



## EU SOU DA LIRA NÃO POSSO NEGAR: MALANDROS E CAPOEIRAS DO RIO ANTIGO À ERA VARGAS

Jorge Felipe Moreira,  
Rômulo Meira Reis  
Simone Freitas Chaves

### RESUMO

*A tese que perpassa essa pesquisa é a de que a imagem do capoeira se constrói associada à figura do malandro, ambos perseguidos pelo poder estabelecido ao longo da história, resignificando-se. Assim, o recorte temporal deste texto se situa na análise da imagem do malandro em obras literárias e sambas de 1920 a 1940 e sua íntima articulação com manifestações afro-brasileiras, especificamente a capoeira. Como conclusão consideramos que a associação samba, malandragem e capoeira, retrata traços históricos do Rio Antigo decorrentes das façanhas de Guaiamus e Nagoas que podem ter servido de inspiração para o surgimento do malandro, aportando na resignificação desse personagem no Estado Novo da era Vargas, concomitante a um embrionário processo de institucionalização da capoeira.*

PALAVRAS-CHAVE: capoeira; malandro; samba.

Ainda que tenha força no imaginário social a hipótese da criação da capoeira como uma luta de simulação e resistência dos negros escravos no Brasil, os seus primeiros registros documentais<sup>1</sup> advêm das páginas policiais que retratam as diversas façanhas marginais das maltas<sup>2</sup> de capoeira, Guaiamus e Nagoas<sup>3</sup>, que aterrorizaram a cidade do Rio de Janeiro, sobretudo nos anos que antecederam a proclamação da República no Brasil. Assim como outras manifestações oriundas dos negros escravos do país, a capoeira sofreu forte perseguição pelas autoridades constituídas da época, sendo oficialmente criminalizada no Código Penal de 1890. Após esse período de repressão no primeiro decênio da República, a capoeira deixaria de ter destaque nas páginas policiais e noticiários dos jornais na Capital do País, os temidos capoeiras e o brilho da navalha que tanto perturbaram a ordem social, parecem ter se consubstanciado na figura de outros personagens que passam a ilustrar o cenário carioca, o “Povo da Lira”: os bambas e a malandragem.

---

<sup>1</sup> Soares (1994) notabiliza-se pela tese de que a capoeira aparece primeiramente citada em documentos policiais como ato criminoso, para depois ilustrar as escritas literárias diversas.

<sup>2</sup> Conjunto de capoeiras que andavam em bandos, promovendo a “desordem” e cometendo crimes. (DIAS, 2001).

<sup>3</sup> Soares (1994) menciona que a rivalidade entre as duas principais maltas de capoeiras espalhou rastro de sangue na vida urbana carioca, atraindo uma forte perseguição pela polícia.

A tese que perpassa essa pesquisa é a de que a imagem do capoeira se constroi associada à figura do malandro, ambos serão perseguidos pelo poder estabelecido ao longo da sua história, ressignificando-se. Assim, o recorte temporal deste texto se situa na análise da figura do malandro em obras literárias e sambas das décadas de 1920 a 1940, os chamados anos de ouro da malandragem, e sua íntima articulação com manifestações afro-brasileiras, mais especificamente a capoeira.

No início do século XX, Pederneiras (1946) confere o nome de “Povo da Lira” ou “Turma da Lira” aos capoeiras, capadócijs, serenistas e boêmios que desfilam sua irreverência pelas ruas do Rio de Janeiro, consagrando e enaltecendo as qualidades desta turma. Edmundo (1957) partilha este olhar, e atribui a esses capoeiras uma faceta ambígua que os coloca na esfera do belo e do perigoso, do repulsivo e adorável, capaz de seduzir belas mulheres, curtir a noite jogando dados, envolver-se em confusões e ao fim ainda tomar um bom trago.

Ao tecer uma crítica ao futebol, esporte bretão que começava a ganhar popularidade, Monteiro Lobato (1921) exalta a capoeiragem, lembrando que em um passado recente ela imperava absoluta entre as atividades corporais brasileiras. O autor lamenta o declínio desta arte e a escassez de registros desses áureos tempos. Na crônica de sua autoria intitulada “22 da Marajó”, descreve o caráter ambíguo do personagem principal, de mesmo nome, um famoso capoeira desordeiro, agora esposado com uma rica moça, que após viver anos no exterior, fica viúvo retornando ao Brasil. Ao residir no Rio de Janeiro, sua elegância fidalga passa a provocar ciúmes nos jovens da localidade, que chegam ao ponto de contratar um capoeira para dar-lhe uma lição.

