**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS**

ANIELE CAROLINE AVILA MADACKI

Do samba ao funk: a malandragem feminina nas letras de canções da música contemporânea do Brasil

São Paulo

2020

ANIELE CAROLINE AVILA MADACKI

Do samba ao funk: a malandragem feminina nas letras de canções da música contemporânea do Brasil

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre em Filosofia

Área de concentração: Estudos brasileiros

Orientador: Prof. Dr. Stelio A. Marras

Versão Corrigida

(Versão original disponível no Instituto de Estudos Brasileiros)

São Paulo

2020

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

M178

Madacki, Aniele Caroline Avila

Do samba ao funk: a malandragem feminina nas letras de canções da música contemporânea no Brasil / Aniele Caroline Avila Madacki; Stelio Alessandro Marras, orientador -- São Paulo, 2020.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade.

Título em inglês: From samba to funk: the female's malandragem in the lyrics of the Brazilian's contemporary music – São Paulo, SP.

Descritores: 1 Malandragem feminina 2. Feminismo 3. Samba 4. Funk 5. MPB I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Marras, Stelio Alessandro, orient. III. Título.

IEB/SBD91/2020

CDD 22.ed. 780.981

Bibliotecária responsável: Daniela Piantola - CRB-8/9171

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

ANIELE CAROLINE AVILA MADACKI

Título: Do samba ao funk: a malandragem feminina na letra de canções da música contemporânea do Brasil

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Stelio A. Marras

Área de Concentração: Estudos Brasileiros

Aprovada em: ____ / ____ / ____

Banca Examinadora

Orientador Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho à minha mãe, mama Afra, que é a minha fonte de luz e de amor e que me ensinou tudo o que sei, especialmente sobre resiliência e fé. Ao meu pai e à minha irmã. E à minha Bayozinha, minha bailarina, onde ela estiver.

AGRADECIMENTOS

“É tão bonito quando a gente sente que nunca está sozinho por mais que pense estar”, assim cantou Gonzaguinha certa vez. E como tinha razão o Moleque do Morro de São Carlos. As pesquisas, muitas vezes, falam a partir de um nós, mas parecem ter sido feitas só pelas mãos do pesquisador. E não é bem assim: há muitas mãos nas mãos da pesquisadora, não estive sozinha.

Há as mãos calejadas dos meus pais que se sujaram de graxa e de giz de lousa para que eu tivesse todas as condições de estudar. Há as mãos de minha mãe Afra e de meu pai Roberto que me permitiram vir para São Paulo para fazer crescer essa pesquisa-filho. Sem o apoio financeiro e emocional deles, este estudo jamais se concluiria. Há as mãos trêmulas de minha avó Isabel que ainda se juntam para rezar por mim e as da minha irmã Aletea, mãos de pianista e pesquisadora.

Há as mãos de meu orientador, Prof. Dr. Stelio Marras, que me acolheu quando cheguei a USP. Esse docente que, mesmo não pesquisando malandragem, apostou comigo nas malandras, apostou comigo nessa pesquisa-sonho. Sua gentileza, sua empatia, sua empolgação com este estudo fizeram as minhas mãos se encorajarem em todo o processo.

Há as mãos de outras pesquisadoras e docentes: Profa. Dr^a Claudia Neiva de Matos e Profa. Dr^a. Silvana de Souza Nascimento que deram valiosas contribuições para a nossa pesquisa no Exame de Qualificação. E as de José Geraldo Vinci de Moraes, cuja leitura atenciosa e generosa do presente estudo nos possibilitou corrigi-lo e melhorá-lo em muitos aspectos. E também as mãos bondosas da prof. Dr^a. Heloísa Buarque de Almeida que indicaram novos caminhos a serem trilhados. Há as mãos violeiras do Prof. Dr. Ivan Vilela que tanto me ensinou sobre pesquisa, música e paixão pela docência. Mãos de professores da graduação, como o Prof. Dr. Nísio Teixeira que sempre me incentivou nas pesquisas acadêmicas e da Profa. Dr^a. Giulle Da Mata que me ajudou a dar os primeiros passos na pesquisa sobre malandragem. Há as mãos de funcionárias do IEB, como as de Cristina e Danielle, que me ajudaram sempre que precisei.

Junto com as mãos da pesquisadora, há as de amigos que, de quando em vez, me mandavam mensagens carinhosas e preocupadas perguntando como estava meu mestrado-filho. Mãos de gente de Minas Gerais que já há algum tempo as minhas mãos aprenderam a agarrar. Mãos de Bela, Luizinho, Adriano e as dos

amigos da “Casa de Bamba”. Amigos de UFMG e UFOP que acompanharam minhas angústias e alegrias. Mãos de Pablo e de minha mãezinha Cheme. Mãos de minha amiga irmã Fer. Houve também mãos paulistanas, mãos de amigos que fiz na USP e nos estádios, acompanhando o Palmeiras. Mãos de Rafa, das primeiras mãos que encontrei em São Paulo e que continuo a encontrar; mãos de Tomi, amigo que tinha sempre uma mensagem carinhosa com a qual me afagar; mãos de Camila que me ajudou a conhecer o funk. Mãos de Marcelinha, pianista de grande talento, e de sua mãe Vera, mãos fortes de mulher guerreira. Mãos de Lelê que revisou este texto aos quarenta e cinco do segundo tempo. Houve também mãos de May, amiga que fiz em meio a um ambiente hostil e inóspito, mãos que foram a rosa de Drummond furando o asfalto.

Houve as mãos de vovô Joaquim e de tio Amauri, que, de onde estiverem, me ajudaram a encontrar luz para concluir este trabalho que chamo de pesquisa-sonho ou pesquisa-filho, porque a alimentei, a embalei como um sonho ou um filho. Por vezes acordava de madrugada para niná-la e em todo o tempo minha preocupação e orgulho eram esse filho/sonho. E foi muito difícil a “gestação” nas condições que tive: pesquisar sem uma bolsa é tarefa árdua demais. Exige muito esforço, muita dedicação e também uma dose de privilégio. Ter uma família estruturada e que tem condições de “bancar” uma pessoa, morando em uma das capitais mais caras do Brasil, só para que ela estude, é sim privilégio. E quantos pesquisadores não terão se perdido por não terem o privilégio que eu tive? Oxalá um dia a pesquisa deixe de ser privilégio. Oxalá um dia o Brasil volte a abraçar as pesquisas-sonhos espalhadas por aí.

“Brasil, chegou a vez de ouvir
As Marias, Mahins, Marielles, malês”

Samba-enredo da Estação Primeira de
Mangueira no carnaval de 2019.

RESUMO

A palavra malandragem possui inúmeras acepções que variam conforme o período histórico considerado. Se há um malandro sambista, esperto e sedutor, há também um malandro preguiçoso, arruaceiro, corrupto. Em diferentes momentos da história do Brasil, o malandro foi uma espécie de símbolo da brasilidade. Além de “representar” o povo brasileiro, os diversos malandros também foram objeto de inúmeras pesquisas acadêmicas. O estudo buscou mostrar que há malandras na música que querem se dar a conhecer. Através de uma revisão bibliográfica sobre a malandragem, buscamos caracterizar as malandras a partir de letras de músicas de três momentos diferentes: as décadas de 1930 e 40, as décadas de 1970 e 80 e os anos 2000- 2010. Trabalhamos as canções como se fossem depoimentos etnográficos ou entrevistas concedidas a uma jornalista, ou seja, não nos concentramos nos aspectos “musicais” das canções, mas sim, nos dizeres-cantos daquelas que se deixaram chamar de malandras. Compilamos as informações obtidas em três eixos principais: imagens, discursos e comportamentos. Além de levantar as características das malandras, buscamos também perceber se elas podiam ser consideradas feministas e se eram um contraponto aos setores conservadores que estavam (estão) no poder nos períodos históricos considerados. Verificamos que as malandras têm muitos comportamentos similares aos malandros, como a boemia, o gosto pela música e pela vida nas noites, no entanto, *ser malandra* é diferente de *ser malandro*. Notamos também que há categorias novas na malandragem feminina como a “malandra puta,” aquela que se comporta como uma “mulher fácil” ou que é mesmo uma meretriz; e a “malandra feiticeira” que seduz e enfeitiça o companheiro para torná-lo um “homem de malandra”. Atestamos que, aproximando-se do feminismo, as malandras podem se chocar com grupos conservadores e até mesmo com grupos considerados progressistas.

Palavras-chave: Malandragem feminina; Feminismo; Samba; Funk; MPB.

ABSTRACT

The Brazilian word “*malandragem*” has different meanings that change along the historical period. If there is a “*malandro sambista*”, (the one that plays samba) smart and sedutor, there is also the lazy “*malandro*” or the corrupt one. In different moments of Brazil’s History, the *malandro* was like a symbol of Brazilians. Besides representing Brazilian culture and people, the *malandros* were also the object of different academic researches. This study intended to show that there are also *malandras* in Brazilian music and literature and them want to be known. Writing a literature review of “*malandragem*”, the research’s objective was to define the peculiarities of the *malandras* considering the lyrics of Brazilian music of the 30’s and 40’s, than of the 70’s and 80’s and finally the lyrics of the 2010’s. We considered the lyrics as ethnographic statements or statements given for a journalist. In other words, we didn’t focus in the music’s aspects of the songs, we focussed in the saying of the one’s that let be called “*malandras*”. We transcribed the lyrics and organized the informations in three categories: images, speeches and behaviors. Besides knowing the features of the *malandras*, we intended to understand if they could be seen as feminists and if they could be a kind of resistance against conservative groups which were (are) in power in the historical moments considered. We realized that the *malandras* and the *malandros* have a lot of similar behaviors and speeches, but being a *malandra* is different of being a *malandro*. We discovered two new “types” in the female’s *malandragem*: the “*malandra puta*”, the one that is a “slut” or even a professional of sex; and the “*malandra feiticeira*” that seduces the partner to make him a “*homem de malandra*”. Approaching the feminism, the *malandras* can confront the conservatives and even the groups that are considered progressive in Brazil.

