas não assimila a apologia do trabalho como fonte de bem estar material e moral. A seguir, um longo trecho de canção enumera tudo aquilo que a vida no "batente" não pode oferecer, utilizando um ritmo bem próximo ao da fala. O breque em "isto é prá já, passe para cá", instaura, na canção, a fala. Aliás, funcionam no mesmo caminho, as interjeições presentes ao longo de todo o samba.

Enquanto trabalhador, sua vida está remetida à miséria, nas referências à roupa, às condições de habitação, à impossibilidade de estudo, ao não-pagamento das contas. No sonho, o malandro se afasta da exploração do trabalho para realizar aquilo que mais gosta. A felicidade só chega com a vitória no jogo, este sim responsável pela ascensão social tão desejada pelo malandro. Para se viver bem é preciso abandonar o trabalho.

Uma outra esperteza na construção do samba é a colocação da nova situação de vida do trabalhador como um sonho apenas ao final da canção. Assim, o malandro recupera uma prática de ludibriar o "otário", no caso o ouvinte, que só descobre tratar-se de uma fantasia ao final do samba. Se ele já havia recuperado seus valores, recupera agora a relação que, em grande parte, alimenta sua condição de "bamba": a relação ma-

landro-otário.

Ao final da canção, a crítica ao trabalho se mantém na interrupção que sua obrigatoriedade impõe. O malandro deixa de sonhar porque é obrigado a ir para o batente, que lhe rouba o prazer de continuar uma fantasia desenvolvida ao longo de toda a canção. E aqui, mais uma vez, ele enfatiza também o caráter negativo da presença feminina no universo malandro. A mulher é responsável pela interrupção do sonho e pela obrigação do trabalho. Por fim, para driblar a censura, e transformá-la também em otária, o samba permite uma leitura oposta que indica, em termos simples, um malandro regenerado que acorda cedo para ir ao trabalho.

A música permite ainda outros desdobramentos. Nos anos 30 e 40, órgãos da imprensa e intelectuais do Estado Novo perceberam o samba, e conseqüentemente o tema da malandragem que se constituía em uma das principais inspirações da música popular brasileira do período, como lugares da tradição originariamente negra de luta pela liberdade e arena de conflitos sociais. Exatamente por esta razão, os jornais da grande imprensa e as publicações oficiais do Estado estão repletas de colocações sobre a influência negra na música, a presença do tema da malandragem no rádio - suas possíveis influências negativas sobre a população - e as funções para as quais o rádio deveria se destinar.

Tanto na grande imprensa quanto nas publicações oficiais do Ministério da Educação, o debate sobre a questão da música popular brasileira era cortado pela noção de raça:

"A influência da mentalidade negra na música é infelizmente mais que evidente. Se até a própria índole da música eles conseguiram modificar, impingindo-nos a sua compreensão. Não há quem não saiba que existem compassos tempos 'fortes' e 'fracos'. Se por exemplo, o compasso é quaternário, são fortes os primeiros e terceiros e fracos os outros dois. Essa teoria é invertida pelo negro. Para eles, os tempos fortes são justamente o 'segundo' e o 'quarto', e é isso que vemos constantemente aplicado até nos toques do tambor em marcha, dando-nos a impressão de um caminhar de capengas, em contradição com o espírito belicoso do soldado, que deve ser forte e seguro".⁴²

O trecho acima foi extraído de uma matéria publicada pelo Estado da Manhã, no ano de 1938. Assinada apenas com as iniciais "J.I.C.", intitulava-se "Precisamos Desafrikanizar-nos". O alvo principal da preocupação do articulista é a percepção de que o samba possui uma identidade própria, que é dada não somente por suas letras mas também por seu ritmo. Ele fortalece também a criação do mito da preguiça do "elemento nacional negro". A música é, então, lugar de um conflito que é transvestido pela questão da raça. A música negra, e consequentemente o negro, são vistos como ameaça pela originalidade, de um ritmo que é, pelo autor, considerado uma inversão. É claro que embora J.I.C. utilize um vocabulário técnico na discussão do ritmo, sua preocupação mais evidente diz respeito aos significados sociais e as tradições negras afirmadas pelo samba que, de alguma forma, foram introduzidas no cotidiano dos pobres da cidade. E, finalmente, na onda do Estado Novo, ele declara como deve ser utilizada a canção: ela é veículo

para a instrumentalização da disciplina, servindo à militarização dos corpos e possuindo, portanto, um caráter pedagógico.

Graduando uma ameaça, o autor procura alertar para o "desvio" cultural que o ritmo africano representa e consequentemente, ameaçando também a segurança nacional. Atuando sobre o corpo, a música deve propiciar a disciplina e o gesto condicionado, afastando qualquer possibilidade de liberdade de movimento. O artigo prossegue assim:

"E ainda não houve alma caridosa e musical que ensinasse a bater o tambor seguindo as tendências do espírito europeu, ao qual em verdade estamos ligados, quer queiramos ou não, deixando a anomalia tamboresca ao gosto e sabor do africano. Afinal, tambor não é tabaque, nem instrumento de congada. Tudo isso está errado."⁴³

Aqui, a cultura negra é colocada, escancaradamente, como atrasada e ameaçadora. A expansão desta produção cultural para além de sua comunidade através do rádio levanta a preocupação de que venha a dominar toda a sociedade brasileira. O ritmo do samba é perigoso por possuir o atributo de roubar o gosto de se marchar cantando a caminho do trabalho. O padrão de cultura ideal é europeu e, portanto, aponta para um processo de embranquecimento. A cultura é pensada não como tradição, identidade e consciência mas como instrumento, veículo, em termos de utilidade. Existia assim, para o autor, a boa cultura que era européia, branca e útil e a má cultura, negra e prejudicial.

Além dos preconceitos evidentes de J.I.C., existem outras considerações mais indiretas. O autor faz referência a um jeito de corpo, por ele designado de "capenga", que nos remete a gíngua do capoeira e do malandro. Reconhece também o caráter "subversivo" desse movimento nas referências que faz à oposição entre ele o gesto "belicoso" do soldado. Voltamos, portanto, a um fazer político cotidiano que ocorre pelo corpo e que é tratado aqui como um problema de "degeneração racial".

A afirmação da inferioridade da cultura negra foi acompanhada também por um outro método que pretendia apagar sua identidade. Uma outra estratégia muito utilizada era a folclorização dos temas populares, que reconhecia a malandragem como uma prática de tradição negra, mas procurava afastar seu caráter de luta:

"O malandro autobiografa-se sentimentalmente no samba. Faz o retrato do próprio coração, muitas vezes mais humano, porque mais frágil, mais criança, espontâneo e verdadeiro, em suas expansões e conflitos, amando em impulsos e de um jeito que a cidade, cá em baixo, não conhece e reprova, nos comentários à notícia do jornal da tarde. Lá em cima, ainda se vive, ama e sofre primitivamente, com soberano desprezo pela civilização, que já ameaça e pede, exige a destruição do barracão, uma gaiola onde vive um pássaro sonoro, o malandro, que traz a garganta cheia de música, o coração de anseios e algumas vezes, à cinta, um argumento funesto".⁴⁴

O trecho citado faz parte de uma longa matéria publicada no suplemento dominical do Correio da Manhã. Joaquim Baptista, que assina a matéria, mostra uma das estratégias para a

cooptação de temas da cultura popular e opera uma inversão dos valores difundidos pela malandragem. Aqui, esvaziada de sua tradição de luta política pela liberdade, ela está ligada exclusivamente à música. O malandro deixa de ser um sujeito singular para ser transformado em uma idéia abstrata: um "pássaro sonoro". Sua luta é, aliás, apagada pela infantilização e pelo bucolismo (diga-se de passagem, hipócrita) com os quais o habitante da cidade se refere ao morro, que se torna uma espécie de laboratório sobre o qual a cidade se debruça.