Isto feito, o capoeira escolhido para a missão coloca-se a espreita para realizar o ataque. Assim que 22 da Marajó cruza a esquina, é abordado com uma cabeçada, para surpresa e espanto do grupo de rapazes que de longe conferia o “trabalho”, ele se esquiva, desferindo repetidas rasteiras que acabam com a disputa. Ironicamente desapontado com a falta de perícia de seu agressor, Marajó lamenta o decair de uma arte “outrora eficiente” e exclama: “soltas sem negaças<sup>4</sup>, forte besta”. Não satisfeitos, os rapazes conseguem um capoeira ainda mais perigoso para enfrentar o fidalgo, o famigerado Dente de Ouro, do bairro da Saúde. Na hora do embate, quando avista Marajó reconhece-o e interroga surpreso: “O 22, você por aqui”? Este responde:

---

<sup>4</sup> Soltas era o nome dos golpes desferidos com a cabeça, mais popularmente conhecido como cabeçada, característico da capoeira e utilizado até os dias de hoje. Negaças remete a negação do golpe oponente, esquivar, evitar, enfim negar o ataque contrário.

Cala o bico, moleque, e toma lá para o cigarro; mas afasta-se, que hoje sou gente e não ando em más companhias, respondeu o Petrônio, correndo-lhe uma pelega de dez e seguindo o seu caminho, impertubavelmente. Dente de Ouro voltou para o grupo dos elegantes, alisando a nota. \_\_ Então? Perguntaram estes, desnorteados com o imprevisto desfecho. \_\_'cês tão bestas! Pois aquele é o 22 da Marajó, corpo fechado p'ra "sardinha" e pé que nunca "lalou saque". Estrompar o 22, 'cês tão bestas (LOBATO, 1921).

Conde (2007) apregoa que esse tipo de construção romantiza o capoeira no começo do século XX colocando-o como uma espécie de anti-herói nacional, dotado de charme e sedução, amante do lúdico, da festa, inseparável da rasteira e da navalha. Esperteza, valentia e elegância seriam valores emblemáticos dos capoeiras da “Turma da Lira”, que para circular nos meios sociais, instituem uma adequação no traje herdado das maltas. A roupa folgada, de cor branca e vermelha, continuaria compondo a indumentária do capoeira. Porém, com mais polimento e elegância. Para isso, foi utilizado o linho e a seda, em alta na época, e o pinho, nome dado a inseparável bengala que o acompanha desde os tempos de Guaiamus e Nagoas.

Tudo isso somado ao andar gingado, de movimentos ágeis e o passado escravo, sofredor, parecem contribuir para uma aceitação popular desse enigmático personagem. Porém Salvadori (1990) destaca que esses atributos agradavam apenas parte da sociedade carioca, havia outra numerosa que se incomodava com os risos zombeteiros, com as danças sensuais, enfim com o humor dos negros que até pouco tempo eram escravos e que segundo eles deveriam trabalhar duro e não desafiar os “homens de bem” com sua alegria. A autora segue, dizendo que aumenta o controle ao ócio, a fim de frear a irreverência dessa turma, que mesmo não estando mais agrupados em maltas, incomodam os dominantes, principalmente pelo estilo de vida adotado, oposto ao almejado pela Nova República.

O corpo ágil e livre do capoeira parece ser mostra do indesejável pelo poder do Estado. A festa, a música e a dança são valores dissonantes ao projeto republicano. O lúdico presente na ginga da “Turma da Lira” se aproxima da dança sensual dos lundus, do samba, das festas, espaços do improvisado e malemolência, muito distantes dos gestos condicionantes e mecânicos do trabalhador. É a capoeiragem que, “por ser dança, remete à elegância e por fim, por ser brincadeira, remete ao não trabalho” (SALVADORI, 1990, p.119).

A brincadeira, a dança, ginga e a música são constitutivos da cultura negra no Brasil. No Rio de Janeiro esses elementos culturais irão se concentrar na “Pequena África<sup>5</sup>”, entre os

---

5 Região em que se encontrava o grande mercado de escravos do Valongo e que aglutinou a cultura religiosa das tias Baianas, Ciata, Mônica, Bibiana, perciliana, entre outras que junto ao Babalaorixá João Alabá, resguardaram e proliferaram os ensinamentos do Candomblé. Tia Ciata

bairros da Saúde e da Gamboa. É neste local, que devido à chegada de escravos baianos, desde a época do mercado de escravos, agrupam-se diferentes manifestações da cultura africana no Rio de Janeiro. Candomblé, lundu, capoeiragem e samba se imbricam em uma verdadeira “embaixada” africana no Brasil (SALVADORI, 1990; MOURA, 1995; LOPES, 2008).