Keywords: Female’s *malandragem*; Feminism; Brazilian Samba; Brazilian funk; MPB.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	12
2. OBJETIVOS.....	15
2.1. OBJETIVO GERAL	15
2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	15
3. MATERIAIS E MÉTODOS	15
CAPÍTULO 1. HOMENAGEM AO MALANDRO: REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SOBRE A MALANDRAGEM BRASILEIRA	22
1.1. A NATA DA MALANDRAGEM: OS PRIMÓRDIOS DA MALANDRAGEM NA LITERATURA E NA MÚSICA	22
1.2. O MALANDRO TÁ GRETA, NA SARJETA DO PAÍS?	37
2.1. SUFRAGISTAS: O COMEÇO DA LUTA	43
2.2. SEGUNDA ONDA DO FEMINISMO.....	44
2.3. TERCEIRA ONDA DO FEMINISMO	52
CAPÍTULO 3. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SOBRE A MALANDRA DAS DÉCADAS DE 1930-1940	59
3.1. A MALANDRA DO SAMBA DA ERA GV.....	59
CAPÍTULO 4. A MALANDRA DAS DÉCADAS DE 1970-80.....	80
4.1. ESCOLHA DAS DISCOGRAFIAS.....	80
4.2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	82
4.3. CARACTERÍSTICAS DA MALANDRA DOS ANOS 1970 A 1980.....	86
4.3.1. Comportamentos	87
4.3.2. Os discursos das malandras	116
4.3.2.1. O que as malandras falam	116
4.3.2.2. Como as malandras falam	119
4.3.3. Imagem	121
5.1 ESCOLHA DAS DISCOGRAFIAS.....	127
5.2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	130

5.3. CARACTERÍSTICAS DAS MALANDRAS DOS ANOS 2000 e 2010 .	130
5.3.1. Comportamentos	130
5.3.2. Discursos	152
5.3.2.1. O que as malandras falam	152
5.3.2.2. Como as malandras falam	154
5.3.3. Imagem	155
CAPÍTULO 6. SOBRE MULATAS E MALANDRAS	160
CAPÍTULO 7. CONCLUSÕES	166
11. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	178
12. REFERÊNCIAS FONOGRÁFICAS	182
13. ANEXOS	185

1. INTRODUÇÃO

A malandragem é frequentemente vista como uma identidade do brasileiro, algo que serve para nos caracterizar e unificar. Há quem a entenda como a nossa forma mais peculiar de agir, como se fosse uma marca registrada do brasileiro. Muitos a tratam como uma essência, uma espécie de “raiz” da brasilidade. E há aqueles que entendem que é uma imagem *construída* da cultura brasileira. Como construção, a depender do período histórico considerado, as imagens da “malandragem” e do “malandro” têm diversos significados e podem ser utilizadas em uma acepção positiva ou negativa. Nesse sentido, a pesquisadora Giovanna Dealtry comenta que a palavra *malandro* “depende muito mais da entonação de quem diz, do contexto em que é dito, do que de um significado fixo” (DEALTRY, 2009, p. 12). Esse é um aspecto importante de ser observado e ressaltado logo de início.

Como se verá ao longo desta dissertação, há vários tipos de malandros: o sujeito “boa praça”, sambista, boêmio, aquele que geralmente não tem emprego fixo nem família (MATOS, 1982; DEALTRY, 2009; SANDRONI, 2012); o esperto que não se deixa trapacear e dá sempre um *jeitinho* de levar vantagem (CANDIDO, 1970; MATTA, 1997) e há quem aponte também que o malandro flerta com a bandidagem e a criminalidade (ROCHA, 2006), é o “malandro rifle” que aparece, principalmente, na discografia de Bezerra da Silva. Note-se, desde já, que esses tipos se entrecruzam, criando diversas nuances e embaralhando as “cartas” da malandragem.

Os estudos acadêmicos que tematizam o malandro são igualmente diversos. A história, a sociologia, a música e a literatura muitas vezes caminham juntas, realizando esforços de compreensão dessa figura tão importante para o Brasil. No entanto, na maioria desses estudos parte-se da perspectiva do homem malandro: sambistas e alguns personagens literários, como Leonardinho e Macunaíma, são algumas das figuras-chave para entender a malandragem. Destarte, a questão que se colocou no início do presente estudo foi a seguinte: os sujeitos femininos podem ser malandras também?

Faz-se necessário pontuar que essa pergunta começou a ser gestada em Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *A representação da malandragem nas ditaduras de Vargas e dos militares*, realizado na Universidade Federal de Minas

Gerais (UFMG). Na monografia, foi analisada a pertinência de considerar a canção como espaço de fala ou como potente forma de expressão, sobretudo quando jornais, rádios e revistas, por exemplo, estão sob censura. Também era objetivo do estudo perceber se a malandragem aparecia como forma de contestar as diretrizes dos governos ditatoriais, considerando tanto o período do Estado Novo de Getúlio Vargas, quanto a ditadura militar. Para isso, foram investigadas as discografias de Noel Rosa e de Chico Buarque de Hollanda.

Um dos apontamentos feitos pela banca avaliadora na ocasião foi que no grupo de canções estudadas apareciam algumas malandras. Eram vozes femininas que estavam também na malandragem e que queriam se dar a conhecer, que queriam ser ouvidas com mais atenção e vagar. Essa ideia foi então desenvolvida no projeto de pesquisa apresentado ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP no primeiro semestre de 2017.

No presente trabalho, buscamos conhecer as malandras, apontar as suas principais características, enfim, “ouvi-las” a partir das canções. Para isso, vamos nos valer da ideia de Rosenberg Frazão (2003) que, em sua tese de doutorado apresentada na Universidade Federal de Pernambuco, estabeleceu a partir da escuta e da análise de sambas e de obras literárias uma espécie de “estatuto da malandragem” que reúne as principais características dos malandros. O pesquisador dividiu esse compilado de informações em três principais categorias: imagem, discurso e comportamentos mais típicos dos malandros e, aqui, faremos o mesmo: quais as imagens, discursos e comportamentos das malandras?

Para tal, definimos como objeto de pesquisa a música brasileira que estamos chamando aqui de “contemporânea”: a produção musical nacional que se insere no período dos anos 1970-80 aos dias atuais (anos 2000-2010). Também fizemos um resgate das características das malandras das décadas 1930-40 a partir de uma revisão bibliográfica. Debates autores como Claudia Matos (1982), Carla Lisboa Porto (2008) e Adalberto Paranhos (2013) que se debruçam sobre a malandra do e no samba. É válido observar que o recorte temporal foi pensado com o objetivo de acompanhar os passos das malandras na música brasileira considerando os diferentes momentos históricos do movimento feminista.

Ressaltamos ainda que, a nosso ver, as malandras, que assim se deixam designar, estão presentes nos mais diversos ritmos da música brasileira, por isso

preferimos não nos debruçar em um único gênero musical (samba e funk), como era a ideia original. Embora seja imprescindível pensar a malandragem feminina e suas peculiaridades com relação a cada gênero musical, o presente trabalho quer dar um passo anterior: queremos, antes, demonstrar a pertinência de pensar a malandra na música brasileira, identificando primeiro as suas principais características.

Para isso, no primeiro capítulo fizemos uma pequena revisão sobre a temática da malandragem. Seguimos duas trilhas principais: a recapitulação dos estudos seminais sobre a malandragem, como os de Antonio Candido (1970), Roberto DaMatta (1979) e Claudia Matos (1982). Em um segundo momento, buscamos as pesquisas mais recentes sobre o tema (dos anos 1990 aos dias atuais), priorizando as que se relacionam diretamente com nossas áreas de interesse: música, sociologia, história. Essa revisão se justifica pelo intuito de realizarmos uma leitura comparativa entre a malandragem feminina (que ainda não conhecemos totalmente) e a masculina (que é preciso re-conhecer a cada vez). Entendemos que há cruzamentos e intersecções entre uma e outra, sobretudo porque a masculinidade e a feminilidade se constituem mutuamente e isso acontece também na malandragem.

No segundo capítulo, apresentamos uma revisão bibliográfica sobre os diferentes períodos do movimento feminista para relacioná-los ao contexto brasileiro, e, mais especificamente, à malandragem. Autoras como Simone de Beauvoir (2009), Audre Lorde (2019) e Donna Haraway (2019) foram especialmente acionadas neste estudo. A partir das contribuições teóricas dessas autoras, buscamos observar se e como as canções de temática malandra abordam questões que estavam sendo pensadas e discutidas pelos grupos feministas. Ou seja, podemos supor que nessas canções há ocorrência de vozes feministas? Se sim, a que feminismo fazem referência?

No terceiro capítulo apresentamos, enfim, o “estatuto da malandragem” feminina que, como dissemos, estabelecemos através do estudo de algumas canções da música brasileira contemporânea, considerando os anos 1970-80 e as décadas de 2000-2010. Queremos, com isso, reunir algumas das características mais recorrentes das malandras, os traços mais frequentes que são utilizados para defini-las. Fazemos isso a partir da observação do material. Ancoramo-nos também em uma leitura (bastante trivial) da semiótica da canção, para que consigamos perceber as reverberações dos aspectos musicais nas letras e vice-versa.

2. OBJETIVOS

2.1. OBJETIVO GERAL

Se os malandros ajudaram, por tantas vezes, a pensar alguns aspectos das sociedades brasileiras, em diferentes momentos e conjunturas, acreditamos que as malandras também o façam. Dessa forma, nesta pesquisa, procuramos debater algumas questões do Brasil contemporâneo a partir das práticas de malandragem femininas.

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Caracterizar e debater as malandras presentes na música brasileira e perceber se e *quando* elas são positivadas ou negativadas;
- Pensar se na canções são abordados os debates feministas e, se sim, em quais feminismos abordam, quais as bandeiras e pautas levantadas;
- Tendo em vista que o Brasil passa por um processo de aumento do conservadorismo, procuramos entender o que ser malandra significa; elas podem ser vistas como um contraponto a essa guinada conservadora que temos observado, por exemplo, na política nacional? Se sim, isso acontece nos diversos períodos analisados?

3. MATERIAIS E MÉTODOS

Se a literatura, o cinema e o teatro são ainda muito marcados por certo elitismo que não assente às classes populares serem produtoras de conteúdo, a música brasileira tornou-se muito mais próxima delas, permitindo que falassem de suas próprias realidades sem a intervenção de outrem. Nas aulas expositivas da disciplina “Música Caipira e enraizamento” ministrada em 2017 na Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), o prof. Dr. Ivan Vilela costumava dizer que, em um país como o Brasil, em que as universidades foram tardiamente instituídas (se nos compararmos com outros países da América Latina), e onde o acesso à educação ficou restrito a uma elite, a música possibilitou que uma grande massa de excluídos (social e economicamente) *contasse (cantasse) a própria história*.

No mesmo sentido argumenta José Geraldo Vinci de Moraes no artigo *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. Citando Antônio Alcântara Machado o pesquisador reflete que (a canção popular) “está muito mais próxima dos setores menos escolarizados” (MORAES, 2000, p. 204). Ele observa ainda que a música popular e, em especial, a canção são potentes objetos de estudo de ciências como a história, justamente por ter permitido as falas de diversos grupos socialmente marginalizados:

as canções poderiam constituir-se em um acervo importante para se conhecer melhor ou revelar zonas obscuras das histórias do cotidiano dos segmentos subalternos. Ou seja, a canção e a música popular poderiam ser encaradas como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia (MORAES, 2000, pp. 204-205).

Estamos de acordo com Vilela e Vinci de Moraes: também entendemos que a música popular brasileira, nas suas diversas variantes de gêneros, possibilita que vozes excluídas das narrativas oficiais (como a da história e a do jornalismo) ganhem espaço e se deem a conhecer¹. Dessa maneira, como queremos apreender uma figura marginal, como a malandra, parece um bom caminho tentar encontrá-la a partir, justamente, das canções.