O sentimentalismo do texto e a infantilização do pobre permitem que a folclorização do malandro garanta sua submissão. O popular é analisado, "encantadoramente", como algo exótico. A cultura negra não é vista como ameaça mas é reelaborada nos termos da divisão entre o primitivo e o civilizado. É isto que aparece de maneira bastante clara em um outro trecho do artigo:

"...histórias cantadas em versos e músicas, com o comentário dos instrumentos bárbaros, do tan-tan-tan dos tamborins e do ronco da cuica, que ainda copia o uivo das feras tresvairadas, pelo cio e pela fome, nos mistérios da selva africana."⁴⁵

Joaquim Baptista é quase intolerável em sua romantização do preconceito: "feras tresvairadas", "instrumentos bárbaros", "selva africana", são imagens fortes utilizadas para acentuar o caráter primitivo e exótico da cultura negra. Processa-se uma alteração nos signos reforçados pelo malandro. Não mais a negação ao trabalho disciplinado, a individualiza-

ção, afirmação de sua singularidade e a autonomia do malandro sobre si mesmo; as tradições malandras são consideradas sinais de uma fragilidade primitiva do homem que não foi "contaminado" pelos progressos da cidade, preservado no morro e fortalecendo a idéia da existência de dois "brasis" cindidos pela cor: o Brasil branco, moderno e civilizado e o Brasil negro, primitivo e bárbaro. Há ainda uma generalização que transforma todos os habitantes do morro em malandros potenciais, negando a singularidade que lutavam por obter através da valentia, dos vulgos, dos detalhes das roupas e da fama que se alargava. A cidade, considerada espaço do progresso e da civilização, deita olhos curiosos e benevolentes em direção ao morro.

O problema é que a questão da cultura não é estudada nunca a partir de suas diferenças. Há nos documentos aqui arrolados, uma percepção autoritária e preconceituosa da diferença e aquilo que não é branco e europeu é pior, é ruim, é atrasado. Ao designar o que é o malandro, os autores citados estabelecem sua supremacia sobre eles. Eles sabem o que o outro é. O conhecimento se dá, então, a partir de uma relação social que mede forças e julga. O desconhecimento dos significados da cultura negra provoca um conhecimento que considera o sujeito que o pratica absoluto e por isso as coisas são todas definidas a partir de um único referencial.

O que os artigos recolhidos na imprensa mostram são formas de se trabalhar a diferença e diminuir qualitativamente a cultura dos negros pobres do Rio como estratégia para salvarguardar uma outra cultura, elitista e branca, numa relação de

que aceitou o menino dando proteção e confian-
ça.
Cresceu no meio da malandragem,
alimentando o sonho de artista,
e nos anos 20 foi lançado no teatro de revis-
ta.
E na República... brilha João fantasiado de
morcego.
Ganhou o vulgo de Madame Satã
pela polícia que roubou o seu sossego.
Satã é mais um anjo
que o inferno acolheu.
A Lapa é o mundo
que jamais ele esqueceu"¹³

As classes populares também possuem heróis, feitos de valores que admiram: valentia, agilidade, esperteza, elegân-
cia, musicalidade e fidelidade a um "pedaço". O samba é o lu-
gar onde lembrando e cantando esses heróis, a cultura popular
carioca fortalece sua identidade e a faz desfilar na Marquês
de Sapucaý para todo o mundo.

É claro que o carnaval hoje não é mais o mesmo, assim
como não há malandros como antigamente. Mas em seu interior
ainda se guarda uma prática popular de construção da memória
histórica, que continua a significar coesão e identidade e
que, em lampejos, ainda se mostram de vez em quando no meio do
shown bizz...

poder que privilegiava esta última. Mais que isto, reconhecer fragmentos da cultura popular carioca é reconhecer também que os negros foram sujeitos de sua própria história e souberam articular respostas eficientes aos problemas que se colocavam. Num regime totalitário cessam todas as possibilidades de diálogo entre diferentes culturas e uma outra proposta cultural, ainda que seja mera abstração, procura se consolidar.⁴⁶

O Estado Novo percebia a diferença, mas imediatamente julgava-a e esquadrihava-a até apagá-la. As revistas de música publicadas pelo Ministério da Educação e Saúde entre os anos 1934 e 1941, por exemplo, permitem reconstituir parte do caminho imposto pelo Estado as diferentes manifestações da cultura popular. A música, segundo os articuladores da revista, devia ser uma prática moralizadora, uma espécie de "pedagogia aplicada aos pobres", para forjar um canto unitário e nacional, reprimindo o canto diversificado de diferentes propostas sociais e diferentes indivíduos.

Além disso, estas revistas fornecem o entendimento preconceituoso que as classes dominantes possuíam a respeito daquilo que era genericamente designado como "cultura popular". Em termos bem gerais, o projeto oficial do Estado pretendia acabar com o caráter de classe dessas manifestações, transformando o popular em folclore, a partir de um processo que rouba seu vínculo com práticas sociais específicas e faz dele um tributo à nação, numa relação que é duplamente objetivada: camuflar a resistência e construir a harmonia como imagem possível do país.

Peio projeto oficial de cultura, a música era reduzida a uma técnica musical e entendida em termos de sua utilidade. Ela deveria ser veículo para a educação das "massas", ligando-as ao Estado. O conteúdo dessas publicações do Ministério da Educação e Saúde é, em sua maior parte, erudito, e a preocupação com o popular passa sempre pela noção de folclore. O papel pedagógico da canção está também explícito em artigos relativos à radiodifusão, onde evidenciarse a preocupação com a educação moral e cívica da população. A revista procura lançar um projeto cultural que visa civilizar a nação disciplinando o canto. E aponta ainda para dois conflitos: o conflito entre o nacional e o popular, resolvido através da folclorização das práticas populares, e o abismo entre a linguagem popular e a linguagem acadêmica. Pela revista, o popular se torna estranho aos populares; cultura possui um sentido estreito de ilustração, saber e conhecimento eruditos. Seu primeiro volume saiu em março de 1934. Nela existe um artigo de Aluizo José da Rocha sobre Radiodifusão que permite compreender como a música e o rádio eram pensados:

"...O rádio como elemento de cultura e coesão do espírito nacional, constitui a mais urgente das necessidades do Brasil, pois somente ele, com a sua incomparável faculdade de atingir a todos os recantos da terra, poderá realizar o milagre do mestre obíquo e onisciente do nosso povo".⁴⁷

O projeto pedagógico do rádio fica evidente. Responsável pela educação do povo -- leia-se educação patriótica do

povo -- a música passa a ser vista como técnica para o alcance de ideais de "cultura". A cultura, portanto, está por vir, é algo a ser organizado, preparado. Além disso, o rádio aparece como portador de uma mensagem de unificação nacional, voz da unidade, instrumento ideológico para o controle da população.

Esta função educativa do rádio e da canção estava em-
basada, é claro, na compreensão das manifestações populares como sendo inferiores. Ainda no mesmo artigo, lê-se:

"...por que deixa o governo transformar-se em abominável veículo de deturpada e por isso, nociva cultura e vergonhoso mau gosto, inculcando em cérebros incultos uma idéia falsa de cultura e estética, um instrumento que, bem empregado como na Rússia, cujo grau de cultura há poucos anos era comparável com o nosso, vem realizando uma obra do mais puro e mais belo patriotismo."48

O que o Estado entende por cultura, portanto, não é um "fazer" específico, uma forma de viver e uma bagagem de aprendizados. Cultura é, para os intelectuais do Estado, uma abstração. Estudar a cultura é julgá-la, e o julgamento é feito sempre por um outro externo, envolvendo noções de bem e mal, superior ou inferior. Reafirmando uma concepção de cultura enquanto um saber restrito e técnico, remetem-na a um nível estético. Não há cultura sem ser bela e não há beleza fora do Estado.

Também não há beleza naquilo que é popular e autônomo; a beleza implica, então, em dominação e disciplina. A cultura não existe e deve ser construída de acordo com um modelo

prévio, a ser copiado.

Assim, a revista adequa-se a uma função específica: a criação de um projeto cultural capaz de educar a "barbárie", civilizá-la e incutir-lhe o espírito nacional. Reforcando a noção de que os sistemas totalitários eram exemplares no sentido da boa utilização do rádio, Aluizio Rocha publica, um ano mais tarde (1935), a eficiente manipulação do rádio na aceitação do nazismo na Alemanha:

"...Para combater o comunismo e difundir o nazismo em todos os lares trabalhistas alemães, Von Goebbels, ministro da propaganda do governo de Hitler, mandou a indústria radiofônica do país criar um tipo de receptor de preço mais baixo possível, ao alcance de qualquer operário".⁴⁹

A preocupação fundamental em relação a radiodifusão era, portanto, o outro; o lado não atingido e oposto ao poder oficial do Estado o qual era preciso não apenas reprimir, mas fundamentalmente, persuadir. Esta preocupação pedagógica acompanhou todos os artigos de Aluizio da Rocha ao longo do período em que a revista foi publicada. Em seu primeiro volume no ano de 1940, ressaltando a necessidade de que a empresa de radiodifusão se colocasse a serviço da ideologia nacionalista, ele publica uma entrevista com Júlio Barata, então diretor da divisão de rádio do Departamento de Imprensa e Propaganda explicando as funções do órgão: o DIP