Hilária Batista de Almeida, mais conhecida como tia Ciata, foi a principal aglutinadora dessa cultura negra no Rio de Janeiro, Mãe-de-santo pertencente à linhagem dos tradicionais candomblés da Bahia, tia Ciata realizava festas que duravam até mais de uma semana, vale lembrar que na época era proibido a manifestação de qualquer tipo de expressão ligada aos negros, a religiosidade e a musicalidade eram perseguidas pela polícia. Mas a casa de tia Ciata fugia a regra, as autoridades policiais faziam vista grossa para os acontecimentos na casa da famosa tia baiana, Moura (1995) atribui essa benesse a uma curiosa história relatada pelo sambista Bucy Moreira, neto de tia Ciata, ela conta que, o então Presidente da República, Wenceslau Brás, tinha uma ferida na perna, que segundo uma junta médica, não poderia ser fechada. Uma pessoa ligada ao presidente levou tia Ciata ao seu encontro, que após consultar seus orixás, curou a ferida em três dias. Em agradecimento, Wenceslau Brás consegue um emprego para o marido de tia Ciata no gabinete do chefe de polícia, que evitava “batidas” na casa da tia baiana.

Essa salvaguarda permite que a casa de tia Ciata torne-se uma resistência cultural negra na capital do Brasil. Logo ela começa a ser descoberta pela elite carioca, na busca da culinária exótica, das vistosas roupas de baiana, muito usadas em peças teatrais e durante o período momesco. Também nos afamados “trabalhos de feitiçaria” que, segundo se falava, “curavam todos os males”, e dos animados batuques que provocavam euforia a quem assistia (MOURA, 1995; NORONHA, 2003).

Contudo, só podiam frequentar a casa de tia Ciata pessoas indicadas ou conhecidas, diz Moura (1995) que as festas eram protegidas pelo próprio corpo policial a fim de que não houvesse confusões que estragassem o divertimento. Salienta-se que esses festejos são embriões do samba e do chorinho, gêneros musicais que representam a cultura brasileira em todo o mundo. É desse caldeirão cultural que nasce o primeiro samba gravado pela indústria fonográfica no Brasil, o tradicional, “Pelo telefone”, gravado por Donga em 1916 e executado até os dias atuais (LOPES, 1992; MOURA, 1995; SODRÉ, 1998; NORONHA, 2003).

---

merece destaque pelo papel que desempenha para a manutenção dos costumes africanos em meio à repressão policial na época. (MOURA, 1995).

O pesquisador Muniz Sodré (1998) e o sambista Nei Lopes (1992) destacam que a classe mais abastada, que procurava o endereço de tia Ciata, não tinha acesso aos fundos da casa. Era neste local que acontecia a batucada, também conhecida como samba de pernada, samba duro ou pernada carioca; ou ainda conforme Dealtry (2009), a própria capoeiragem, camuflada com os passos e ritmo do samba. Na parte da frente se misturavam aos tambores, instrumentos metálicos e de sopro, atribuindo ares mais nobres à batucada dos negros. É dessa mistura que nasce o chorinho, gênero musical que vem dialogar com os estereótipos elitistas bastantes presentes no começo do século XX, bem diferente dos batuques e batucadas presentes no fundo do quintal (LOPES, 1992; MOURA, 1995).

Salvadori (1990) apregoa que o samba é uma manifestação popular intimamente ligada à batucada, que por sua vez encontra-se atrelada a ritmos e gestos motores da capoeiragem. Conforme Sodré (1998, p. 15), “na batucada, só se destacavam os bambas da perna veloz e do corpo sutil”. Encontra-se traços dessa tradição nas letras de samba que descrevem ações como a violência e valentia, expressas nas letras dos sambas que começam a ganhar força a partir da segunda década do século XX (SALVADORI, 1990).

Nesta época, as letras dos sambas passam a exaltar a figura do malandro, um personagem que se confunde com o antigo capoeira pela aversão ao trabalho formal, pelo trajar e sobretudo pelo uso da força física e da navalha. Muniz Sodré (1998) resgata essa ligação entre samba e capoeiragem durante o período dos entrudos carnavalescos, mostrando que: “Fazia-se também presente os grupos conhecidos como malandros e capoeiras ou então desordeiros, que desfilavam nos dias de carnaval” (p. 18). Lembremos que nos anos 1930 as escolas de samba tinham na “tradicional” ala das baianas, homens travestidos armados com navalhas presas nas pernas, debaixo da saia rodada, possíveis capoeiras que ao circundarem a agremiação mantinham afastados os inimigos e desafetos (JÓRIO; ARAUJO, 1969; LOURENÇO, 2009).

Matos (1982), Salvadori (1990), Dias (2001) e Ligiéro (2004) apontam o malandro como sucessor do capoeira, para estes autores, a malandragem possui características comuns à capoeiragem, tendo o samba como pano de fundo dessa trama. Para Salvadori (1990) as letras dos sambas, além de retratar as façanhas dos valentes e dos capoeiras, são uma memória viva nos discursos cantados dos chamados “sambas malandros”. Vale ilustrar que existe também uma modalidade de samba, o samba chulado, que pode ter influenciado algumas cantigas de capoeira conhecidas como chulas, no Rio de Janeiro.