E quando pensamos em malandragem, o samba, especialmente, é tido como um dos primeiros espaços em que a fala desse personagem (um excluído social) se tornou possível (SODRÉ, 1998; MATOS, 1982; DEALTRY, 2009). Foi através desse gênero musical que o “malandro virou protagonista de um texto histórico e poético” (MATOS, 1982, p. 13). Segundo Claudia Matos, por volta de 1930-40, sambista e malandro se tornaram praticamente sinônimos. Logo, parece natural conceber a malandragem a partir desse gênero musical em específico.

O nosso primeiro olhar para as malandras recaiu justamente sobre o samba. As primeiras pistas foram encontradas na obra de Noel Rosa em canções como *Dama do cabaré*, *Rumba da meia noite*, *Mulata fuzarqueira*². Nosso objetivo, *a priori*, era conhecer essa figura a partir de sambas dos anos 1930 a 1950 – período que é

¹ É importante ressaltar o papel da indústria fonográfica e do rádio que permitiram, respectivamente, o registro e a “difusão” de muitas dessas canções.

² Conforme explicado anteriormente, Noel Rosa já havia sido estudado por mim em um trabalho de conclusão de curso realizado na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e, por isso, sua obra era conhecida de forma mais aprofundada. Assim, os “vestígios iniciais” para se pensar a malandra vieram especificamente dele.

tido como o mais característico da malandragem na música brasileira. Entretanto, percebemos que a malandra se deixa ver em outros gêneros musicais, como na chamada Música Popular Brasileira (MPB)³ e no funk (música que recolocou o Brasil no mapa da produção musical mundial⁴ e que tem sido uma forma de expressão para milhares de jovens brasileiros).

No exame de qualificação, havíamos apontado como material de pesquisa os sambas de Noel Rosa e os funks dos anos 2010. Na ocasião, a Prof^a. Dr^a. Silvana de Souza Nascimento e a Prof^a. Dr^a. Claudia Neiva de Matos apontaram que, com o recorte pretendido, havia um intervalo de tempo significativo que estávamos, de alguma forma, desconsiderando. Além disso, como estávamos pensando a malandragem feminina a partir de dois gêneros musicais bem específicos, seria necessário caracterizar e compreender todas as diferenças entre as malandras sambistas e as funkeiras e pontuar as diferenças entre os dois tipos de música. Se mantivéssemos a ideia inicial, incorreríamos em erros como: tomar uma pequena parte analisada pelo todo; não considerar a história como fator para a análise dos objetos, colocando em um mesmo patamar as malandras dos anos 30 e as dos anos 2010 e ignorar as distinções entre os gêneros musicais.

Para não cometer esses equívocos, decidimos considerar o estudo das malandragens femininas a partir de outro recorte, considerando os períodos históricos que remetem aos diferentes momentos do feminismo brasileiro. Podemos dizer que seguimos os passos da pesquisadora Constância Lima Duarte que, em sua pesquisa sobre as mulheres na literatura nacional, buscou identificar os vestígios dos feminismos na escrita delas. Em suas palavras: “à medida que delineava o percurso das mulheres na literatura brasileira, buscava sempre identificar os pontos comuns com o movimento feminista” (DUARTE, 2003, p. 151). Seus objetivos eram perceber a “interiorização da perspectiva feminista, sua inserção na prática literária de nossas escritoras, e ainda a historicização do conceito” (DUARTE, 2003, p. 151).

³ Para uma discussão sobre o termo “Música Popular Brasileira”, conferir SANDRONI, Carlos. *Adeus à MPB*. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José. *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. pp. 23-35.

⁴ Em recente levantamento do aplicativo *Spotify*, mostrou-se que o consumo do gênero “funk” na plataforma de streaming cresceu mais de 3.000% em apenas dois anos (2017 e 2018). Estados Unidos, Portugal e Argentina, nessa ordem, são os três países que mais ouvem o funk brasileiro. Dados retirados do portal G1: < <https://tinyurl.com/y5z5284f> >.

Parafraseando Lima Duarte, em nossa pesquisa, à medida que fomos acompanhando as malandras na música brasileira, buscamos também perceber os possíveis ecos dos feminismos em seus dizeres, em seus comportamentos e em suas imagens. É válido mencionar que essa sugestão das malandras se aproximarem do feminismo nos foi feita pela Prof^a. Dr^a. Silvana de Souza Nascimento no exame de qualificação. Com essa observação ela nos ajudou a construir não apenas o recorte que adotaríamos, mas também a refinar um de nossos problemas de pesquisa.

Então, ao invés de procurarmos apenas as características das malandras do samba e do funk, como era a nossa ideia original, nos dispusemos a perceber a aproximação da malandragem feminina com os movimentos de emancipação da mulher. Dessa forma, acreditamos que também possamos contribuir, ainda que de forma bastante modesta, com os estudos feministas brasileiros, sobretudo porque estamos debatendo-os a partir de figuras marginalizadas, consideradas periféricas, que são tradicionalmente excluídas da pesquisa acadêmica e, diga-se, do próprio feminismo.

É importante pontuar que não nos debruçamos apenas em falas *femininas* das malandras, isto é, nossa ideia não é restringir os dizeres masculino ou feminino da malandragem a homens ou mulheres, assim pensados por suas características anatômicas. Em outras palavras, embora tenhamos escolhido diversas intérpretes mulheres, que *performam* o feminino, a quase totalidade do material foi *composto* por homens. Entendemos que a representação da malandra quando criada por um homem pode ser diferente de quando criada por uma mulher, no entanto é também necessário considerar as interpretações e performances das artistas que podem acentuar ou amenizar esse fato. Além disso, na Música Brasileira é extremamente comum que homens componham (e criem representações femininas) para a interpretação feminina e as canções escolhidas não são exceção a esse fenômeno. Apesar disso, como o(a) leitor(a) poderá perceber, mesmo que compostas por homens, essas canções sobre as malandras ajudam a apontar novas possibilidades da representação do feminino no cancioneiro brasileiro.

É válido notar ainda que acompanhamos alguns gêneros musicais em específico, como o samba, a MPB e o funk. A nossa principal preocupação, ao trabalhar com a música brasileira, era perceber a diversidade das malandras, de

suas características, daquilo que falam. Embora trabalhemos com gêneros musicais específicos, não nos preocupamos em estabelecer as peculiaridades das malandras a partir deles, mas sim a partir do momento histórico e, especificamente, dos momentos do feminismo. Acreditamos que as diferenciações entre as malandras considerando cada gênero musical são importantes, mas talvez precisem de outro tipo de estudo. Nesta pesquisa, entendemos que deva ser nosso objetivo apontar a emergência contemporânea da malandra em suas configurações artísticas na música, estabelecendo as suas características mais gerais.

As obras de Chico Buarque e de Tati Quebra Barraco foram as nossas “linhas-guias” neste processo: partimos delas para encontrar algumas das malandras das décadas de 1970, 1980 e dos anos 2000 e 2010. Ouvimos além delas, as discografias de Beth Carvalho, Martinho da Vila, Valeska Popozuda e Ludmilla. Com isso, acreditamos ter uma diversidade de canções, compositores e intérpretes que nos ajudam a constatar a pluralidade dos sujeitos femininos malandros.

Para tentar encontrar as malandras nas canções, tivemos que partir das definições das diferentes malandragens nacionais (que, como já ressaltado, foram estabelecidas, em grande medida, considerando apenas as figuras associadas a um tipo de masculinidade). Por isso a revisão bibliográfica se mostrou importante e necessária. Foi a partir desse procedimento metodológico que pudemos ouvir os mais diferentes gêneros musicais e reconhecer as vozes femininas malandras ali presentes. Obviamente, não estamos sugerindo que elas são, em tudo, iguais aos malandros; ou que a malandragem feminina corresponde às noções já estabelecidas de malandragem. Como se verá, as malandras até podem ter comportamentos, discursos e imagens parecidos com os dos malandros, mas *ser malandra* não é a mesma coisa que *ser malandro*. Aquelas que se deixam chamar de malandras criam novas acepções, novos sentidos para a malandragem, resignificando-a.

Ainda quanto à metodologia, há outros dois aspectos de que precisamos tratar. Primeiramente, é válido esclarecer que por trabalhar com um volume grande de informações adotamos alguns procedimentos da Análise de Conteúdo (A.C), sobretudo no que tange à “classificação” e à “interpretação” do material. No terceiro capítulo, quando expomos os resultados encontrados, explicitamos o nosso percurso metodológico com mais detalhes.

Um segundo ponto que gostaríamos de reforçar é quanto ao estudo da canção. Lembramos que há algum tempo a pesquisa em Música não se restringe apenas à Musicologia. Estudiosos formados em letras, história, antropologia, jornalismo, por exemplo, têm se debruçado sobre a música, mostrando a sua potência inter ou transdisciplinar. Mais que isso, eles diversificam os olhares e conhecimentos sobre esse objeto. Em *História e música: canção popular e conhecimento histórico*, José Geraldo Vinci de Moraes (2000) alerta que, embora a diversificação das matrizes disciplinares no trabalho com a canção popular seja importante e necessária, não é possível olvidar ou apagar o binômio *linguagem musical/ linguagem poética*. Ou seja, o pesquisador que trabalha com a canção não pode esquecer que o texto poético existe e faz sentido dentro de um texto harmônico-melódico. Logo, é necessário que o pesquisador saiba “lidar com os códigos e a linguagem musical” (MORAES, 2000, p. 210).

No documentário “Meu caro amigo”, dirigido por Roberto de Oliveira, Chico Buarque comenta que, embora sejam muito comparadas, poesia e música são coisas totalmente diferentes, justamente porque a canção não tem uma forma fixa, ao contrário, tem particularidades “estruturais” bastante diversificadas, como melodia, a “prosódia musical, ou seja a tônica das palavras (tem que) coincidir com a tônica da música (...) e rimas, rimas internas e tudo isso e no fim ainda fazer algum sentido” (BUARQUE, 2005).

Por essa razão, quem pesquisa música deve fazer movimentos analíticos com relação às estruturas musical, rítmica, melódica e não apenas da parte poética (o “texto” cantado). E o dado “musical”, lembra Vinci de Moraes, é permeado por movimentos culturais e sociais:

As escolhas dos sons, escalas e melodias feitas por certa comunidade são produtos de opções, relações e criações culturais e sociais e ganham sentido para nós na forma de música. Logo, esse sentido é vazado de historicidade (MORAES, 2000, p. 211)⁵.

Dito isso, nesse texto, faremos algumas breves observações sobre as estruturas melódica, harmônica e rítmica da canção. Esses comentários são feitos

⁵ Para autores como Muniz Sodré, Claudia Matos e Carlos Sandroni, por exemplo, o ritmo “acelerado” do samba é a forma de o negro escravizado *resistir* às imposições culturais do branco/ colonizador. A síncopa, a aceleração rítmica do samba, não é uma aleatoriedade, muito antes pelo contrário: é uma escolha estética, que está ancorada em uma percepção cultural de um povo que tenta resistir. É por isso que Vinci de Moraes advoga que a linguagem musical é permeada por historicidades.

com base no artigo *Elementos para a análise da canção popular*, de Luiz Tatit. Nesse texto, o semiótico da canção sugere que mesmo sem ter muitos conhecimentos “técnicos”, mesmo sem formação em música, os ouvintes (e os pesquisadores) podem realizar uma “apreciação empírica da canção” (TATIT, 2003, p. 7). A partir de uma *escuta atenta* é possível que o ouvinte perceba e identifique alguns aspectos rítmicos, melódicos, harmônicos da canção que impactam, diretamente, a sua estrutura poética.