"é diretamente subordinado ao Presidente da República e tendo a seu cargo a elucidação da opinião nacional sobre as

diretrizes doutrinárias do regime, espiritual e da civilização brasileira."⁵⁰

A ordem e a nação existiriam apenas através da homogeneização das opiniões. A nação civilizada depende de um controle absoluto que nivele as diferenças. A única cultura, e consequentemente a única verdade, é proclamada por aqueles que comandam. Ao Estado cabe a tarefa de não apenas submeter o indivíduo através da repressão, mas também tocar-lhe o "espírito". Mesmo o uso da palavra "doutrinária" reforça a tese de uma preocupação fundamental com a eficiência do poder fazendo com que ele possa vir a gerir a vida dos homens. Como afirma Foucault, se o poder fosse somente repressivo, se não apenas proibisse, não seria obedecido: "o que faz com que o poder se mantenha e seja aceito é simplesmente que ele não pesa só com a força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso".⁵¹

O que o projeto cultural do Estado Novo procurava era, exatamente, o exercício desta positividade do poder através da música e do rádio. Esta aceitação positiva do poder se daria através da apresentação de programas mais "elevados" e "sadios", voltados para a exaltação dos valores nacionais. Não é sem razão que quase todos os artigos da revista vêm repletos de termos como "sadio", "saudável", "forte", "disciplinado". Ao discurso nacionalista, em seus variados matizes, a sociedade parece doente. O rádio deve servir ao seu "saneamento", ou ao exercício da positividade do poder.

Por fim, o próprio Júlio Barata reconhece que o apelo ao rádio enquanto veículo capaz de produzir a unidade nacional vêm como resposta a percepção de uma sociedade cindida:

"...O rádio exerce uma missão de aperfeiçoamento das relações espirituais entre as classes cultas e as classes populares. Ele é portador do bom exemplo, do certo, do direito. Utilizá-lo na exploração da ignorância, dos maus costumes, é fazer obra ilegal e impatriótica, é estimular a dissolução da sociedade e, conseqüentemente, afetar a própria segurança nacional. é em resumo, combater dissimuladamente a obra da educação popular, implantada pela revolução de 1930 e realizada pelo regime vigente."⁵²

O discurso de Júlio Barata trabalha a diferença cultural através de sua hierarquização. O apego à segurança nacional transforma um medo específico - o da perda do poder - em um medo geral, que ameaçaria a todos. Uma abstracção - uma cultura homogênea e única - procura apagar as lutas e identidades individuais ou coletivas, que marcaram a história brasileira republicana. Mais que isso, a verdadeira cultura é identificada apenas em ligação com o Estado, que se torna o único lugar possível para a construção de uma identidade. Os homens só são sujeitos históricos à medida em que participem do Estado. Tudo aquilo que ocorre alheio a ele é marginal e deve ser reprimido; o único sujeito possível é o engajado.⁵³

Além desse rebaixamento da cultura popular, os articuladores da revista utilizaram também o caminho da folclorização das práticas populares, visto já nas notícias da imprensa. Tanto o rebaixamento quanto a folclorização da diferença

serviam ao mesmo fim de submetê-la e apagá-la. Luis Heitor é um bom exemplo deste procedimento. Em 1939, a revista publicava a palestra que proferiu ao inaugurar seu curso de folclore na Escola Superior de Música:

"...sob os olhos dos que cursarem esta matéria será estendido o panorama musical do Brasil ainda não fecundado pela cultura transatlântica. É o Brasil dos primitivos e dos humildes. O Brasil estático de certas zonas cristalizadas no passado e impermeáveis à avalanche civilizadora".⁵⁴

Aqui, se mantém a subordinação da diferença, mas há também um processo de romantização. A imagem de dois "brasis" garante a dominação de uma classe sobre outra, da mesma forma que facilita a despolitização das práticas populares. Aquilo que possui identidade própria, é pobre e diferente ora é visto como perigoso e inculto, ora como humilde e primitivo. Estas falas corporativistas mostram um medo generalizado em relação à pobreza que gera a cooptação ou a repressão. Embora tenha retomado aqui a força dessa repressão, procurei mostrar também suas falhas e sua ausência de hegemonia. Os processos e as canções aqui citados afirmaram isto.

Uma outra questão é a das diferenças entre este projeto de radiodifusão e aquilo que os artistas, inclusive os compositores e cantores malandros, acabaram por fazer dele. A dualidade tão marcante nos textos de Aluizio José da Rocha, não raro se encontrava nas noites da Lapa, em cujos cabarés conviviam malandros, boêmios, prostitutas, políticos e inte-

leluais de diferentes tendências. Foi esta convivência que, aliás, transformou um sujeito - o malandro - em tema da música popular brasileira - a malandragem.

Finalmente, cometeríamos um grande engano se acreditássemos que estes apelos à unidade e à disciplina ocorreram apenas na esfera do Estado. A opção pela "esquerda" engajada implicava também em uma trama de dominações que embora variasse em relação aos objetivos, possuía os mesmos métodos, o que aliás acabava por invalidá-la enquanto alternativa. Em 1933, por exemplo, Jorge Amado escrevia *Jubiabá*, a estória do nascimento, vida e morte do personagem "Baldo", um negro baiano contado de forma a ser o símbolo do "povo" brasileiro. Baldo era um menino pobre e malandro, mas para Jorge Amado ser malandro era quase o mesmo que ser criminoso; era também uma condição ditada pelas estruturas econômicas as quais estava submetido. A estória de Baldo se assemelha a uma cartilha. Ele passa por toda uma série de etapas: a alienação, o trabalho, a conscientização e o engajamento. Dosando sua ortodoxia com pitadas de sensualidade e romances impossíveis entre mocós pobres e negros e meninas ricas e brancas, Jorge Amado chega à idade adulta de Baldo. Ele, então, sentia-se deprimido e inútil, pensando mesmo em suicídio. Foi nesse momento que reencontrou a felicidade passando a dedicar-se ao trabalho.

Se o Estado Novo, o D.I.P., a polícia e a grande imprensa pretendiam a regeneração do malandro, a proposta "revolucionária" da esquerda exige dele o mesmo. Baldo passa por um processo gradual de regeneração a medida em que conhece o uni-

verso do trabalho, segundo o autor fonte de toda a prosperidade. De encontro aos discursos totalitários, as falas "revolucionárias" revelam um mesmo processo de valorização do trabalho. Nada ocorre fora desse universo.

Um pequeno trecho do romance é, nesse sentido, elucidativo:

"... Ele - Baldo - deixa Gustavinho com o Gordo e sai rindo, alegre, porque também vai fazer a sua greve... Foi redigido um manifesto. E foi designada uma comissão para levar aos operários em greve a solidariedade dos estivadores. Antônio Balduino fazia parte desta comissão e ia alegre porque ia brigar, entrar em barulho, gritar, fazer todas as coisas que ele gostava".⁵³

O malandro Baldo perdeu sua singularidade e se tornou o operário Antônio Balduino. A felicidade e o futuro seriam garantidos apenas pelo trabalho. Nos documentos oficiais expostos até aqui, tudo o que circulava fora do Estado era perigoso ou inferior.

Aqui, o que ocorre alheio ao engajamento político é alienação. Também estão presentes as mesmas estratégias de cooptação que procuram legitimar um discurso. Posto que a revolução não chegou, Baldo morreu lutando, sacrificando-se por um ideal, mas feliz por ter descoberto a "verdadeira consciência". Na "esquerda", a voz da unidade proclama: "Malandros de todo o mundo, regenerai-vos!" A trajetória de Baldo aparece como a única solução possível e procura legitimar um programa teórico inventando uma realidade, com os mesmos métodos pedagógicos e doutrinários dos intelectuais do Estado Novo. Pla-

giando Kasumi Nunakata, o "rolo compressor que paralisa e unifica a história" pode ser compreendido como uma via de mão dupla.⁵⁶ A questão de como a "esquerda" pensou a malandragem levaria, entretanto, a uma outra tese. Mas, por enquanto, já sabemos que a história possui caminhos mais autênticos e alternativos. Os malandros apontaram um desses caminhos.

NOTAS

- 1) Salvadori, Maria Ângela Borges, "Malandras Canções Brasileiras", in Revista Brasileira de História, nº 13, São Paulo, Editora Marco Zero, 1987, pp. 105-107.
- 2) Zaluar, Alba, "Condomínio do Diabo: As classes populares urbanas e a lógica do 'ferro' e 'fumo'", in Pinheiro, Paulo Sérgio (org.), Crime, Violência e Poder, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983, pp. 251-277.
- 3) Thompson, E. P., "¿Lucha de Clases sin Clases", in Iradiación. Revuelta e Consciencia de Clase (trad.), Barcelona, Ed. Critica, 1979, pp. 13-61.
- 4) Código Penal dos Estados Unidos do Brasil, p. 2665.
- 5) Revista de Criminologia e Medicina Legal, ano I, volume II, nºs 3 e 4, setembro e outubro de 1928, Secretaria da Justiça de São Paulo, p. 277.
- 6) Código Penal dos Estados Unidos do Brasil, artigo 402: "fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem, andar em correrias, com armas e instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumultos e de-

sordens, ameaçando pessoa certa ou incerta", Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1890, pp. 2734-2735.