A mesma ginga que conduz o capoeira e embala o malandro, assemelha-se aos

movimentos sinuosos do samba, movimentos que parecem diferir dos gestos condicionantes e parametrizados do trabalhador. Encontramos na oralidade a relação entre o capoeira e o mestre-sala, guardião do estandarte, ostentado pela porta-bandeira, segundo essa tradição oral, atrás dos trajes nobres do mestre-sala estaria a navalha camuflada pelo leque e pelo lenço de seda. É o corpo livre, dançante, sempre pronto para o embate, corpo descompromissado, em descompasso com a ordem almejada pelas autoridades governamentais, corpo que foge do enquadramento ideologizado por Pereira Passos e desejado pelas elites da época. É nesse decurso que a capoeiragem amalgama-se com a malandragem, tendo o samba como principal liga dessa mistura, capaz de gerar um personagem que povoa o imaginário nacional até os dias de hoje: o malandro.

Enxergamos no malandro uma continuidade do antigo capoeira, um elo entre ambos. O antigo frequentador das páginas policiais, que passa a ser tema de músicas retratando suas façanhas outrora combatidas e agora exaltadas nas letras de samba. O criminoso e o sedutor, que parecem partilhar das mesmas ideias e subterfúgios, a fim de manterem aceso o ideal de resistência ao trabalho formal, principalmente o trabalho duro, pesado.

O malandro aparece como ator principal da cultura urbana carioca, aproximadamente em 1920, seu discurso ancora-se no antagonismo ao trabalho, porém sem enveredar explicitamente para o caminho do crime. Sua principal arma era a esperteza, para o encontro de caminhos menos árduos de viver ou ganhar a vida, a elegância de sua indumentária foi uma das alternativas facilitadoras do trânsito urbano, além de servir para o pronto emprego de rasteiras e cabeçadas (SALVADORI, 1990; NORONHA, 2003; LIGIERO, 2004).

Muitos foram os malandros que fizeram época nos anos 1920-30-40, os chamados anos de ouro da malandragem. Nessa época a efervescência da noite carioca migra da região da Praça Onze para o bairro da Lapa com sua vida noturna, abrigando casas de espetáculos, prostíbulos e cabarés onde se podia dançar com belas cabrochas e tentar a sorte nos diversos tipos de jogos de azar. Tudo isso sob a proteção dos elementos de maior periculosidade do local, os malandros, eles mesmos cobravam para manter a “ordem” no local e afastar “desordeiros”, maus pagadores e até outros malandros menos prestigiosos do ambiente (NORONHA, 2003).

Alguns malandros mais experimentados na capoeiragem e no uso da navalha expandiam seus negócios para a estia, que era a “contribuição” recebida por moradores e comerciantes de cada região pela manutenção da “tranquilidade” na área, talvez um protótipo das atuais milícias no Rio de Janeiro ou um exemplo de como um poder paralelo

historicamente se constitui, garantindo leis que deveriam ser da alçada do estado. Cada malandro possuía sua área em que outro malandro não poderia arranjar confusões ou estabelecer algum tipo de negócio, seja jogatinas ou qualquer tipo de “proteção”. O negócio mais comum entre os malandros era a exploração das mulheres que se prostituíam nas ruas, o que era chamado de “cobertura”, dada em troca de uma porcentagem dos rendimentos auferidos diariamente. (IBIDEM).

Outro grande artifício usado pelo malandro eram os jogos de azar. Azar sempre para quem apostava contra, eram inúmeros, em recintos fechados como cartas, dados e até rinha de galos, enquanto nas ruas não era difícil achar algum tipo de malandro comandando banca de jogos de chapinha, na qual se tinha que adivinhar em baixo de que chapinha a bolinha estava. Geralmente estava sob a unha do dono da banca, cultivada com esmero para esse fim. Jogos de cartas sempre marcadas por goma e dados viciados que junto com a arte de blefar lesavam vários apostadores de ocasião, ou “otários” de plantão (IBIDEM).

Matos (1982) reconhece que o malandro é o amadurecimento de uma cultura anterior à década de 1920, porém como já mencionado, é nesse ano que ela ganha destaque nas letras de samba, projetando o malandro para muito além de seus limites geográficos ou de sua área de atuação. Para a autora, é a partir desta data que a figura do malandro se associa ao sambista e vice-versa. Essa ligação pode ter ocorrido devido à incipiência da indústria fonográfica no Rio de Janeiro e a maior circulação das músicas que retratavam valores ligados à malandragem, como o culto ao não trabalho, a valentia e as aventuras amorosas, eram os sambas malandros como diz a autora. Corroborando, Dealtry (2009) acrescenta que a junção dos malandros e sambistas (se é que podemos fazer tal distinção) a partir dessa época marca uma suposta gênese dessa malandragem, a partir da difusão da voz do malandro nas letras de samba.