Estão entre as características que são facilmente apreendidas pelo pesquisador que não tem formação em música: o ritmo (mais acelerado ou mais lento) que pode reforçar a situação narrada pela letra; a melodia, sequência de notas musicais⁶ que pode refletir um estado pacífico ou de tensão; a tonalidade, a forma como o intérprete conduz a canção que pode enfatizar ou contradizer o que a letra quer sugerir, por exemplo.

Lembramos ainda que, seguindo a linha estruturalista da Semiótica, Tatit aponta que a estrutura “musical” conversa e até mesmo reflete a estrutura poética (e vice-versa), o que inviabilizaria uma separação analítica. Por isso, suas considerações focam igualmente a “gramática musical” e a “gramática linguístico-poética”. Apesar de reconhecermos a importância desse tipo de trabalho como proposto por Tatit, buscaremos nos ater aos detalhes os mais básicos possíveis da música em si, privilegiando a análise da poética, isto é, daquilo que a canção nos conta⁷.

Apesar de não nos aprofundarmos na linguagem musical, esperamos reforçar o convite ao exercício de escuta atenta, proposto por autores como Murray Schaffer, que pregam uma escuta “concentrada”, focalizada do objeto sonoro. Convidamos, então, os leitores a ouvirem as canções que aqui analisamos, dando atenção ao que se diz tanto “gramaticalmente” quanto “musicalmente”.

⁶ Quando assobiamos uma música, estamos lembrando a sua melodia.

⁷ Esse recorte metodológico se justifica por eu não possuir formação em Música, tampouco em Linguística, o que inviabilizaria um aprofundamento analítico desses aspectos, como faz brilhantemente Tatit. No entanto, busco fazer uma correção da abordagem analítica da dissertação que, inicialmente, se concentrou apenas nos aspectos “conteudistas”, por assim dizer, da canção.

CAPÍTULO 1. HOMENAGEM AO MALANDRO: REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SOBRE A MALANDRAGEM BRASILEIRA

Neste primeiro capítulo, realizamos uma revisão bibliográfica sobre o conceito de malandragem. Com isso buscamos perceber pontos de aproximação e de afastamento com a malandragem feminina que se dará a conhecer nos capítulos seguintes.

Esta seção possui dois momentos: na primeira parte, debatemos autores que produziram estudos seminais sobre o malandro, seja como personagem literário, sambista, ou como “ator social”. Estamos falando de produções que, a nosso ver, impactaram de forma decisiva os estudos sobre a malandragem e cujas publicações se situam no período dos anos 1970 e 1980. Já na segunda parte, são abordados autores mais contemporâneos (produções acadêmicas dos anos 2000) que contemplam as áreas de maior interesse de nossa pesquisa.

1.1. A NATA DA MALANDRAGEM: OS PRIMÓRDIOS DA MALANDRAGEM NA LITERATURA E NA MÚSICA

O malandro, assim nomeado, foi tornado objeto de estudo pela primeira vez no ensaio crítico a *Dialética da malandragem*, de Antonio Candido, publicado originalmente no ano de 1970 na revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP. Um primeiro aspecto a ser destacado do estudo de Candido é o caráter de “essência” que a malandragem supostamente possui. O ensaísta comenta que Leonardinho “nasce malandro feito, como se tratasse de uma qualidade essencial, não um atributo adquirido por força das circunstâncias” (CANDIDO, 1970, p. 69).

Diferentemente de outros tipos (como o pícaro, por exemplo) que nascem “ingênuos” e desenvolvem as suas aptidões ao longo das suas vivências, Leonardo Filho já nascera com inclinação à malandragem. Na análise literária de Candido, surge a concepção de que a “sorte” e o destino orientam os comportamentos do malandro que, no entanto, não tira grandes lições “de vida”. Essa característica do “malandro nato” é observada em muitos sambas das décadas de 1930-40⁸.

⁸ Essa peculiaridade coincide com alguns sambas que tratam o malandro como alguém que nasce assim. São alguns exemplos disto que se fala os sambas *Felicidade*, de Rene Bittencourt, *Mulata Fuzarqueira*, de Noel Rosa e *Lenço no pescoço*, de Wilson Batista.

Considerando esses aspectos, indagamos se as malandras dos diferentes períodos apresentam uma “inclinação” à malandragem, se já nascem assim, ou se, como os pícaros, desenvolvem a malandragem com o passar do tempo, fazendo desta uma espécie de estratagema de sobrevivência.

Retomando os conceitos apontados por Candido, é importante observar que Leonardo Filho tem uma “origem humilde e, (...) irregular” (CANDIDO, 1970, p. 69). Seu pai e sua mãe não tiveram um casamento “formal”, ademais, a figura materna é ausente. Apesar disso, ele conta com o auxílio do padrinho e da madrinha que não apenas ajudaram a educá-lo, como o assistiram em diversas situações. Essa guarida foi possível graças a certo capital social dos protetores: na trama, eles acionaram as redes de contatos pessoais para proteger o afilhado⁹.

Há que se ressaltar ainda que, para Candido, Manuel Antônio de Almeida excluiu de sua produção tanto as classes mandantes, quanto os escravos, concentrando as ações em um grupo de intermediários: os trabalhadores livres. É justamente essa “classe” que pratica, na narrativa literária, a *dialética da malandragem*. Nota-se, portanto, que a malandragem surge como via “alternativa” àquela sociedade marcada pelas distinções da casa grande e da senzala¹⁰.

Outra peculiaridade que se percebe no malandro Leonardinho é que ele é um aventureiro que “pratica a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de alguma enrascada)” (CANDIDO, 1970, p. 71), revelando um:

amor pelo jogo-em-si que o afasta do pragmatismo dos pícaros, cuja malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando frequentemente terceiros na solução. Essa gratuidade aproxima o ‘nosso memorando’ do trickster imemorial (CANDIDO, 1970, p. 71).

Ou seja, o malandro tal qual caracterizado por Candido é aquele que brinca com os opostos, que transita entre a casa grande e a senzala, que joga com o lícito

⁹ Roberto Schwarz traduz a importância do capital social em outros termos, chamando-a de “troca de favores” que acontecia no Brasil escravagista entre os homens livres e os poderosos senhores de escravos (elite política e econômica). Para o autor, “Esta cumplicidade sempre renovada tem continuidades sociais mais profundas, que lhes dão peso de classe: no contexto brasileiro, o favor assegurava às duas partes, em especial à mais fraca, que nenhuma é escrava” (SCHWARZ, 1992, p. 20). Havia, portanto, um sentido de distinção social na troca de favores.

¹⁰ Este é um aspecto importante de observarmos, pois nos faz pensar que já há muito tempo há uma polarização socioeconômica que marca a sociedade brasileira.

e com o ilícito. Antes de ser um “vingador”, como o pícaro, ele é um sujeito esperto que quando age gosta de se mostrar como malandro. Pode-se pensar que, mais do que derrotar um suposto adversário ou vingar alguma situação específica, a finalidade da sua ação é, no limite, reafirmar a própria malandragem. Dessa forma, o malandro se mostra um grande interessado nos “jogos”.

Antonio Candido verifica ainda que em *Memórias de um sargento de milícias* todos os personagens (e não apenas Leonardinho) têm, em uma mesma medida, virtudes e defeitos, o que impossibilita classificá-los segundo uma visão maniqueísta como heróis ou vilões. Os personagens são atraídos para os polos da ordem (o “bem”; ou o espaço típico estabelecido pela escravatura, é a ‘ordem’ da casa-grande e da senzala) e da desordem (o “mal”; ou o ambiente que em que não há posições e papéis sociais marcados e determinantes), isso é o que Candido chama de “dialética da malandragem” (ou “dialética da ordem e da desordem”).

Se considerarmos apenas a leitura “maniqueísta” de ordem e desordem, temos que, ainda que as ações dos personagens pareçam estar mais fixadas em um ou outro polo, todos são capazes de atos bondosos e danosos. Há, portanto, um “balanceio entre o bem e o mal” (CANDIDO, 1970, p. 85) e mesmo “uma equivalência da ordem e da desordem na economia do livro” (CANDIDO, 1970, p. 79). Com isso, fica estabelecida certa equiparidade moral: nenhum personagem é melhor do que outro, logo, há uma condição de igualdade entre eles. Não existindo um decoro rígido e intransponível e, mais, não havendo entre os personagens nenhum arauto “da moral e dos bons costumes” instaura-se um “mundo sem culpas” que é justamente o espectro da malandragem.

Os malandros de *Memórias de um sargento de milícias* praticam o bem na mesma medida em que fazem o mal; eles afrouxam os valores e as regras a depender de seus interesses. Por meio da análise literária, Candido nos aponta que os atos de “jogar” com o lícito e o ilícito, equivaler a ordem e a desordem, pagar o bem com o mal (e vice-versa) eram muito comuns à sociedade carioca da época e são também muito comuns na cultura brasileira. Na análise do ensaísta, a dialética da malandragem é, em certa medida, positiva, pois, segundo ele, é inventada uma nova maneira de se relacionar, de vivenciar as experiências sociais.

Alguns anos depois da publicação do ensaio de Candido, Roberto DaMatta em *Carnavais, malandros e heróis* (publicado originalmente em 1979), mostrou como

essa dialética “da ordem e da desordem” indicada por Candido pode ser traduzida em rituais, mitos e comportamentos sociais. Interessado em pensar a singularidade nacional, o que, invariavelmente, acaba por essencializar e unificar demais os brasileiros, o antropólogo nota que possuímos um “sistema dual” marcado por duas “éticas” opostas: a do indivíduo e a da pessoa. Essa ética também pode ser traduzida como a *casa* e a *rua*.

É válido observar que esse “código duplo” (MATTA, 1997, p. 241), segundo o antropólogo, é expresso em diferentes momentos de nossa vida cotidiana. Então, por exemplo, no dia a dia, os cidadãos brasileiros seriam iguais; receberiam um tratamento “impessoal” e igualitário do Estado. Todos os indivíduos seriam iguais perante as leis e todos estariam sob o jugo das normas e aparatos legais. O mesmo aconteceria quando estamos na rua, no ambiente público. Seria assim pelo menos em tese. DaMatta entende que, na prática, aqueles que possuem capital social, aqueles que são *pessoas*, podem flexibilizar a norma, burlar a regra, quebrar o decoro, em uma palavra, dar um *jeitinho* – *jeitinho* que, em muitos momentos, aparece como um sinônimo da própria malandragem.