7) Hall, Michael, "Trabalhadores Imigrantes" in revista Trabalhadores, nº 3, Prefeitura Municipal de Campinas, Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, Campinas, 1989.

8) Esta questão, aliás, levanta o problema da relação entre negros e imigrantes, pouquíssimo tocada pela historiografia, que fez com que os negros "desaparecessem" da história após 1888, como se tivessem sido mecanicamente substituídos pelos imigrantes.

9) Processo Crime envolvendo Fioravante Cirrely em 26/03/1913, folhas 2 a 4, processo nº 5244, maço 191, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

10) Ibid.

11) Ibid.

12) Ibid., folha 15.

13) Ibid., folha 16.

- 14) Processo Crime envolvendo José de Souza Moreira, datado de 27/01/1915, processo nº 4347, maço 169, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.
- 15) Ibid.
- 16) Ibid.
- 17) Processo Crime envolvendo Theodoro Rufino da Silva, vulgo "Olho de Gato", datado de 26-10-1914, processo nº 4036, maço 183, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.
- 18) Decretos do Governo Provisório, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1890, p. 2735. No artigo 400, lê-se: "Se o termo for quebrado, o que importará reincidência, o infractor será recolhido, por um a três anos, a colônias penais que se fundarem em ilhas marítimas, ou nas fronteiras do território nacional, podendo para este fim, serem aproveitados os presídios militares existentes. Parágrafo único: Se o infractor for estrangeiro, será deportado".
- 19) Folha de antecedentes incluída no processo a que respondeu Júlio Augusto Teixeira da Costa, vulgo "Gato Frito", em 05-04-1918, processo nº 5895, maço 1063, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

- 20) Processo Crime de Júlio Augusto Teixeira da Costa em 05-04-1918, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, processo nº 5835, maço 1063, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.
- 21) Ibid., folha 16.
- 22) Ibid.
- 23) Processo Crime envolvendo Pedro de Albuquerque, vulgo "Bunda de Prata", em 22-11-1918, processo nº 3138, maço 139, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.
- 24) Ibid., folha 4.
- 25) Ibid., folha 14.
- 26) Código Penal dos Estados Unidos do Brazil, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1890, p. 2735. No artigo 399, lê-se: "Deixar de exercitar profissão, ofício ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistência e domicílio certo em que habite; prover a subsistência por meio de ocupação proibida por lei, ou manifestamente ofensiva da moral e bons costumes".
- 27) Processo Crime envolvendo Francisco de Almeida, vulgo "Sestroso" em 12-02-1913, processo nº 5239, maço 141, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

28) Hall, Michael, op. cit.

29) Williams, Raymond, Marxismo e Literatura, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.

30) Thompson, E. P., op. cit.

31) Savcenko, Nicolau, Literatura Como Missão. Tensões Sociais e criação cultural na Primeira República, p. 19.

32) Estas informações foram retiradas de um processo crime envolvendo Francisco de Almeida, em 09-01-1917, processo nº 3342, maço 144, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

33) Processo Crime envolvendo José Augusto de Oliveira, vulgo "Zé Porco", em 25-03-1918, processo nº 3171, maço 140, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

34) Existem, é claro, muitas plantas da cidade do Rio de Janeiro no começo do século. Consultei a existente no livro de: Fervez, Gilberto João Carlos, A Muito Leal e Heróica Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, editado em Paris por Raymundo de Castro Maia, Candido Guinle de Paula Machado, Fernando Machado Portela e Banco Boa Vista, 1965, pp. 236-240, Secção de Obras Raras, Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo.

- 35) AVELIADAÇÃO, samba de Wilson Batista, gravado em 1933.
- 36) Senhor Belezaão, samba de Antoninho Lopes e Jáú, 1940, (aproximadamente).
- 37) Sobre a importância do riso ver, Romano, Roberto, op. cit.
- 38) Matos, Cláudia, op. cit.
- 39) Ibid., p. 114.
- 40) Acertei no Milhar, samba de Wilson Batista e Geraldo Pereira, 1940.
- 41) Severiano, Jairo, Getúlio Vargas e a Música Popular Brasileira, Editora da Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, Rio de Janeiro, 1983. Embora não seja um estudo aprofundado, o autor reconstrói uma espécie de trilha sonora do período Vargas.
- 42) Jornal Correio da Manhã, 06-04-1938, Rio de Janeiro, Arquivo Edgard Leuenroth, IFCH/UNICAMP.
- 43) Ibid.

- 44) Jornal Correio da Manhã, 11-03-1934, Rio de Janeiro, Arquivo Edgard Leuenroth, IFCH/UNICAMP.
- 45) Ibid.
- 46) Estudando a conquista da América pelos espanhóis, Todorov levanta a questão de como se comportar diante do outro, da diferença, e os problemas daí decorrentes. Ver, Todorov, Yzvetan, op. cit.
- 47) Rocha, Aluizio José da, "Radiofusão", in Revista Brasileira de Música, Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro, março de 1934, pp. 95-97.
- 48) Ibid.
- 49) Rocha, Aluizio José da, "Radiofusão", in Revista Brasileira de Música, dezembro de 1935, p. 73.
- 50) Depoimento de Júlio Barata em artigo de Aluizio José da Rocha na Revista Brasileira de Música, 1^o fascículo, 1940, pp. 83-88.
- 51) Foucault, Michel, Microfísica do Poder, Rio de Janeiro, Edições Graal, 5^a edição, 1985, p. 8.

52) Ibid., nota 50.

53) Novaes, Adauto, O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira, volume "Televisão", São Paulo, Brasiliense, 1983, pp. 9-12.

54) Heitor, Luis, "Introdução ao Curso de Folclore Nacional de Música", in Revista Brasileira de Música, vol. VI, 1939, pp. 9-10.

55) Amado, Jorge, Juhuhá, 46ª edição, Rio de Janeiro, Ed. Record, 1984, publicado pela primeira vez em 1933.

56) Munakata, Kasumi, "O Uno e o Múltiplo" in Silva, Marcos A. da (org.), Repensando a História, Rio de Janeiro, Ed. Marco Zero, 1984.

CONCLUSÃO

AQUELA TAL MALANDRAGEM...

*"Eu fui fazer um samba em homenagem
À nata da malandragem
Que conheço de outros carnavais
Eu fui à Lapa
E perdi a viagem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais..."*

(Chico Buarque; "Homenagem ao Malandro",
L.P. Opera do Malandro, 1979)

"... as vezes eu ia prá Lapa vê aqueles malandros. Então eu via aqueles cara sim de camisa de seda, chinelo charloque. Hoje em dia não existe mais. Chinelo Charloque, chapéu de veludo. Mas são uns camarada que aqueles, que aqueles, o nome dele era, eles era (sic) gigolô, sabe como é que é? Então é uns camarada (sic) que eu vi eles brigando ali, na mão. Botava a mão no chão, o pé subia, o corpo caía, o crioulo jogava o pé, assim, o cara virava o pé com a cabeça. Era tudo na pernada, no tapeta. Não se via revólver. Naquele tempo não existia revólver. Quem usava revólver antigamente era a Polícia Militar... E era aquele revólver defensor que quebrava assim para colocar a bala. Hoje em dia, depois que fizeram o revólver, inventaram a máquina, o revólver automático, qualquer moleque desse aí dá sugestão. Dá uma sugestão ne (sic) mim, eu sou obrigado a dar sugestão nele. Eles me matam, eles me matam".¹

O depoimento acima foi recolhido por Alba Zaluar em estudo sobre a violência urbana no Rio de Janeiro atual e pertence ao presidente de um terreiro de umbanda residente na "Cidade de Deus", conjunto habitacional pobre da zona sul no qual a autora centralizou sua pesquisa. Em seu trabalho, Alba Zaluar procura identificar a visão que as classes populares têm sobre a violência da qual são alvos e sujeitos.² A fala citada procura registrar o momento em que a malandragem dá lugar ao banditismo, a partir da expansão do uso do revólver, acarretada também pelo desenvolvimento da indústria de armas no país a partir dos anos 50.