Apontamos em Matos (1982) e Salvadori (1990) os chamados sambas malandros e os destaques a ações reprimidas no final do século XIX e começo do século XX e agora exaltadas como em lenço no pescoço de Wilson Batista (1933): Meu chapéu do lado tamanco arrastando/ lenço no pescoço, navalha no bolso/ eu passo gingando provoço e desafio/ eu tenho orgulho de ser tão vadio (...).

Podemos notar que valores estéticos como o corpo e a indumentária distinguem o personagem do samba de Wilson Batista, o mesmo corpo gingado, a roupa folgada permitindo o já mencionado, pronto emprego da capoeiragem. Firmo, o capoeira retratado por Aluisio Azevedo (1997) em O Cortiço, diferenciava-se dos demais moradores do cortiço pelo traje: calças largas, jaqueta limpa, calça larga para permitir os golpes da capoeiragem, e no pescoço

o lenço de seda para proteger das perigosas navalhadas. Edmundo (1957) também descreve o afamado capoeira Manduca da Praia como um sujeito elegante, calças largas, paletó branco envolto em um belo lenço azul.

Além da estética, eram exaltadas nos sambas, a jogatina, valentia e a vadiagem, esta última um retrato do cotidiano dos sambistas que não enxergavam na música uma forma de trabalho, mas sim de diversão, atribuindo sentido lúdico e não formal a sua produção, como aponta Dealtry (2009) “compor não é trabalho, pelo menos não é trabalho que cabia aos negros” (p. 71).

Em entrevista à pesquisadora Claudia Matos (1982), Moreira da Silva, o Kid Moringueira, considerado como o “último malandro” da Lapa e “Rei do samba de breque”, descreve o malandro não como aquele indivíduo que não trabalha, mas sim, que não pega no pesado, não encara a dureza da labuta. Nesse sentido, o ambiente lúdico dos sambistas, que passam a ganhar a vida com suas composições, se aproxima do panorama “acolhedor”, apontado por Moreira da Silva, “matando” de inveja o trabalhador comum.

Matos (1982) e Salvadori (1990) apontam a venda de sambas como recurso utilizado pelos sambistas para auferirem lucro com sua produção, sem com isso ingressar no mercado formal do trabalho. Entretanto, ao vender suas composições perdiam a autoria de sucessos que tocariam nas rádios sem mencionar o nome do verdadeiro autor. Existe uma polêmica em torno do primeiro samba gravado pela indústria fonográfica, o já citado sucesso “Pelo telefone” atribuído a Donga, porém reclamado pelos demais frequentadores da casa de tia Ciata que afirmam terem participado coletivamente da criação, sem terem ganho os devidos créditos (MOURA, 1995).

Mesmo com o samba ganhando popularidade a vida dos sambistas na primeira década do século XX era permeada de dissabores com a lei, ato que leva alguns sambistas a não assumir vínculos com a malandragem e até mesmo a negar tal relação. Vejamos em Dealtry (2009) o exemplo de João da Bahiana, com o samba batuque na cozinha (1932): O batuque na cozinha/ a sinhá não quer/ por causa do batuque/ eu queimei o pé/ não moro em casa de cômodo/ não é por ter medo não/ na cozinha muita gente/ sempre dá em alteração.

Devido a repressão já citada aos cortiços e às manifestações afro-brasileiras como o Candomblé e a capoeiragem, existia uma pecha que acompanharia o negro durante muito tempo, ainda mais um negro sambista, sinônimo de malandro para a sociedade nas primeiras décadas dos anos 1900. O batuque na cozinha pode nos remeter à capoeiragem, que segundo o sambista Donga, acontecia nos fundos das casas de cômodo, os famosos cortiços, principal

alvo da reforma instaurada por Passos. Talvez por isso a negação de moradia nos locais comuns aos negros e sambistas da época: (...) Mas seu comissário/ eu estou com a razão/ eu não moro na casa de habitação/ eu fui apanhar meu violão/ que estava empenhado com o Salomão/ eu pago a fiança com satisfação/ mas não me bota no xadrez com esse malandrão (...) (JOÃO DA BAHIANA, 1932).

Percebemos o sentimento de distinção ao assumir a fiança recusando-se ficar no mesmo espaço que o malandro, afinal um músico trabalhador tem seus recursos próprios e se difere do tipo vadio que vive de expedientes (DEALTRY, 2009).

Claudia Matos (1982) diz que são os sambistas do Estácio, Gamboa, Saúde e adjacências que vem inaugurar a ostentação da alcunha de malandro como algo valoroso, atribuindo orgulho e criando uma identidade positiva para o grupo. Diferente dos conceitos ligados à vadiagem que lhes estigmatizavam como marginais. O termo malandro lhes singularizavam e destacavam, aproximando-os dos anti-heróis idealizados por cronistas, jornalistas e literatos da época, em busca de um modelo representativo do brasileiro. Ao assumir essa identidade, os sambistas do Estácio parecem dar início ao modelo afirmativo de malandragem que se espalharia, com o tempo, para outras localidades ligadas ao samba, como Vila Isabel, Mangueira, Madureira, entre outras.