Para o autor, um dos ritos que demonstra de maneira muito simbólica o funcionamento desse dualismo entre indivíduo x pessoa é o carnaval, evento que gera uma inversão em nosso cotidiano¹¹. Argumenta DaMatta que no período momesco, nós brasileiros, de certa forma, suspendemos esse código duplo; detemos as hierarquizações e distinções tão comuns em nosso dia a dia. Estabelecer-se-ia, dessa forma, uma igualdade mais profunda entre os indivíduos. No carnaval e na condição de foliões, segundo DaMatta, os brasileiros são iguais, todos têm os mesmos direitos (e deveres) e, principalmente, ninguém tem o poder de estabelecer uma hierarquia, uma discriminação baseada, por exemplo, no capital social.

¹¹ O autor analisa três rituais que, segundo ele, ajudam a compreender a sociedade brasileira. A parada militar do 7 de setembro seria um ritual de *reforço*, isto é, um momento em que as hierarquias devem ser valorizadas e reafirmadas; é o momento de retomada de símbolos do Brasil e da retificação da ordem. O carnaval seria, para DaMatta, o ritual da *inversão*: a “regra” hierarquizadora é, de certa forma, questionada e relativizada; inverte-se, portanto, a “lógica” dos relacionamentos cotidianos da sociedade brasileira e a igualdade torna-se o princípio orientador. Já as procissões seriam os ritos de *neutralização* que possuem momentos tanto da reafirmação da ordem (no caso, a hierarquia divina), quanto da desordem (no ato da procissão, em si, os fieis “se igualam” ao corpo de sacerdotes da Igreja). Esses argumentos são apresentados no capítulo primeiro do livro supracitado *Carnavais, paradas e procissões* e talvez pudéssemos repensá-los no contexto, por exemplo, do governo de Jair Bolsonaro para quem o carnaval é pura “baderna”.

Na visão de DaMatta, durante o carnaval inaugura-se uma nova possibilidade de convívio:

a forma carnavalesca parece muito importante como um modo alternativo para o comportamento coletivo, sobretudo porque é no carnaval que são experimentadas novas avenidas de relacionamento social, que, cotidianamente, jazem adormecidas ou são concebidas como utopias (MATTA, 1997, p. 241).

Logo, o carnaval ganha um status mais significativo do que uma mera festividade: marcada pela dança, pela brincadeira e pelo uso de fantasias, a folia carnavalesca seria um período de “relaxamento” da dureza da vida, momento catártico em que o povo brasileiro poderia vivenciar a igualdade de fato¹². O grande herói desse momento, o verdadeiro protagonista do carnaval, para esse autor, é o malandro que:

não cabe nem dentro da ordem nem fora dela: *vive nos seus interstícios, entre a ordem e a desordem*, utilizando ambas e nutrindo-se tanto dos que estão fora quanto dos que estão dentro do mundo quadrado da estrutura” (MATTA, 1997, p. 177, grifo nosso).

Pode-se dizer, portanto, que a argumentação de Roberto DaMatta está muito próxima à de Antonio Candido: ambos veem a malandragem descolada tanto do polo da ordem (hierarquizações e distinções, como as da casa grande e senzala ou as da pessoa), quanto da desordem absoluta. A malandragem está, na visão deles, na dialética entre um e outro polo, na possibilidade de *jogar*, a depender dos interesses, ora com a lei, ora com a ausência de regras. É válido observar ainda que, assim como Candido, o antropólogo acredita que a malandragem seja positiva, sobretudo no sentido da inovação social, da produção de um etos alternativo: “(...) não existe dúvida de que o mundo da malandragem e do carnaval é rico em potencialidades e inovações. Ele não está numa posição única, inteiramente definida” (MATTA, 1997, p.178).

¹² Faz-se necessário pontuar que na concepção de DaMatta a inversão que o carnaval provoca na sociedade brasileira não está atrelada, de forma nítida, à raça, mas sim à classe social. Lélia Gonzalez no artigo *Racismo e sexismo na cultura brasileira* observa, porém, que esse ritual de inversão está intimamente ligado ao marcador social de raça e não apenas de classe: “Essa subversão na especificidade só tem a ver com o negro. Não é por acaso que nesse momento, a gente sai das colunas policiais e é promovida à capa de revista” (GONZALEZ, 2019, p. 253). Ou seja, a grande subversão que o carnaval promove é o/a negro/a, recalcados/as cotidianamente, tornarem-se protagonistas midiáticos e reis/ rainhas da festa.

Esses aspectos da argumentação de DaMatta são importantes para pensarmos a malandragem feminina. Isso porque, diferentemente do que acontece com os malandros que são considerados seres que vivem nos interstícios, elas podem ser colocadas como sujeitos “da rua”, pertencentes ao mundo da ausência de normas e moral. Nesse sentido, elas se oporiam às figuras domésticas – o que reafirmaria a dualidade damattiana. Mas será mesmo que as malandras são só *da rua*? Será que elas não embaralham as categorias de rua x casa, indivíduo x pessoa?

Ainda sobre o malandro tal qual proposto por Roberto DaMatta, é válido notar que o personagem Pedro Malasartes, para ele, é o grande símbolo do malandro brasileiro:

não há dúvida alguma de que estamos diante de um ‘herói sem nenhum caráter’, ou melhor, de um personagem cuja marca é *saber converter todas as desvantagens em vantagens*, sinal de todo bom malandro e de toda boa malandragem (MATTA, 1997, p. 287, grifo nosso).

Assim, para esse autor, o grande indício da malandragem é saber inverter as regras do jogo, transformar as desvantagens em benefícios para si próprio. Logo, Pedro Malasartes, assim como Leonardinho, tem na astúcia, na esperteza o seu modo de agir mais característico. É válido pontuar que Malasartes, diferentemente de Leonardinho, tem malícia, isto é, ele não pratica a malandragem pela malandragem; ele quer *levar vantagem* não importando se o seu ato lesa a terceiros. De novo esses aspectos da malandragem são importantes de serem percebidos para considerarmos as malandras: elas também vão dar um “jeitinho” e querer sempre levar vantagem? Se sim, as vantagens a que aspiram são da mesma ordem da dos malandros ou elas intencionam coisas diferentes com as suas práticas malandras?

Outro aspecto sobre os malandros que nos impacta diretamente é o trabalho. Roberto DaMatta aponta que o malandro Pedro Malasartes escolhe, conscientemente, não comercializar a força de trabalho com o seu patrão e é exatamente isso o que o torna um vadio. Assim escreve o autor:

De fato, a vadiagem e a astúcia (*a malandragem*) podem ser traduzidas sociologicamente como a recusa de transacionar comercialmente com a própria força de trabalho. (...) Em outras palavras, os malandros preferem reter *para si* sua força de trabalho e suas qualificações. O vadio, assim, é aquele que não entra no sistema com sua força de trabalho, e fica flutuando na estrutura social, podendo nela entrar ou sair, ou ainda, a ela transcender (MATTA, 1997, p. 305, grifos do autor).

O próprio DaMatta sugere que o malandro pode até trabalhar, mas simplesmente não percebe a relação laboral com os mesmos valores pregados pelos capitalistas e burgueses. O autor lembra que Malasartes “dessacraliza” as relações com o patrão¹³. Vendo-o como um mau empregador, Pedro não o respeita e, por isso, o faz sofrer:

Um empregado respeitador e orientado para o *código dos favores*, da patronagem positiva e das *relações pessoais* vincadas pela *consideração* jamais iria pensar em destruir os sagrados bens de produção de seu empregador, e assim seria liquidado por ele (MATTA, 1997, p. 308, grifo nosso).

A partir do momento em que Pedro consegue enfurecer o fazendeiro e destruí-lo (econômica e moralmente), ele abandona a “obrigação” laboral e volta a ser um “vadio” (que já era). Devemos nos perguntar se a malandragem feminina também estabelece essas relações com o trabalho: as malandras podem se esquivar de exercer funções no “mercado de trabalho” ou elas só podem se recusar a fazer o serviço doméstico – porque este lhes é culturalmente relegado? Se só se recusam a fazer os trabalhos “de casa”, então, de que mulheres malandras estamos falando: das brancas de classe alta e média que não trabalhavam fora de casa ou das mulheres (principalmente negras) que precisavam ter funções laborais fora de casa ainda que lhes pagassem pouco? Elas também dessacralizam as relações laborais? Antes, o trabalho é uma questão central para a malandragem feminina, assim como é para a masculina?

Os temas da vadiagem e do trabalho são centrais em outro estudo sobre a malandragem. Se Candido teve a primazia de percebê-la na literatura e DaMatta de entendê-la em nosso agir (cotidiano ou ritualizado), Claudia Neiva de Matos foi a primeira pesquisadora a pensar o malandro a partir de algo que é tido como genuinamente seu: o samba. De sua produção sobre a música brasileira interessamos particularmente o livro *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de*

¹³ Na argumentação de DaMatta, o mercado de trabalho brasileiro também encena aquele “código duplo”; ou seja, em ambientes em que se exigiriam a impessoalidade, a racionalidade, nós brasileiros tendemos a criar relações pautadas pelo afeto, pela consideração, pelo valor da pessoa. Não por acaso o ambiente profissional é tido, muitas vezes, como uma “extensão” da família: os chefes são como pais, por exemplo. Malasartes, ao contrário, não enxerga no seu patrão essa figura, o que lhe permite importunar a vida do fazendeiro e praticar, enfim, as suas malandragens.

Getúlio, publicado em 1982, e o artigo *O malandro no samba (de Sinhô e Bezerra da Silva)* que integra o livro coletânea *Notas musicais cariocas* publicado em 1986.

Matos lembra que a malandragem antecede o samba já que fora gestada na cultura brasileira através, por exemplo, do maxixe e do lundu:

No seu sentido amplo, o espírito malandro precede o samba: já existia no jeito de *dançar o maxixe*, que, surgido em 1870, pode ser considerado a primeira criação artística das classes populares a irromper na cultura geral do Brasil. Como existia no lundu popular, primeiro gênero a divulgar entre brancos a ritmia negra (MATOS, 1986, p. 36, grifo nosso).

Como se vê, dança e ritmo são importantes aspectos para a percepção e constituição da malandragem brasileira e se reafirmam no samba como argumentam, por exemplo, Muniz Sodré (1998) e a própria Matos (1982; 1986). A dança, sobretudo, parece-nos elemento significativo da malandragem, especialmente a que estamos chamando de feminina, isto porque, como veremos à frente, as malandras dos diferentes períodos têm na *dança*, no movimento livre do corpo, um dos principais elementos de sua malandragem.

Mas, além do maxixe e do lundu, Claudia Matos afirma que o capoeira também resguardava “os primeiros passos e traços do personagem malandro: rebeldia, astúcia, vigor, jogo de perna e cintura” (MATOS, 1986, p.37). A ginga do malandro, a sua esperteza e vigor na hora do drible, por exemplo, estão ligadas à prática da capoeira¹⁴. No entanto, ainda que já existisse na dança, no lundu, na capoeira e, como assinalou Candido, na literatura, foi no samba que a malandragem encontrou campo fértil para prosperar:

é dentro do samba que se constrói uma mitologia da malandragem (...). Foi no samba que malandro e sambista elegeram, criaram para si uma identidade. Foi aí que se constituiu a metáfora da malandragem como signo de uma cultura que sempre se viu relegada à margem da sociedade (...). (MATOS, 1986, p. 36).