Logo de início, há uma recuperação da figura do malandro e de seus parentescos com a capoeira, confundindo mesmo estes dois personagens e ressaltando deles a imagem visual, a elegância e a agilidade. O sentimento de localidade é expres-

gado nas referências ao bairro da Lapa, cuja identidade ficou guardada na memória popular, ligada à presença constante de malandros e boêmios. Nas lembranças do depoente, o malandro era um sujeito elegante e ágil de corpo que ganhava a vida pela moval e pela valentia mas que, diferença fundamental, não usava revólver. Com o seu aparecimento, aquilo que era particular do indivíduo foi substituído por um instrumento técnico, externo, e que portanto não exige do bandido a mesma manha e malícia que eram fundamentais ao malandro, que conquistava o respeito por uma história pessoal e era mais admirado do que temido.

O bandido também pode ser valente, é claro, mas impõe respeito, em primeiro lugar pelo terror. Além disso, a prática da capoeira era algo que se aprendia e dependia de uma habilidade pessoal; o revólver, pelo contrário, se compra. O malandro é um sujeito cujo passado faz a sua história e o respeito era adquirido através dela, não pelo porte da arma. O uso do revólver se expandiu em paralelo ao tráfico de entorpecentes, como necessidade para este negócio e amparado pela corrupção policial. Com o revólver, qualquer "moleque" se põe a valente e a insegurança, é claro, aumenta. A navalha foi, portanto, substituída pela arma de fogo. É provável que, assim como o revólver, ela tenha sido um símbolo de poder, mas seu porte, por si só, não garantia coisa alguma. Era preciso saber utilizá-la. Em termos simples, o porte da navalha não transformava, automaticamente, o sujeito em malandro, não tinha o mesmo efeito que o revólver tem hoje. O malandro fez da navalha um

de seus símbolos, o bandido faz do revólver seu instrumento.

Entretanto, apesar das diferenças, malandros e bandidos possuem também alguns pontos comuns: não gostam do trabalho disciplinado, querem ganhar muito dinheiro e procuram formas mais fáceis para adquirí-lo - o que não quer dizer, em absoluto, que sejam menos perigosas. São dois comportamentos veiculados, em tempos diferentes, como imagens da violência urbana carioca. Mas têm origem na própria marginalização da pobreza, já que os pobres são considerados perigosos mesmo sem terem cometido qualquer crime, o que dificulta a obtenção de empregos e fortalece a "opção" por caminhos ilegais para a sobrevivência.

Falando sobre os malandros apontei para as diferenças entre a cidade que eles conheceram e aquela em que viveram os capoeiras. Os malandros queriam dinheiro para desfrutar desta cidade. Pois bem, o bandido vive um universo onde os apelos ao consumo são inúmeras vezes mais intensos e os meios de comunicação de massa, fazem expandir, para muito longe, as necessidades. É esta realização que o bandido procura. Ele que dinheiro, boa casa, eletrodomésticos e uma arma especial que o simbolize. E é isto aqui que não consegue realizar pela prática regular do trabalho. Só a opção pelo banditismo é que lhe permite alcançar tudo isto. Sua honra não reside apenas na valentia, mas na propriedade de coisas que o trabalho não pode lhe oferecer.

Seja pelo terror ou pela valentia, bandidos e malandros acabam desempenhando um papel de liderança em suas comu-

nidades, mantendo uma divisão popular do espaço urbano carioca que tem como pilar a questão da relação entre o indivíduo e o espaço, da localidade. Na base do banditismo está presente a mesma constatação que levava ao aparecimento de capoeiras e malandros: a aproximação entre o trabalho e a escravidão, agora presente nas longas jornadas, nos baixos salários, na vigilância, na disciplina e no autoritarismo que caracterizam a relação entre patrões e operários.

E os parentescos não param por aí. Vimos que o artigo 299 do Código Penal colocava a vadiagem como contravenção apenas para aqueles que não possuíssem dinheiro.³ No caso dos criminosos atuais, a perseguição e a prisão só são impostas para os ladrões e traficantes pobres que ocupam os patamares mais baixos das quadrilhas cariocas, pois os que têm dinheiro compram o silêncio e a proteção policial. Portanto a contravenção e o crime são categorias jurídicas apenas na teoria; na prática, são determinados pela condição econômica e é bem por isso que os pobres são vistos como potencialmente criminosos.

Capoeiras do fim do século XIX e início do XX, malandros dos anos 30 e 40 e bandidos a partir da década de 50 estão todos ligados à áreas de atuação específicas e a imprensa continua a ser um veículo para a propagação de seus feitos e de sua fama, assim como continuam a existir leituras populares, mais positivas, sobre a questão da violência urbana. Condenados a uma espécie de exílio político interno, perseguidos pela polícia e abandonados a própria sorte pelo Estado, dependem para sobreviver de laços pessoais de solidariedade, amiza-

de a proteção e daí que para as classes populares, e não apenas para capoeiras, malandros e bandidos, o pior crime não seja o assassinato, mas a traição. E é com base nesse critério que julgam um "criminoso". Matar alguém da mesma área é crime; roubar de pobre e trabalhador também o é assim como a delação. A punição nestes casos também se faz independentemente da polícia e as mortes que gera não são vistas, a priori, como barbaridades.

É claro que não pretendo aqui justificar a violência e a malandragem que se alastram pelo tráfico de entorpecentes e mais recentemente pelos sequestros, mas apontar para o fato de que ela pode estar alinhada a uma tradição no que toca às questões da crítica ao trabalho disciplinado e ao sentimento de localidade. O problema é que, na leitura popular, a violência do malandro era mais positiva, porque praticada em igualdade de condições e pelo corpo; o revólver e o tráfico que favorecem a opção pelo banditismo reforçam desigualdades internas que enfraquecem a comunidade pobre carioca, subdividida em inúmeras quadrilhas. O perigo, antes, corria mais pelo lado de fora; hoje, ele está presente em toda parte. Um outro depoimento é significativo na contraposição do malandro em relação ao bandido na memória popular:

"A nossa arma naquela época era a navalha. Cortava o pescoço, deixava era degolado logo. Era difícil você ver um crime. A malandragem era mais sustentada no jogo da renda, tóxico não era explorado conforme é, era difícil você ver... Era o malandro respeitado. O cara vivia do jogo carteadado e só de meretrício. Elas saíam

pra luta pra arrumar pro cara. Mas o cara era respeitado, a família dos outros era respeitada. Porque não tinha mesmo a garantia de hoje que tem aí usando revólver... Eu era daquela época, eu podia assim guardar, ia pro jogo, ficava na esquina tomando conta. A polícia naquela época era socorro urgente, Guarda Municipal, não tinha Polícia Civil. Fracasso foi depois que acabou muitas coisas, aí, depois que apareceu a polícia civil, a malandragem começou a piorar. Aí começou a entrar o tóxico. De 50 pra cá, começou a se falar muito em maconha... Quer dizer, vê agora, um garotinho assim, Não é medo deles, que eles não são de nada, é o medo de falar uma palavra e eles te dar (sic) um tiro. é isso".⁵

A fala acima pertence, de acordo com os trabalhos de Alba Zaluar, a um ex-malandro, hoje presidente de bloco carnavalesco, também morador do mal afamado conjunto da "Cidade de Deus". Ele reitera a afirmação de que ser malandro não é o mesmo que ser bandido e aponta para o crescimento da violência a partir dos anos 50: "era difícil ver um crime". ele afirma que ambos os procedimentos - a malandragem e o banditismo - representam possibilidades de afastamento em relação ao trabalho, mas em termos morais, o malandro reaparece como um sujeito cujo respeito era adquirido por uma prática de vida e visto como símbolo de segurança pela comunidade. Mesmo a ênfase em designações tais como "qualquer garotinho" e "qualquer moleque" busca reforçar a diferença entre a experiência do malandro e o imediatismo do bandido. Além disso, por causa do tráfico, a polícia é uma presença constante nas áreas pobres da cidade e por repetidas vezes, mata apenas para medir força. Ausa-se a polícia civil, a maconha, o tráfico e o revólver

como causas da "decadência" do malandro e, no que toca a expansão do uso do último, não há nenhuma valorização da técnica.

Esta é, então, uma primeira conclusão: o lugar do malandro foi sendo ocupado, a partir dos anos 50, pelo bandido e muito embora ainda existam explicações populares diferentes para o crime e a violência, a malandragem foi uma forma de viver considerada hoje menos arbitrária e mais justa.