Geraldo Pereira, Wilson Batista e Moreira da Silva, são exemplos de sambistas que passam a assumir, digamos, uma identidade malandra. Geraldo Pereira, antigo morador do morro de Mangueira, Engenho de Dentro e da Lapa, foi compositor, e cantor de sambas que “falavam” a linguagem das ruas do Rio de Janeiro. Valentão e mulherengo foi morto após uma briga com o também valentão Madame Satã. Wilson Batista, compositor do samba Lenço no Pescoço, considerado por muitos o principal samba “malandro” já feito, foi um dos fundadores da União Brasileira dos Compositores e conhecido por viver de expedientes, contraindo inúmeras dívidas na praça. E o já citado Moreira da Silva, o Kid Moringueira, considerado como o último malandro da Lapa (MATOS, 1982).

O samba destes autores narra fatos do cotidiano da malandragem e do negro proletário no Rio de Janeiro a seu tempo. A boemia, a jogatina e os pequenos golpes são enaltecidos em detrimento ao trabalho “honesto”, que segundo as canções, só leva o trabalhador à miséria: “(...) Ai patrão trabalhar não quero mais eu não sou caranguejo que só sabe andar para trás (...)” (WILSON BATISTA, 1930).

(...) Eu sei que eles falam deste meu proceder  
eu vejo quem trabalha andar no miserê

eu sou vadio porque tive inclinação  
eu me lembro, era criança tirava samba canção  
(WILSON BATISTA, 1930)

Os sambas retratavam o dia a dia da malandragem, o morro, os cortiços e as vielas da cidade aparecem como cenário em várias letras da época. Bambas como Sete Coroas, mestre do afamado Madame Satã, morador do morro de favela, despontavam como protagonistas desses enredos. Ouçamos: “De noite escura ia ia acende a vela, Sete Coroas bambambam da favela”. (SINHÔ, 1922).

Entretanto é na negação ao trabalho e valorização do ócio, característicos da malandragem, que o samba irá se contrapor aos ideais de trabalho e produtividade nacional, idealizados pelo Estado Novo de Getúlio Vargas, através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão repressor que filtrará toda a produção artística a partir de 1937. Era o início da censura nas criações que exaltavam a vadiagem, o começo de uma nova caracterização da malandragem. Matos (1982) nos mostra a alteração realizada no samba “O bonde de São Januário” de Wilson Batista e Ataulfo Alves, gravado em 1940.

Quem trabalha é quem tem razão  
eu digo e não tenho medo de errar  
o bonde de São Januário  
leva mais um operário  
sou eu que vou trabalhar  
antigamente eu não tinha juízo  
mas resolvi garantir meu futuro  
vejam vocês  
sou feliz vivo muito bem  
a boemia não dá camisa a ninguém  
é, digo bem

Conforme Matos (1982) a história desse samba pode exemplificar como o poder constituído pelo DIP resignificaria as mensagens contidas nas letras das músicas. Na letra original (antes de passar pela censura) a construção era “O bonde de São Januário leva mais um otário, sou eu que vou trabalhar”. A palavra “otário” fora mudada devido a “orientações” do DIP. Matos (1982) observa que além de elogiar o trabalho regular, as letras passam a retratar e enaltecer o trabalhador, condenando o malandro ao enquadramento.

O mundo do trabalho precisava mostrar-se atrativo para o povo, era preciso evidenciar valores como, honestidade, virtude, alegria de trabalhar e acima de tudo, a recompensa por viver longe do ócio e da malandragem. Matos (1982) ilustra este pensamento com o samba, “O bonde Piedade”, composto por Geraldo Pereira e Ari Monteiro e gravado em 1945

De manhã eu deixo o barracão  
vou pro ponto de seção  
cheio de alegria  
pego o bonde Piedade  
desembarco na cidade  
em busca do pão de cada dia  
a principio meu ordenado  
era pouco e muito trabalho  
agentei o galho e o tempo passou  
agora fui aumentado  
passei a encarregado  
a minha situação melhorou

A canção não sugere apenas uma mudança de atitudes da malandragem em relação ao trabalho, ela apresenta o resultado da escolha “certa”, o projeto político ideológico liderado por Getúlio Vargas. Segundo Ansart (1978), construções como essa objetivam uma mudança na mentalidade do grupo que passa a desejar os valores “sugeridos” nas diferentes linguagens ideologicamente manipuladas.