¹⁴ É importante lembrar que o Código Penal republicano, de 1890, classificava os capoeiristas como “marginais de alta periculosidade, tendenciosos à prática de crimes perversos. Neste sentido, tiveram os capoeiras sua prática cultural criminalizada e penalizada com prisão carcerária e, conseqüentemente, com deportação para o complexo de Fernando de Noronha”. Ou seja, a associação entre capoeiras e malandros, nessa situação, era negativada. (OLIVEIRA; LEAL, 2009, p. 60). Segundo os autores mencionados, essa pecha negativa da capoeira não está dissociada das visões racistas e mesmo eugenistas que permearam o pensamento da elite intelectual brasileira da época.

Segundo a autora, sambistas e malandros criaram uma identidade na música, mas nem todo compositor do gênero gostava da associação: os “primeiros sambistas”, conhecidos como a turma de “baianos”, procuraram, em um primeiro momento, afastar-se da malandragem (MATOS, 1982; DEALTRY, 2009; SANDRONI, 2012). Malvistas pelas elites e pela imprensa, os malandros eram associados à criminalidade, ao banditismo, à arruaça, à violência (portanto, eram negativados, estigmatizados). Apesar disso, muitos sambistas começaram a se valer da imagem de malandro. A aproximação dos músicos com este personagem teria acontecido a partir das décadas de 1920-30:

A noção de malandro está associada à de sambista desde os anos 20. A associação é simultânea ao processo de derivação do samba para a sua versão rítmica ‘moderna’, aquela que se divulgou a partir dos fins da década de 20 nas criações do pessoal do Estácio (MATOS, 1982, p. 39).

Essa nova versão rítmica a que Matos se refere é o samba sincopado; considerado mais “acelerado” do que os primeiros sambas que os especialistas julgam ser “amaxixados”. Segundo Muniz Sodré, a “síncopa, sabe-se, é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco), que, no entanto, repercute noutro mais forte” (SODRÉ, 1998, p. 11)¹⁵. O compositor Ismael Silva traduziu-a para o jornalista Sérgio Cabral como o “bum bum paticumbumprugurundum” que teria sido inventado por ele e seus amigos do Estácio para que o samba pudesse embalar os foliões nos desfiles de carnaval (ou seja, para que se pudesse *dançar*)¹⁶.

¹⁵ Muniz Sodré (1998) entende que a sincopação do samba é uma influência da cultura musical negra. Para o autor, os negros eram colocados em contato com a música branca europeia de forma “impositiva” e, assim, passaram a criar uma forma de infiltrar “a sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncopa” (SODRÉ, 1998, p. 25). Logo, a sincopação pode ser vista como uma forma de resistência à imposição da cultura branca-europeia.

¹⁶ Em livro publicado no ano de 2001 e depois reeditado, Carlos Sandroni questiona a versão de que a alteração rítmica foi por causa da necessidade da dança: “Tal motivo, por si só, é a meu ver inconsistente, pois não há nenhuma razão imanente que impeça a utilização do estilo antigo como estímulo ao desfile (...). Em teoria, não se pode dizer que uma música qualquer determine de modo intrínseco a coreografia correspondente, nem deduzir um estilo musical de uma necessidade coreográfica” (SANDRONI, 2012, p. 139). Apesar disso, o pesquisador acredita que o carnaval, então feito por cordões e blocos, precisava de outro tipo de *samba* e não aquele que era feito em rodas para danças como a umbigada. Para um debate mais aprofundado sobre essas questões, indica-se, do próprio Sandroni, o capítulo *Desde quando o samba é samba*, do livro *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917- 1933)*. 2ª edição ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

José Miguel Wisnik, em artigo publicado no livro *Cultura Brasileira: temas e situações*, comenta a importância de se perceber como o ritmo pode determinar “o caráter de uma música” (WISNIK, 1987, p. 117). Lembrando a coincidência melódica entre o primeiro verso do samba *Com que roupa?*, de Noel Rosa, e o Hino Nacional, o autor explica que embora as melodias sejam parecidas é o ritmo que as diferencia. Assim, a estrutura rítmica estabelece certa “tonalidade” ou “uso” para cada canção. É por isso que: “Se experimentamos cantar a letra de Noel no ritmo do Hino Nacional, e este na cadência do samba *Com que roupa?*, observamos que há um efeito de sentido totalmente alternado” (WISNIK, 1987, p. 117).

Dessa forma, para autores como Matos e Wisnik, a alteração do ritmo que acontece entre os primeiros sambas e os da “turma do Estácio” é aspecto decisivo para a compreensão da malandragem: a síncopa é como um índice do malandro; é como se ele, mesmo que não citado explicitamente, se fizesse presente na aceleração rítmica¹⁷. Então, para Matos, por exemplo, é necessário considerar o que o malandro *diz*, o que ele fala através das palavras, mas há que se ponderar também a pulsação do samba, a estrutura rítmica que é a outra fala malandra. Dessa forma, a autora concebe o malandro como:

um ser de linguagem, uma metáfora. Mais do que a um tipo de conduta, está ligado a um tipo de discurso. Antes de ser uma figura social ou histórica, é uma figura de linguagem, a encarnação de um comportamento estético, de um estilo. Ele é a expressão, em figura humana, da ginga, maleabilidade e dinâmica do próprio samba (MATOS, 1982, p. 67).

Assim como neste trecho da obra, no exame de qualificação, Matos chegou a dizer que discordava da ideia de que o malandro personificava uma forma de proceder – como argumentam, a nosso ver, Candido e DaMatta. Há que se entender o seu ponto de vista: para ela, o samba comporta em si, sobretudo em sua forma

¹⁷ Aspecto decisivo, porém, não exclusivo. Pontua-se que para alguns autores, além da mudança rítmica, a forma de compor, mais individualizada e as temáticas dos sambas (mais voltados para acontecimentos urbanos, do dia a dia da cidade) também indicam mudanças significativas entre o estilo antigo e a nova turma de sambistas (que se reunia no bairro do Estácio de Sá e em seus arredores). Ressalta-se que Matos (1982) e Giovanna Dealtry (2012) observam que através do ato de compor, os sambistas malandros podiam se individualizar; isto é, tornar-se autores/compositores. Dessa maneira, assumiam um posto mais individual dentro de suas comunidades e, principalmente, dentro do grupo que antigamente compunha o samba em rodas. Segundo as pesquisadoras, no entanto, através da fala individual, os malandros sambistas podiam dar visibilidade às comunidades das quais faziam parte, reafirmando, assim, o samba como espaço de fala.

rítmica, o malandro e a malandragem. Nesse sentido, eles são mais do que uma “temática” e se fazem presentes mesmo que as letras dos sambas não os mencione. Segundo essa argumentação, a malandragem não teria deixado de existir, por exemplo, quando aparatos de censura de Getúlio Vargas agiram no intuito de abrandá-la ou eliminá-la da música e da cultura nacionais: a malandragem continuava ali, presente, na forma rítmica.

Concordamos com Matos e Wisnik: o malandro está na ritmia do samba; a malandragem tem íntima relação com a pulsação desse gênero musical. Mas também temos algumas ressalvas. Se considerarmos que o malandro é uma *linguagem que se dá a conhecer no samba*, então como a MPB, o rap e o funk têm também os seus malandros e malandras? E como se daria a questão rítmica (da síncopa) para esses outros gêneros musicais: a malandragem se apagaria por que não há essa sincopação do samba?

Mais profícuo, a nosso ver, é abordar a malandragem como um tipo de linguagem sim, que tem as suas características próprias quando se trata do samba (e provavelmente terá outras em outros tipos de músicas); mas também como um comportamento, uma forma de agir. Ou como diz a pesquisadora Giovanna Ferreira Dealtry, a malandragem pode ser pensada como “*estratégias de negociação que se constroem na aproximação com o outro* e, por isso mesmo, não podem ser fixas nem decodificadas” (DEALTRY, 2009, p. 46-47, destaque nosso). No presente estudo, estamos considerando a malandragem como uma linguagem, uma estética, mas também como um agir-negociado que se dão a conhecer através da música, da literatura, nos ritos do cotidiano etc.

Pensando ainda no que seria a linguagem malandra, Claudia Matos propõe que o malandro, para falar, se vale da ambiguidade, da ironia, do humor. Seu discurso é ambivalente, nunca é exatamente apenas aquilo que está sendo dito: ele sempre brinca ou *joga* com os sentidos e significados das palavras, ou seja, ele dribla e ginga também com as palavras. A autora, apoiando-se em Bakhtin, entende que o discurso malandro é “carnavalizado”, isto é, que

terá assim características ligadas à inversão e relativização dos valores ‘reais’, à ambiguidade, à coexistência de elementos díspares. Ele carrega uma polivalência ou polifonia interna, uma dialogia constante entre elementos opostos que jamais chega a se resolver numa afirmação ou negação peremptória. Opõe-se, por conseguinte, ao caráter monológico da literatura clássica, a qual se apoia em verdades bem acabadas e constituídas. (MATOS, 1982, p. 52).

Percebe-se certa dialética não entre “ordem e desordem” social, mas entre os significados das palavras. O discurso malandro não é “fechado” em certezas, tampouco apresenta veredictos; esse personagem sempre permite, com a sua própria fala, o dissenso, a polifonia e, por vezes, a contradição. Em síntese, para a autora:

Verificaremos que, a todos os níveis e em todos os domínios temáticos, a figura do malandro no samba e o tipo de discurso que lhe está associado se constrói sobre esta linha fronteira entre afirmação e negação, topia e utopia, realidade e fantasia. A poética da malandragem é, acima de tudo, uma poética da fronteira, da carnavalização, da ambiguidade (MATOS, 1982, p. 52).

Quando pensamos a malandragem feminina, qual é a sua linguagem? As malandras continuam *jogando* com os sentidos das palavras, continuam sendo ambíguas, “maliciosas”, sarcásticas ou têm outras estratégias de fala?

Há que se reforçar que a ambiguidade não se revela apenas na linguagem malandra; ao contrário, ela é, para Matos, “constituição de seu personagem” (MATOS, 1982, p. 65). Assim, o malandro sambista pretende estar entre o morro e o asfalto, entre negros e brancos, entre os burgueses-patrões e os pobres-proletários; ele é ser da fronteira. E diríamos que ele faz com que percebamos as complexas relações sociais e os seus principais atores. Através do malandro vemos tanto os oprimidos, quanto os poderosos, tanto a “ralé” quanto a elite.

Um dos oprimidos que o malandro sambista nos deixa ver é, justamente, o trabalhador. No imaginário coletivo, em sambas e na literatura nacional, há a concepção de que o malandro é um “inimigo do batente” para lembrarmos o samba de Wilson Batista e Ataulfo Alves, ou seja, é aquele que não trabalha. O sambista Moreira da Silva, considerado um dos últimos malandros da música brasileira, esclareceu que “malandro não é quem não faz nada, que assim seria muito difícil viver; é quem não pega no pesado” (MATOS, 1982, p. 77). Essa visão de Moringueira faz lembrar a explicação de Sérgio Buarque de Holanda sobre as diferenças entre os povos aventureiros e os trabalhadores.