Mas existe ainda um outro ponto a ser considerado. Estudando o banditismo social rural, Hobsbawm mostra o fato de que a opinião pública não considerava estes bandidos como criminosos comuns.⁶ Muito embora o autor ressalte que as mesmas categorias de análise não podem ser adotadas para os bandidos de campo e da cidade, seu trabalho indica algumas possibilidades no que toca à malandragem. Vimos que alguns dos capoeiras e malandros famosos que apareceram ao longo deste trabalho -- Manduca da Praia, Sete Coroas, Frata Preta, Madame Satã e Gato Frito, por exemplo -- foram admirados por parte da população pobre carioca. Sete Coroas mereceu um samba de Sinhô que eternizou sua imagem⁷; Frata Preta liderou a população do bairro da Saúde durante a Revolta da Vacina e não fugiu da luta mesmo no momento em que só ele continuava a resistir contra a polícia⁸; Madame Satã se tornou um artista popularmente consagrado⁹; Ismael Silva praticou e cantou a malandragem, tornando-se personagem indispensável para quem queira contar a história da música popular brasileira¹⁰; Gato Frito, por suas relações pessoais de solidariedade e proteção, nunca cumpriu uma pena

por inteiro¹¹; se isto ocorreu foi porque, de alguma forma, foram queridos e admirados e o fato de hoje ser possível reconstruir parte da história desses personagens mostra que a memória popular os preservou como figuras quase heróicas.

Apesar da postura individualista que sempre os caracterizou, possuíram também uma dimensão coletiva, ainda que apenas em alguns raros momentos. Podem, portanto, serem vistos como um tipo especial de banditismo social urbano. É claro que, diferentemente dos bandidos rurais de Hobsbawn, não repartiam seus ganhos com a comunidade -- mesmo porque o tempo e o espaço são outros -- mas resumiam em si mesmo um desejo coletivo de liberdade, autonomia e circulação pela cidade. Além disso, protegiam e defendiam os interesses específicos de seus "pedaços". O fato de serem malandros não exclui a possibilidade de serem entendidos como outra forma de luta na busca da correção de erros e no exercício interno da justiça. Por serem valentes, adquiriram em alguns momentos uma postura de liderança e então seu individualismo dava lugar a um interesse coletivo. Não pretenderam fazer a revolução, é certo. Mas isto não esgota a dimensão de resistência e de revolta em suas vidas.

O malandro pode ser encarado como um tipo especial de protesto e rebelião, e mesmo a solidão que caracterizava a sua vida serve de reforço para esta aura de devoção popular¹². Aliás, heróico é adjetivo que só pode ser atribuído aos valentes e aos que não fogem de briga e, como vimos, a valentia era a marca mais forte na identidade desses personagens, que encar-

ravam, até mesmo, a superioridade policial. E cada vitória sobre a polícia alastrava-lhes a fama e o respeito. Em seu trabalho, Hobabawn afirma ainda que os bandidos sociais rurais foram lembrados sempre como heróis possivelmente como uma contraposição à avalanche de heróis oficiais que povoam a historiografia dos dominantes. Talvez seja também por isso que a memória popular do Rio de Janeiro tenha registrado estes populares "heróis" urbanos, para mostrar que possuem passado e identidade próprios, que são também sujeitos e para contrapor a sua memória à história oficial que só registra o pobre nos momentos de cooptação, passividade e dedicação ao trabalho. Não falta é esta memória popular que a Escolade Samba "Lins Imperial" desfilou neste ano de 1990 com o enredo "Madame Satã".

"A lua vem bralando cor de prata
para iluminar a Lapa dos sambistas e seresteiros,
que ao trocarem a noite pelo dia,
divulgam a melodia do nosso cançãoeiro.
Quem não conhece esse recanto,
de belezas e encantos.
A boemia seu costume principal,
Lapa dos malandros e artistas,
das mundanas que conquistam
os famosos cabarés.
Vinho, rufiões e cafetinhas disputaram em cada
esquina
o comércio dos bordéis.
Navalha no bolso
e chapéu de Panamá,
lá vai o malandro,
o baralho cartear.
João Francisco dos Santos abandonou a sua terra natal,
faz da sedutora Lapa o seu mundo ideal.
Vagando pela rua encontrou Catita,
rainha das casas de tolerância,

NOTAS

- 1) A maior parte dos apontamentos desta conclusão estão embasados nos estudos de Alba Zaluar. Ver Zaluar, Alba, op. cit. E também, A Máscara e a Revolta, tese de doutoramento, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, USP, 1983. O depoimento citado está no primeiro trabalho, p. 266.
- 2) Zaluar, Alba, "Condomínio do Diabo", p. 251.
- 3) Ver Capítulo IV deste trabalho.
- 4) Zaluar, Alba, p. 107. A Máscara e a Revolta, tese de doutoramento, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, USP, 1983.
- 5) Zaluar, Alba, "Condomínio do Diabo", p. 266 e 267.
- 6) Hobsbawm, Eric J., Bandidos, Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 1975.
- 7) Ver Capítulo III deste trabalho.
- 8) Ver Capítulo II deste trabalho.

- 9) Memórias de Madame Satã, conforme narração a Sylvan Paetz-
zo, Rio de Janeiro, Editora Lidoor, 1972.
- 10) Ver Capítulo III deste trabalho.
- 11) Ver Capítulo IV deste trabalho.
- 12) Hobsbawn, op. cit., p. 128 a 135.
- 13) Juvaci cantou o samba enredo Madame Satã de Guiné, Homero,
Russo, J. Mercadantes e Neguinho Andrade durante o desfile
de carnaval de "Lins Imperial" em 1990.

FONTES

C. Emissões Criminais

Envolvem acusados das contravenções de capoeiragem e vadiagem, respectivamente artigos 402 e 399 do Código Penal. Todos fazem parte do acervo do Arquivo Nacional, e constam na relação "29.C", organizada pelo próprio Arquivo, que compreende os anos de 1911 até 1927, pertencentes a "5ª Pretoria Criminal". A listagem abaixo foi feita por ordem cronológica.

- Processo nº 1. Júlio Augusto Teixeira da Costa, nº 3659, maço 200, 1912.
- Processo nº 2. Francisco de Almeida, nº 5239, maço 141, 1913.
- Processo nº 3. Fioravante Cirrely, nº 5244, maço 191, 1913.
- Processo nº 4. Theodoro Rufino da Silva, nº 4036, maço 103, 1914.
- Processo nº 5. José de Souza Moreira, nº 4347, maço 169, 1915.

- Processo nº 6. José da Costa Carvalho, nº 3670, maço 152, 1916.
- Processo nº 7. Francisco de Almeida, nº 3342, maço 144, 1917.
- Processo nº 8. José Augusto de Oliveira, nº 3342, maço 146, 1918.
- Processo nº 9. Júlio Augusto Teixeira da Costa, nº 3633, maço 1063, 1918.
- Processo nº 10. Pedro de Albuquerque, nº 3138, maço 139, 1916.

2. Desempenho da Imagem e do Som do Rio de Janeiro

O "M.I.S." guarda o acervo que Almirante formou sobre compositores e cantores da Música Popular Brasileira, desde o início do século. O Arquivo Almirante é constituído, em sua maior parte, por notícias veiculadas pela imprensa e anotações particulares. Trabalhei com as pastas dos seguintes compositores:

- Almirante
- Francisco Alves
- Geraldo Pereira
- Ismael Silva
- Milton Bastos
- Wilson Batista

3. Jornais

- Correio da Manhã, Rio de Janeiro
- Jornal do Brasil, Rio de Janeiro
- Jornal do Comércio, Rio de Janeiro
- O Estado de São Paulo, Rio de Janeiro
- O Paiz, Rio de Janeiro
- O Pasquim, Rio de Janeiro

4. Obras Literárias e Teatrais

- Almeida, Manuel Antônio de, Memórias de um Sargento de Milícias, São Paulo, Ed. Ática, 15ª edição, 1988. O texto foi publicado, pela primeira vez, em folhetins semanais de "A Pacotilha", entre os anos de 1852 e 1853.
- Antônio, João, Malagueta, Perua e Bacanaco, Rio de Janeiro, Ed. Record, 8ª edição, 1982.
- Amado, Jorge, Mulhahá, Rio de Janeiro, Ed. Record, 46ª edição, 1984. Publicado pela primeira vez em 1933.
- Azevedo, Aluizio, O Cortiço, São Paulo, Editora Ática, 17ª edição, 1988. Publicado pela primeira vez pela B.L. Garnier Editora, Rio de Janeiro, 1890.
- Azevedo, Arthur, O Alameda, Rio de Janeiro, Tipografia do "Diário de Notícias", 1886.
- Barreto, Lima, Os Bruzundangas, São Paulo, Ed. Ática, 1985. Publicado pela primeira vez em 1923.
- Macedo, Joaquim Manuel de, Memórias da Rua do Ouvidor, Rio de Janeiro, Tipografia "Perseverança", 1878.