Com esse processo em curso e essa ideologia sendo veiculada nos diferentes meios de comunicação, paulatinamente o discurso da malandragem tende a perder força, abrindo espaço para uma produção imaginária que passa a preconizar uma conduta “politicamente correta”. Gonçalves Soares (1994) aponta esse enquadramento como uma estratégia para a continuidade do jogo social do malandro que muda na aparência, porém a essência continua a mesma, ouçamos Noel Rosa (1932):

Deixa de arrastar o seu tamanco  
pois tamanco nunca foi sandália  
e tira do pescoço o lenço branco  
compra sapato e gravata  
joga fora essa navalha  
que te atrapalha  
com chapéu de lado deste rata  
da policia quero que te escapes  
fazendo um samba canção  
já te dei papel e lápis  
arranja um amor e um violão  
malandro é palavra derrotista  
que só serve para tirar  
todo o valor do sambista  
proponho ao povo civilizado  
não te chamarem de malandro  
e sim de rapaz folgado

Dealtry (2009) acrescenta que embora o discurso se altere, o malandro encontra subterfúgios para este enquadramento ao mundo formal. A roupa adequada à burguesia, o ingresso superficial no mercado de trabalho são exemplos de ajustes da malandragem para sobreviver. Se era preciso trabalhar para fugir a repressão, era então necessário buscar os serviços mais leves, menos árduos, sempre em conformidade a máxima de Moreira da Silva, quando articula que o malandro pode até trabalhar, contudo sem sofrimento nem “pegar no pesado” (DURST, 2005).

Moreira da Silva foi considerado o último malandro da Lapa, bairro carioca tradicional pela boemia, morada mítica da malandragem e um dos bairros mais glamorosos da capital federal. Era endereço da burguesia do Rio de Janeiro que frequentava seus estabelecimentos noturnos, seus cassinos e casas de espetáculo. Destaques durante os anos compreendidos entre o final da década de 1920 e o início da década de 1940, considerado o “período de ouro” da Lapa (IBIDEM).

O bairro da Lapa era cursado por um público bastante eclético, ia de políticos que entre um chope e outro ensaiavam um novo discurso a ser empregado em “prol do País”, a sambistas e compositores negociando suas obras. Existiam também literatos divagando sobre a boemia e a sociedade, esses eram os frequentadores da Lapa, pessoas em busca de diversão ou trabalho.

Existiam, porém, pessoas que uniam trabalho e diversão nas noites da Lapa, eram os conhecidos malandros, que descolavam seu sustento sem pegar no batente formal, encontrando sempre um jeitinho para auferir lucros financeiros e, ou afetivos. Segundo Durst (2005) existiam diferentes tipos de malandro: o jogador, o sambista, o cafetão e o valentão que não rejeitava uma boa briga. Todos eles tinham algo em comum, o trajar fino e elegante, a aversão ao trabalho formal e a boa lábia utilizada para a circulação social e acima de tudo para enganar os trouxas.

Falar da Lapa e da malandragem torna obrigatória a alusão a Madame Satã o mais afamado malandro do Rio de Janeiro, discípulo de Sete coroas, parceiro e rival de tantos outros. Seu nome é ligado a muitas histórias reais e outras fantasiosas, porém todas ajudaram a transformar João Francisco dos Santos na lenda Madame Satã. Madame Satã, pernambucano e morador da Lapa na cidade do Rio de Janeiro, malandro destemido, ficou preso durante vinte sete anos e oito meses em sua maior parte na prisão da Ilha Grande no Rio de Janeiro, para onde eram mandados os criminosos mais perigosos do país. (Augusto e Jaguar, 2006).

Madame Satã figura no imaginário como conhecedor da capoeiragem, desafiando a polícia e quem mais cruzasse o seu caminho. Como se não bastassem suas façanhas e aventuras para afugentar os inimigos e desavisados, o nome Satã remete ao diabo no cristianismo, ligando seu nome a uma figura maligna alimentando uma construção simbólica de temor e horror pela figura de João Francisco dos Santos o lendário Madame Satã.

Nos anos posteriores aos de 1930, 40 e 50, o bairro da Lapa deixa de ser o centro noturno do Rio de Janeiro. Segundo Durst (2005) com o deslocamento dos cassinos e das casas de show para a Zona Sul, a vida boêmia da cidade muda de endereço. O samba vai paulatinamente perdendo prestígio, dando lugar a bossa nova, que melhor se coaduna aos valores da emergente Zona Sul carioca (VENTURA, 1994). Tanto que nos decênios 1960, 70 e 80, determinados predicados ligados à malandragem, parecem ser questionados por parte do povo brasileiro, que passa a enxergá-la como um mal a ser combatido (SOARES, 1994). São os anos de chumbo que silenciam as vozes contrárias ao Governo Militar instituído.

Porém quem pensa que o ruir do período áureo da malandragem vai decretar a morte do malandro, está enganado. Esse personagem parece ter se amalgamado ao imaginário carioca, estando presente em elementos da cultura corporal de movimentos como o samba, o futebol e a capoeira. Na figura religiosa de Zé Pelintra, cultuado pelos adeptos da Umbanda, e que é representado com os traços das antigas Maltas de capoeira Guaiamus e Nagoas (as cores branco e vermelho) e movimentos sinuosos da capoeira. O malandro não morre, ele muda a roupagem para continuar seu jogo social. Ele abdica do terno de linho branco, guarda sua navalha, e reaparece na zona sul, na zona norte, na Lapa, enfim povoando o Rio de Janeiro. Soares (1994) aponta que os valores da malandragem chegaram até mesmo na classe média carioca, um indício do que DaMatta (1986) chama de jeitinho brasileiro, presente no imaginário nacional e que pode ter suas raízes na capoeiragem e na malandragem.