Os aventureiros, comenta o historiador, querem conquistar riquezas e territórios sem calcular os esforços que deverão ser empreendidos: “seu ideal será colher o fruto sem plantar a árvore” (HOLANDA, 1995, p. 44). Os povos trabalhadores, em contrapartida, medem todos os esforços, criam estratégias e planos, calculam os riscos e os recursos e, só depois que tudo estiver traçado,

empreendem as energias na tentativa da conquista. Ao que parece, segundo a descrição do sambista, o malandro é justamente esse personagem que quer os frutos sem o esforço e a espera do plantio.

Como já vimos em DaMatta (1997), a relação entre malandro e trabalho contribuiu (e contribui) para a própria “construção” do personagem, tornando-se uma de temáticas centrais para a malandragem. Segundo Matos, há na rejeição do trabalho pelo malandro-sambista, um sentido crítico e combativo:

é justamente enquanto crítica das normas que pautam a nossa vida social, as quais resultam na abundância para poucos e na escassez para muitos, que surge e se desenvolve a mítica da malandragem. A rejeição ao trabalho esteia-se, para o sambista e para um amplo grupo proletário cuja visão de mundo ele expressa, num *sentimento de descrédito e desilusão em relação às compensações oferecidas pelo trabalho tal como ele se dá em nosso sistema sócio-econômico* (MATOS, 1982, p. 79, grifos nossos).

Portanto, Matos entende que essa *rejeição* está relacionada à arguta percepção do malandro-sambista de que o trabalho não compensa. A sociedade brasileira é tão desigual que as classes populares, por mais que se dediquem ao labor, por mais que tenham disciplina e força de vontade, não conseguem ascender social e economicamente.

Wisnik tem um argumento muito próximo ao de Matos. Para ele, a malandragem representa a possibilidade de um “descanso” para o negro que fora explorado pelo regime escravocrata e continuaria a sê-lo pelo mercado de trabalho:

(...) o *ethos* do samba nos seus começos, nas décadas de 20 e 30, seria algo como um *antiethos*: na malandragem, uma negação da moral do trabalho e da conduta exemplar (...). Acresce que essa negativa ética vem acompanhada de um elogio da *orgia*, da entrega ao prazer da dança, do sexo e da bebida (tidos desde os gregos como da ordem do *pathos* e não do *ethos*). Mas o ‘orgulho em ser vadio’ (Wilson Batista) corresponde também a uma ética oculta, uma vez que a afirmação do ócio é para o negro a conquista de um intervalo mínimo entre a escravidão e a nova e precária condição de mão de obra desqualificada e flutuante (WISNIK, 1987, p. 119).

Por representar uma possibilidade de “descanso” aos negros/ex-escravos e mesmo por sugerir uma postura crítica quanto às condições de trabalho é que podemos entender a primazia do trabalho para os malandros. Constata-se ainda que não há nos sambas malandros uma denúncia *explícita* das condições precárias, dos baixos salários, das desigualdades socioeconômicas entre patrões e empregados. O sambista não faz nenhum tipo de relato direto sobre essas situações; ele prefere

insinuá-las. Como se apresenta a questão do trabalho para as malandras? A malandragem também representa possibilidade de descanso para elas? É possível perceber uma crítica, ainda que sutil, à exploração dos trabalhadores?

Na mesma toada de Wisnik, o sociólogo Ruben Oliven adverte que o malandro sambista acaba por repelir a vida obreira porque não quer deixar a boemia, o samba, as mulheres:

Pode-se perceber (...) não só que o trabalho aparece como uma instituição da qual se deve fugir, mas também que a temática afirma uma impossibilidade de compatibilizar o mundo do trabalho com o do prazer que fica concentrado num determinado tipo de personagem feminino (OLIVEN, 1982, p. 45).

Repare-se no que o autor assinala: para os sambistas-malandros um “tipo de personagem feminino” simboliza o prazer, a vida boêmia e de curtição; essas figuras femininas fariam os malandros se oporem ao trabalho. Os boêmios sambistas se envolvem com várias mulheres, evitando formalizar um relacionamento sério com apenas uma companheira. Isso acontece porque eles não querem se sentir presos a um compromisso amoroso, eles não querem perder a liberdade da vida de solteiros. Assim, evitam também as responsabilidades com a família, com a esposa, com os filhos¹⁸. Aqui, cabe-nos perguntar ainda se a malandra também repetirá esse comportamento, isto é, se ela também prefere a vida de solteira, ou se acaba firmando compromissos amorosos. Além disso, retomando o trecho de Oliven, cabe-nos pensar quem são as mulheres que “distraem” os trabalhadores: elas podem ser consideradas malandras?

Voltando à conceituação da malandragem, observa-se que o malandro não faz mera apologia à boemia, à vida de solteiro e de curtição nas rodas de samba; mais que isso, ele zomba do trabalhador chamando-o de “otário”. Este personagem é o ingênuo trabalhador que se deixa explorar pelo patrão. Os malandros têm nos homens e nas mulheres otários alguns de seus alvos preferidos. Estas últimas, como

¹⁸ Em “Mulheres, raça e classe”, Angela Davis observa que, por causa do sistema escravocrata, a organização familiar de negros estadunidenses era mais focada na figura da mãe, constituindo uma “suposta estrutura familiar matriarcal” (DAVIS, 2016, p. 25). Para o sociólogo Lee Rainwater, citado por Davis, “os homens (negros) não têm uma verdadeira casa; eles se mudam de uma família, onde estabelecem laços sexuais ou de parentesco, para outra” (RAINWATER apud DAVIS, 2016, p. 26). Considerando as diferenças e similaridades da estrutura familiar negra no período escravocrata brasileiro, poderíamos pensar até que ponto esse comportamento do malandro, de não “gostar” de compromissos sérios, seria uma “herança” das vivências escravocratas.

se sabe, são chamadas de “mulheres de malandro” e podem ser exploradas financeira e emocionalmente pelos espertos e sedutores malandros.

O sociólogo Ruben Oliven comenta ainda que o malandro gosta de demonstrar valentia, isto é, “está sempre com a navalha no bolso e não foge de briga” (OLIVEN, 1982, p. 37). Essas posturas foram identificadas pelo governo de Getúlio Vargas como um *pathos* a ser sanado e controlado. Assim comenta Claudia Matos: “Exige-se, pois, ao sambista que abandone o tema da malandragem para servir ao projeto ideológico e social do Estado Novo, no qual a exaltação do trabalho e do trabalhador tem papel de destaque” (MATOS, 1986, p. 46).

Os valores do novo governo e do novo Brasil de GV, fundados entre outros aspectos na cultura do trabalho, na disciplina, na educação física, eram obviamente incompatíveis com esses comportamentos malandros. Assim, o sambista é convidado a se “regenerar”, a se “endireitar” e muitas vezes diz fazê-lo por causa de sua mulher, por amor. Nesses casos, a figura feminina está associada à “ordem”, à responsabilidade, à vida familiar – o que torna ainda mais interessante a figura malandra: o que ela é?

Pensando ainda alguns aspectos da “regeneração” malandra, pesquisadores como Claudia Matos e José Miguel Wisnik entendem que o malandro sambista até dizia mudar de vida, mas o fazia “da boca para fora”, sem convicção. Como a sua linguagem é ambígua, ele mostra que não adere totalmente ao polo da “ordem”, do trabalho. Então, por exemplo, quando ele fala da nova condição de trabalhador, acabava lembrando, com certa saudade, da boemia, da vida de prazeres e sem responsabilidades, enfim, do samba. Às vezes, ele chega a sonhar com a malandragem, como no caso de *Acertei no milhar* (1940), samba de Wilson Batista e Geraldo Pereira; mas acorda um pobre trabalhador.

Para Matos, é importante perceber que a linguagem do malandro regenerado continua operando com as duplicidades de sentido e os jogos de palavras:

o espírito malandro se mostraria renitente. Para subsistir, tem que se ‘regenerar’. Mas fará isso, ou dirá fazê-lo, no interior de um jogo de linguagem que se tornará mais ambíguo, combinando com malícia, otimismo e pessimismo, em permanente mobilidade na fronteira entre a euforia do carnaval e a dura realidade do meio-de-ano (MATOS, 1982, p. 50).

Para Wisnik, é o ritmo que vai, mais uma vez, “entregar” o malandro. É esse elemento que denuncia a falsa regeneração do personagem:

Embora alguns sambas procurem efetivamente assumir um *ethos* cívico no nível das letras, essa intenção é contradita pelo gesto rítmico, pelas pulsões sincopadas, que, como já vimos, opõem um desmentido corporal ao tom hínico e à propaganda trabalhista. A tradição da malandragem resiste, de dentro da própria linguagem musical, à redução oficial, produzindo curiosas incongruências de letra e música (WISNIK, 1987, p. 120).

É possível considerar, então, que mesmo tendo sido “perseguida” pelas diretrizes do governo varguista, a malandragem continuou operante na música brasileira através, principalmente, da pulsação rítmica do samba. Para pesquisadores como Claudia Matos, a temática da malandragem (tal qual vivida nas décadas de 1930-40) *não existe mais* em nossa música. A pesquisadora até entende que o jeito malandro reencontrou “espaço” no “samba de breque”, desenvolvido por nomes como Moreira da Silva, o Moringueira, e Bezerra da Silva – que, apesar do sobrenome em comum, não têm parentesco outro que não o samba. Mas, para ela, esse tema “está praticamente desaparecido e só é retomado em seu caráter já histórico como o samba de Chico Buarque de Hollanda” (MATOS, 1982, p.14-15).

O samba de Chico Buarque a que Matos faz referência é *Homenagem ao malandro*. E, de fato, podemos pensar como o eu-lírico desta canção que acredita que a malandragem “tradicional” não existe mais: *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*. A malandragem “idílica”, heroicizada do sambista, o tal boêmio versador acabou? Então, o que seriam o *malandro regular, profissional/ malandro com aparato de malandro oficial/ malandro candidato a malandro federal/ malandro com retrato na coluna social/ que nunca se dá mal* da mesma canção de Chico?

Estudos mais contemporâneos sobre a malandragem, de pesquisadores como Giovanna Dealtry (2009) e João César de Castro Rocha (2007), indicam que ela continua “viva” sim, mas agora com outras formas de proceder que pouco lembram o malandro sambista, *com lenço no pescoço* de Wilson Batista (1933), a não ser no que concerne à *navalha no bolso*.

1.2. O MALANDRO TÁ GRETA, NA SARJETA DO PAÍS?

Em *Malandro número 2*, outro samba de Chico Buarque (1979), o eu-lírico narra a situação deplorável do malandro. Se um dia ele foi o herói nacional, agora

ele se encontraria *na greta/ na sarjeta do País. Em coma e cheio de hematoma, o coitado foi encontrado mais furado que Jesus. Cadavérico, o indigente, é evidente que morreu. E, no entanto, ele se move*, diz o samba. Podemos interpretar a canção pensando que, a despeito de tudo, o malandro resiste, sobrevive.