7. Dicionários

- Cascudo, Luis da Câmara, Dicionário do Folclore Brasileiro, Rio de Janeiro, Ed. Itatiaia Limitada, Ed. da Universidade de São Paulo, 6ª edição, s/d.
- Holanda, Aurélio Buarque de, Novo Dicionário da Língua Portuguesa, São Paulo, Ed. Nova Fronteira, s/d.

8. Discos

- Coleção História da Música Popular Brasileira, São Paulo, Ed. Abril Cultural, s/d.

V Livros, Artigos, Exibições e Revistas

- Abranches, Dunsbee de, Atas e Atos do Governo Provisório, Rio de Janeiro, D. de Abranches Editor, 1930.
- Alves Júnior, Thomaz, Aplicações Teóricas e Práticas ao Código Criminal, Rio de Janeiro, E. L. Garnier Editora, 1883.
- Amado, Genolino, Os Inocentes do Leblon, Rio de Janeiro, Ed. Globo, 1946.
- Amado, Genolino, O Fússaro Ferido, Rio de Janeiro, Ed. Globo, 1948.
- Araújo, Elísio de, Estudo Histórico sobre a Polícia da Capital Federal, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1898.
- Arquivos da Polícia Civil do Estado de São Paulo, São Paulo, Secretaria de Justiça, vol. V, 1º semestre, 1943.
- Assis, Machado de, Crônicas (1876-1888), Rio de Janeiro, W. H. Jackson Inc. Editores, 1938.
- Barreto Filho, Helle e Lima, Hermeto, História da Polícia do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Ed. A Noite, 1939.

- Código Penal dos Estados Unidos do Brasil, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1890.
- Coelho Neto, Henrique Maximiliano, A Capital Federal, Porto, Livraria Chardron de Lello e Irmãos Ltda, 1915.
- Coelho Neto, Henrique Maximiliano, O Bazar, Porto, Livraria Chardron de Lello e Irmãos Ltda. 1928.
- Coleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1909.
- Coracy, Vivaldo, Memórias da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1965.
- Corrêa, Viriato, Casa do Belgum, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1936.
- Cruls, Gastão, Aparência do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Ed. Conquista, 2ª edição, 1957.
- Edmundo, Luiz, O Rio de Janeiro do Meu Tempo, Rio de Janeiro, Ed. Conquista, 2ª edição, 1956.
- Edmundo, Luiz, O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis, Rio de Janeiro, Ed. Conquista, 4ª edição, 1956.

- Fernandes, Antônio Barroso (org.), As Vozes Desassombra-
das do Museu, Rio de Janeiro, Secretaria de Educação e
Cultura, Museu da Imagem e do Som, 1970.
- Ferraz, Sampaio, No Delito. Código Penal e Organização
Penal na Inglaterra, São Paulo, Departamento de Cultu-
ra, Divisão do Arquivo Histórico, 1949.
- Investigações, Revista do Departamento de Investigações
da Polícia de São Paulo, nº 9, São Paulo, 1949.
- Koseritz, Carl von, Imagens do Brasil, São Paulo, Livra-
ria Martins Editora, 1943.
- Leite, Francisco, Elagrantes da Cidade Maravilhosa, Rio
de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1940.
- Leithold, T. von e Rango, L. von, O Rio de Janeiro visto
em dois Placards em 1812, São Paulo, Companhia Editora
Nacional, 1966.
- Martins, Luis, Noiturno da Lapa, Rio de Janeiro, Ed. Civi-
lização Brasileira, 1964.
- Maul, Carlos, O Rio de Janeiro da Bela Época, Rio de Ja-
neiro, Livraria São José Editora, 1967.

- Memórias de Madame Satã, conforme narração a Sylvan Paez-
zu, Rio de Janeiro, Editora Lijador, 1972.
- Novaes Filho, Helio, Festas e Tradições Populares no Bra-
zil, Rio de Janeiro, H. Garnier Editora, s/d.
- Oliveira, Álvaro, Rio aos Anos, Adeia, Gosa e Sofra, Rio
de Janeiro, Gráfica Editora Souza, 1947.
- Relatório de Washington Luis F. de Souza, então secretá-
rio da Justiça de São Paulo, ao governador do Estado Jor-
ge Tibúrcia, São Paulo, 1907.
- Revista Brasileira de Música, Rio de Janeiro, Instituto
Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro, Mi-
nistério da Educação e Saúde, 1934 a 1941.
- Revista de Criminologia e Medicina Legal, São Paulo, Se-
cretaria da Justiça, vol. II, nºs 3 e 4, setembro e outu-
bro de 1928.
- Rio, João do, A Alma Encantadora das Ruas, Rio de Janei-
ro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria
Municipal de Cultura, 1967.
- Rio, João do, Dentro da Noite, Rio de Janeiro, H. Garnier
Editora, 1910.

- Rio, João do, Histórias da Gente Alente, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1981.

- Schlichthorst, C., O Rio de Janeiro como é, Rio de Janeiro, Ed. Getúlio Costa, 1943.

- Tourinho, Eduardo, Revelação do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1964.

- Vidal, Armando, O Juço, a Administração e a Justiça, Rio de Janeiro, Tipografia dos "Annaes", 1917.

BIBLIOGRAFIA

- ALENCAR, Edigar de, Mosso Sinhô do Samba, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981.
- ALTRANTE, No Tempo de Noel Rosa, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 2ª edição, 1977.
- AREIAS, Almir das, O que é Canoeira, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.
- BAKHITIN, Mikhail, A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento, São Paulo, HUCITEC/Brasília, Ed. da Universidade de Brasília, 1987.
- BUSI, Eliéa, Memória e Sociedade. Lembranças de Velhos, São Paulo, Y. A. Queiroz Ed., 1979.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins, "Metrópoles: As faces do nosso Urbano", in Revista Brasileira de História, nºs 8 e 9, Cultura e Cidade, vol. 5, ANPUH/Marco Zero, 1985.
- BRITTO, Iêda Marques, Samba na Cidade de São Paulo (1900-1930): Um Exercício de Resistência Cultural, São Paulo, FFLCH/USP, 1986.

CAMPOS, Alice Duarte Silva de et alii, Um Certo Geraldo Fereira. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.

CAMPOS, Augusto de, O Balanço da Bossa e Outras Bossas, São Paulo, Ed. Perspectiva, 3ª edição, 1978.

CARDOSO, Sérgio, "O Olhar dos Viajantes" in Novaes, Adauto (org.), O Olhar, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

CARVALHO, Hermínio Bello, Mudando de Conversa, São Paulo, Livraria Martins Fontes Ed., 1986.

CARVALHO, José Murilo de, Os Desnaturalizados, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

CARVALHO, José Murilo de, Teatro de Sombras: A política Ime-
lial, São Paulo, Vértice Editora/Rio de Janeiro, Instituto
Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 1988.

CARVALHO, José Murilo de, "O Rio de Janeiro e a República" in
Revista Brasileira de História, Cultura e Cidades, São Pau-
lo, ANPUH/Barco Zero, 1985.

CARVALHO, Lía de Aquino, Habitacões Especulares, Rio de Janeiro,
Secretaria Municipal de Cultural, Deptº Geral de Documenta-
ção e Inf. Cultural, 1986.

CARVALHO, Luis Fernando Medeiros de, "Artimanhas do Bamba", in revista Abre Alas, Rio de Janeiro, novembro de 1979.

CARVALHO, Burilo, "A Ginga da Liberdade" in revista Retrato do Brasil, nº 26, São Paulo, s/d.

CHALHOUB, Sidney et alli, "Trabalho Escravo e Trabalho Livre na Cidade do Rio de Janeiro: vivência de libertos, 'galegos' e mulheres pobres" in Revista Brasileira de História, Cultura e Cidade, São Paulo, ANPUH/Harco Zero, 1985.

CHALHOUB, Sidney, Trabalho, Lar e Rotacim, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986.

CHALHOUB, Sidney, "Os Filos da Abolição" in Revista Trabalha-
duras nº 1, Campinas, Prefeitura Municipal, Secretaria Mu-
nicipal de Cultura, Esportes e Turismo, 1989.

CHALHOUB, Sidney, Visões da Liberdade, tese de doutorado em História, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Campinas, 1989.

CHAUÍ, Marilena, Conformismo e Resistência, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986.