Ao malandro resta esquecer a navalha e o lenço de seda, trocando o chapéu Panamá por um boné da moda, a calça de linho pelo esportivo abadá, se rendendo ao enquadramento. Porém, nesta imposição capitaneada por Vargas, a capoeira pode vir a assumir ares contemporâneos, produtivistas, ansiando se tornar esporte. Lócus em que a técnica e organização desmistificam a figura sinuosa do malandro, de branco, camisa de seda, navalha e patuá. Valorizando o uniforme, o corpo, o desempenho, a vitória e a medalha.

I'M FROM "LIRA" AND CAN'T DENY: CROOKS AND CAPOEIRAS FROM RIO  
ANTIGO TO VARGAS ERA.

ABSTRACT

*The thesis that permeates this research is that the image of capoeira builds associated with the trickster figure, persecuted by both established power throughout history, redefining itself. So the time frame of this text lies in image analysis crooks in literary and sambas from 1920 to 1940 and its intimate connection with demonstrations African-Brazilian capoeira specifically. In conclusion we consider that the association samba, capoeira and crookness, portrays historical features of Rio Antigo arising from the feats of Guaiamus and Nagoas that may have served as inspiration for the appearance of the crook, bringing in reframing this character in the New State of the Vargas Era, concomitant that an embryonic process of institutionalization of capoeira.*

Keywords: capoeira; crook; samba.

YO SOY DA LIRA NO SE PUDE NEGAR: PILLO Y CAPOEIRAS DEL RIO ANTIGUO  
LA ERA VARGAS.

RESUMEN

*La tesis de esta investigación es de que imagen del capoeira se construye asociada a la figura del pillo, ambos perseguidos por el poder establecido a lo largo de la historia, redefiniéndose. De esta manera, el marco de tiempo de este texto se radica en el análisis de la imagen del pillo en romances literarios y sambas de 1920 a 1940 y su articulación con manifestaciones afrobrasileñas, principalmente la capoeira. Como conclusión, creemos que la asociación del samba, el engaño y capoeira retrata las características históricas del Viejo Rio de Janeiro derivados de las hazañas de Guaiamus y Nagoas que pueden haber sido la inspiración para la aparición del pillo, llevando a reformular este personaje en el Estado Nuevo de la era Vargas, concomitante a un proceso embrionario de institucionalización de la capoeira.*

Palabras clave: capoeira; embaucador; samba.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANSART, Pierre. *Ideologias, conflitos e poder*. Zahar, 1978.  
AUGUSTO E JAGUAR. *O melhor do Pasquim*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.  
AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: O Globo, Click editora, 1997.  
CONDE, Bernardo Velloso. *A arte da negociação: a capoeira como navegação social*. Rio de Janeiro: Novas ideias, 2007.  
DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.  
DEALTRY, Giovanna. *No fio da navalha: Malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2009.  
DIAS, Luiz Sérgio. *Quem tem medo da capoeira?* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Departamento geral de documentação e informação cultural, Arquivo geral da

cidade do Rio de Janeiro, Divisão de pesquisa, 2001.

DURST, Rogério. *Madame Satã: com o diabo no corpo*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.

GONÇALVES SOARES, Antônio Jorge. *Futebol, malandragem e identidade*. Vitória: SPDC/UFES, 1994.

JÓRIO, Amaury; ARAUJO, Hiram. *Escolas de samba em desfile: Vida, Paixão e Sorte*. Rio de Janeiro: Poligráfica, 1969.

LIGIÉRO, Zeca. *Malandro divino: a vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da Lapa Carioca*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

LOBATO, Monteiro. *A onda verde: Jornalismo*. São Paulo: Ed São Paulo, 1921.

LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

. *Partido Alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

LOURENÇO, Ricardo. *Bandeira, porta-bandeira e mestre-sala: elementos de diversas culturas numa tríade soberana nas escolas de samba carioca*. Textos escolhidos de cultura e artes populares. Rio de Janeiro, V.6, n. 1, 2009.

MATOS, Claudia Neiva de. *Acertei no Milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

NORONHA, Luiz. *Malandros: notícias de um submundo distante*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PEDERNEIRAS, Raul. *Geringonça carioca*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1946.

SALVADORI, Maria Ângela Borges. *Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890–1950)*. Dissertação (Mestrado). Departamento de História UNICAMP, 1990.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: UNICAMP, 2001.

SODRÉ, Muniz. *Samba o dono do corpo*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.