- CURRÁ, Maria Cleucentina Pereira, O Espelho do Mundo: Juquens,
a História de um Asilo, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra,
1986.
- GRAS, Luis Sérgio, "Capoeira, Morte e Vida no Rio de Janeiro",
in Revista do Brasil, Ano II, nº 4, 1985.
- ECO, Umberto, Apocalípticos e Integrados, São Paulo, Editora
Perspectiva, 4ª edição, 1990.
- EFEGÊ, Jota, Figuras e Coisas do Carnaval Carioca, Rio de Ja-
neiro, FUNARTE, 1982.
- ENGEL, Nagali G., "Imagens Femininas em Romances Naturalistas
Brasileiros" in Revista Brasileira de História, A Mulher e
o Espaço Público, nº 18, São Paulo, ANPUH/Marco Zero, 1989.
- JUSTEVEZ, Martha de Abreu, Meninas Perdidas: Os Escolares e o
Cotidiano do Amor no Rio de Janeiro da "Belle époque", dis-
sertação de mestrado, Instituto de Ciências Humanas e Filo-
sofia, Centro de Estudos Gerais, Universidade Federal Fluo-
minense, 1987.
- FOUCAULT, Michel, Microfísica do Poder, Rio de Janeiro, Ed.
Graal, 5ª edição, 1985.

- FONCAULT, Michel, Visitas a Euzil, Petrópolis, Ed. Vozes, 5ª edição, 1987.
- FREYRE, Gilberto, Sobrados e Mocamboas, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora/Instituto Nacional do Livro/Fundação Pró-Memória, 1985.
- GINZBURG, Carlo, O Queijo e os Vermes, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- GOMES, Bruno Pereira, Wilson Batista e sua época, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985.
- GOMES, Danilo, Antigos Cafés do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Livraria Kosmos Editora, 1989.
- HALL, Michael, "Trabalhadores Imigrantes" in Revista Trabalhadora nº 3, Campinas, Prefeitura Municipal, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1989.
- HARDMAN, Francisco Foot, "Palavra de Ouro, Cidade de Palha" in Schwarz, Roberto (org.), Os Pobres na Literatura Brasileira, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.
- HOBBSBAWN, Eric, "A Produção em Massa de Tradições. Europa, 1870-1914" in Hobsbawn, Eric e Ranger, Terence (org.), A Invenção das Tradições, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

HOBBSBANN, Eric, Bandidos, Rio de Janeiro, Ed. Forense-Universitária, 1975.

HOLLOWAY, Thomas H., "O Saudável Terror: Repressão policial aos capoeiras e resistência dos escravos no Rio de Janeiro no século XIX", in Estudos Afro-Asiáticos, Rio de Janeiro, 1987.

KOWNRICK, Lúcio, Trabalho e Madiagem, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987.

LORA, Silvia Hunold, Campos da Violência, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1988.

LERRARO, Alcir, A Sacralização da Política, Campinas, São Paulo, Ed. Papirus, 1986.

LINEBOUGH, Peter, "Crime e Industrialização: A Grã-Bretanha no século XVIII", in Pinheiro, Paulo Sérgio (org.), Crime, Violência e Poder, São Paulo, Brasiliense, 1983.

MALANUD, Samuel, Recordando a Praça Onze, Rio de Janeiro, Livraria Kosmos Editora, 1988.

MATOS, Cláudia, Arenski no Nilhal: Samba e Malandragem no Templo de Babilônia, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1982.

- HATTA, Roberto, Carnavais, Malandros e Heróis, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1983.
- HERLEAU-PONTY, N., "De Mauss à Lévi-Strauss" in Coleção Da Pensadora, São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- HORAES, Eneida, História do Carnaval Carioca, Rio de Janeiro, Ed. Record, 1987.
- HOURA, Jair, "Evolução, Apogeu e Declínio da Capoeiragem no Rio de Janeiro", in Cadernos Rio-Ária, Rio de Janeiro, nº 3, 1985.
- HOURA, Roberto, Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.
- MUNAKATA, Kasumi, "O Uno e o Múltiplo" in Silva, Marcos A. da (org.), Relembrando a História, São Paulo, ANPUH/Rio de Janeiro, Marco Zero, 1984.
- NOVAES, Adauto (org.), O Nacional e o Popular - Televisão, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.
- ORTIZ, Renato, Cultura Brasileira e Identidade Nacional, São Paulo, Brasiliense, 1983.

FERRUT, Michelle, Da Exclusão da História, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1968.

FIFER, Rudolf, Filmsical Brasileiro e Chanchada, São Paulo, L. Guan Editora, s/d.

FRGO, Margaret, Do Cafaré ao Lar: A Ilceia da Cidade Discipli-
nada, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.

FRGO, Waldemar, Canoaria Angola: Ensaio Sócio-Etnográfico,
Salvador, Ed. Itapuã, 1968.

FREUIT, Delso, O Rio Antigo nos Anúncios de Jornais
(1806-1850), Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Edi-
tora, s/d.

RIBEIRO, Gladys Sabina e Esteves, Martha de Abreu, "Cenas de
Amor: Histórias de Nacionais e Imigrantes", in Revista Bra-
sileira de História nº 18, A Mulher e o Espaço Público, São
Paulo, ANPUH/Marco Zero, 1989.

RIBEIRO, Maria Alice, "Fábrica e Cidade", in Revista Trabalha-
dora nº 4, Campinas, Prefeitura Municipal, Secretaria de
Cultura, Esportes e Turismo, 1989.

ROCHA, Oswaldo Porto, A Era das Demolições, Rio de Janeiro,
Secretaria Municipal de cultura, Deptº Geral de Doc. e Inf.

Cultura 41, 1966.

SALVADURI, Maria Angela Borges, "Malandras Canções Brasileiras", in Revista Brasileira de História nº 13, Cultura e Linguagens, São Paulo, ANPUH/Marco Zero, 1987.

SCHAFF, Adam, História e Verdade, São Paulo, Martins Fontes Editora, 1978.

SCHWARZ, Roberto (org.), Os Pobres na Literatura Brasileira, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.

SEVCENKO, Nicolau, A Revolta da Vacina, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1984.

SEVCENKO, Nicolau, Literatura como Missão, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985.

SEVERTIANO, Jairo, Getúlio Vargas e a Música Popular Brasileira, Rio de Janeiro, Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1983.

SILVA, Marília T. Barbosa e Oliveira Filho, Arthur L. de, Carlota De Tempo Lido, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.

SOARES, Maria Thereza Nello, São Lemael do Estácio, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985.

- GOTHEI, Raquel, "Mulheres Ousadas e Apaixonadas: Uma Investiga-
ção em Processos Criminais Cariocas (1890-1930)", in Re-
vista Brasileira de História nº 18 A Mulher e o Espaço Edu-
cacional, São Paulo, ANPUH/Marco Zero, 1989.
- OTTEGANI, Dino, Para Entender a Música, Rio de Janeiro, Ed.
Globo, 1987.
- SUSSEKIND, Flora, As Revistas do Ano e a Invenção do Rio de
Janeiro, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira/Fundação Casa
Rui Barbosa, 1986.
- SUSSEKIND, Flora, O Cinematógrafo das Letras, São Paulo, Com-
panhia das Letras, 1987.
- TAJARES, Jélio César de Souza, Ranço de Guerra: Arquivomárma,
dissertação de mestrado, Departamento de Sociologia, Uni-
versidade de Brasília, 1984.
- THOMPSON, E.P., A Miséria da Teoria, Rio de Janeiro, Zahar
Editores, 1984.
- THOMPSON, E.P., "La Sociedad Inglesa del Siglo XVIII. ¿Lucha
de Clases sin Clases?", in Tradición, Revuelta e Consciên-
cia de Clase, (trad.), Barcelona, Ed. Crítica, 1979.

PERSON, E.F., "Tiempo, Disciplina de Trabajo y Capitalismo Industrial" in Tradición, Revuelta e Consciência de Classe, (trad.), Barcelona, Ed. Critica, 1979.

RAMO, José Ramos, História da Música Popular, Petrópolis, Ed. Vozes, 1974.

ROV, Tzevetan, A Conquista da América: A questão do Outro, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 2ª ed., 1988.

SILVEIRA, Gilberto e Suzuki, Matinas, "A Malandragem e a Formação da Música Popular Brasileira", in Fausto, Boris (org.), História da Civilização Brasileira, São Paulo, Ed. FFLCH, volume III, 1982.

SILVEIRA, Paul, Como se Escreve a História, Lisboa, Edições 70, 1987.

SILVEIRA, José Miguel, "Getúlio da Paixão Cearense", in O Nacional e o Popular-Música, São Paulo, Brasiliense, 1982.

SILVEIRA, Alba, A Máquina e a Revolta, Tese de doutoramento, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, USP, 1983.

SILVEIRA, Alba, "Condomínio do Diabo: As Classes Populares e a Lógica do 'Ferro' e do Fumo", in Pinheiro, Paulo Sérgio (org.), Crime, Violência e Poder, São Paulo, Brasiliense, 1983.