Em 2007, João César de Castro Rocha publicou um ensaio intitulado *A guerra de relatos do Brasil contemporâneo – Ou a Dialética da Marginalidade*. Professor titular de literatura comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Castro Rocha entende que em obras como *Quarto de Despejo*, de Carolina de Jesus, *Cidade de Deus*, de José Lins, *Sobrevivente*, de André du Rap, e em músicas como as do grupo Racionais MC's há um outro Brasil sendo colocado em cena: violento, agressivo, um país que não concilia as diferenças, não balanceia a ordem e a desordem como o Brasil da dialética da malandragem e do jeitinho.

O pesquisador alerta que não quer propor que as formas de pensar e interpretar o Brasil como as de Antonio Candido (1970) e Roberto DaMatta (1997) sejam revogadas. Embora esses autores tenham proposto leituras do Brasil na década de 1970, e muita coisa tenha mudado de lá para cá, não se trata de invalidar totalmente a *Dialética da malandragem* e as análises sobre a dualidade do comportamento brasileiro, por exemplo. Ainda hoje nos valemos do *jeitinho*, da quebra da regra e do decoro a depender de nosso interesse; continuamos a equilibrar a ordem e a desordem, a misturar o público e o privado se isso nos convém. Nessas malandragens (dialéticas), sabemos, há sempre a procura por *balancear* o negativo e o positivo, a esquerda e a direita, o bem e o mal. Apesar desse caráter conciliatório, para Castro Rocha, na dialética da malandragem a revolta, a violência, a navalha do malandro estão contidas: “nos estudos de Antonio Candido e Roberto DaMatta, a violência é mantida sob controle por meio da reconciliação compensatória” (ROCHA, 2007, p. 34).

Na argumentação de Rocha, o país do *jeitinho*, *da boa malandragem* convive com outro: o Brasil que escancara, sobretudo em suas produções culturais, as suas desigualdades; esse país não concilia mais o rico e o pobre, não harmoniza mais os seus polos opostos. Esse é o país da delicadeza perdida, para retomar uma expressão do cineasta Walter Salles Jr¹⁹. Esse outro Brasil, afirma Castro Rocha,

¹⁹ Referência ao documentário produzido por Salles: *Chico ou país da delicadeza perdida*, de 1989. Na produção, o cineasta entrevista Chico Buarque de Hollanda, além de registrá-lo no palco. Na abertura do “filme”, fala-se de um Brasil idílico (para retomar um livro do pai de

opera com a “dialética da marginalidade” que, para ele, está “fundada no princípio da superação das desigualdades sociais através do confronto direto em vez da conciliação, através da exposição da violência ao invés de sua ocultação” (ROCHA, 2007, p. 36).

Revela-se uma face agressiva, irrequieta, colérica dos grupos marginalizados; uma face violenta que pode ser observada no confronto entre as nossas classes sociais²⁰. Na *dialética da marginalidade* não há “plasticidade”, não há um espírito amistoso. O que vige é a inquietude e o confronto. Em síntese, para o pesquisador:

o modelo que proponho da ‘dialética da marginalidade’ pressupõe uma nova forma de relacionamento entre as classes sociais. Não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las, recusando-se a improvável promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos (ROCHA, 2007, p. 56).

O autor acredita que há um embate entre os dois *Brasis*: o que ainda se vale da dialética da malandragem e o que faz uso da dialética da marginalidade; esse confronto gera uma *guerra de relatos*. Todavia, Castro Rocha alerta que a violência usada na *Dialética da marginalidade* não é gratuita, não é a violência pela violência; antes, é um “instrumento” de revolta, ou de manifestação dessa revolta. Poderíamos acrescentar que é a maneira como o oprimido se expressa. Para o pesquisador, é a primeira vez que se veem os autores e compositores conscientemente contestando a sociedade brasileira, o “sistema”, a “máquina” que produz tantos excluídos, tantos miseráveis e invisíveis:

A ‘dialética da marginalidade’ (...) tem como alvo o dilema coletivo e se caracteriza por um esforço sério de interpretação dos mecanismos de exclusão social, pela primeira vez realizados pelos próprios excluídos (ROCHA, 2007, p. 58).

Nesse ponto, lembramos que autores como Muniz Sodré (1998), Claudia Matos (1982; 1986) e Giovanna Dealtry (2009) indicam que o sambista malandro, um excluído social e economicamente, ganha voz no samba e suas composições

Chico, um país que é metáfora), “visão do paraíso”, que convive com outro Brasil: violento, que se vale da força bruta, que perdeu, enfim, a sua delicadeza. Na argumentação de João César de Castro Rocha, estes *Brasis* convivem e duelam.

²⁰ No livro *Violência e Cultura no Brasil*, publicado em 1982, o sociólogo Ruben Oliven já alertava que o “brasileiro pacífico” é, na verdade, um mito. A violência, alega ele, sempre esteve presente em diversos momentos da história do Brasil como mecanismo de dominação das classes dominantes. Não é coincidência a violência nos períodos da escravidão, na libertação dos escravos, na República Velha, no governo GV, no governo ditatorial dos militares, etc.

nos fazem perceber um Brasil que até então não era conhecido pelo *Brazil*. Ou seja, essa novidade que Rocha advoga para a sua “dialética da marginalidade”, de que as relações desiguais são enfim desnudadas, já existia de certa forma na malandragem do sambista das décadas de 1930-40. Talvez o fato realmente novo seja a violência que não aparece mais como um dado latente, letárgico (como era no malandro-sambista), mas sim como força evidente, explícita dos excluídos (inclusive do malandro-rifle, por vezes encarnado por Bezerra da Silva).

Vale ainda mencionar outra pesquisa sobre a temática feita nos anos 2000 que nos ajuda a pensar e a problematizar a malandragem. Em uma abordagem convergente à de Rocha, a pesquisadora Giovanna Dealtry no livro *No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba* (2009) entende que, na verdade, a violência já fazia parte da vivência malandra mesmo em seus tempos áureos, do Rio de Janeiro das décadas de 1930 e 1940. No que tange à existência de uma “dialética da malandragem” e da importância da linguagem para os malandros, podemos afirmar que a autora parte da mesma perspectiva de Antonio Candido, DaMatta e Claudia Matos. No entanto, ela sugere que o malandro era não apenas um boêmio por vezes “valentão”; ele tinha também uma face mais violenta, embora preferisse a esperteza, a ginga, a dança de pernas ao uso desmedido da força. Usar a *navalha* era, então, um expediente extremo, escolhido somente quando aquelas artimanhas falhavam. Assim fala Dealtry:

No malandro, ao contrário do que ocorre ao bandido, a força não é uma ponte imediata para a obtenção do ganho, mas talvez o último mecanismo a ser utilizado no logro do outro. Ao bandido, essa alternativa serve como o caminho mais rápido e eficaz; ao malandro, a violência em estado bruto demonstra que a astúcia, a lábia e mesmo a ginga corporal fracassaram (DEALTRY, 2009. p. 107).

Dealtry alerta que a agressividade malandra foi minimizada ou camuflada, sobretudo por aqueles que buscavam fazer do malandro a imagem do brasileiro. Segundo a autora, o malandro que vivia nas ruas cariocas e o malandro personagem de sambas, o das obras literárias e peças teatrais, *tiveram que esquecer a navalha*, isto é, foram obrigados a abandonar alguns elementos que eram, aos olhos de certos setores da sociedade (como o próprio Getúlio Vargas), negativos:

Elimina-se, nesse tipo de visão, qualquer elemento ‘sujo’, ‘perigoso’, do malandro, que possa comprometer seu caráter heroico, alegre, esperto. Despe-se o malandro da navalhada mortal, do golpe no otário inocente, da violência contra a mulher que o sustenta, para ficar apenas com a ideia do malandro como sujeito marginal que consegue

escapar aos moldes opressivos da sociedade capitalista pelo caminho da criatividade, via samba, pelo caminho da esperteza (DEALTRY, 2009, p. 48-49).

A imagem, o discurso, os comportamentos do malandro sofreram diversas reformulações em um imbricado jogo entre sambistas, intelectuais e políticos – aqueles que produziam e reproduziam as imagens do brasileiro, que construíam a identidade nacional. A pesquisadora comenta que características malandras como a sagacidade, a agilidade, a ginga e o bom humor foram valorizadas e identificadas como típicas do carioca e estendidas ao povo brasileiro, em uma ideia mais ampla de identidade nacional. O próprio Getúlio Vargas, à época de seu governo, era aproximado, por alguns setores da imprensa, à imagem do malandro; *um bom malandro*: artilheiro, ágil, esperto.

Aspectos considerados negativos, como a vadiagem, a preguiça, a arruaça e a violência não podiam ser destacados, uma vez que não ajudariam a construir um bom símbolo da brasilidade. Por isso, os malandros foram coagidos, censurados, perseguidos; foram convidados a se “regenerar”²¹. Pode-se dizer que havia (há) uma *boa* malandragem e uma *má* malandragem que eram (são) acionadas por diferentes atores sociais em diferentes contextos. As elites intelectuais, políticas e artísticas oferecem brechas para o bom malandro: astuto, sambista, boêmio, esse malandro pode desfilar como símbolo da brasilidade, entretanto, o mau malandro, o preguiçoso, o lesa-pátria, o violento e arruaceiro, é repreendido, censurado, chamado, enfim, à regeneração.

Quanto à “malandragem negativa”, sabe-se que está atrelada à ausência de vínculos empregatícios e à preguiça. Sobre isso a autora faz sugestivos comentários lembrando inclusive Sérgio Buarque de Holanda em seu clássico *Raízes do Brasil*: em um país que viveu séculos de escravidão, mesmo depois no período de industrialização, não ter que trabalhar era tanto um privilégio das elites, quanto um fator de distinção social. O ócio e a preguiça, denunciados e coibidos como sendo

²¹ Para Giovanna Dealtry, no entanto, o malandro regenerado não teria surgido apenas após a intervenção dos aparatos do governo de Getúlio Vargas. A “censura” ao malandro era algo relativamente natural na sociedade da época: jornalistas, cronistas, escritores apontavam os “problemas da malandragem” e tentavam cooptá-la. Mesmo alguns sambistas, antes do Estado Novo, criticavam a malandragem e sugeriam que o malandro se “endireitasse”. É preciso lembrar também os primeiros compositores de samba que tentavam se desvencilhar da malandragem (ainda que depois, quando o malandro estava famoso, tenham optado por abraçá-la).

apenas das classes populares, dos malandros pobres e pretos, eram elementos constitutivos das elites que, no entanto, os dissimulavam. Assim comenta Dealtry: “o ócio não será apenas uma prerrogativa das classes populares. Há relações entre ócio e malandragem na ‘gente de cima’, como são nomeadas por João do Rio nossas elites”. (DEALTRY, 2009, p. 131).

Com isso a pesquisadora faz uma importante reflexão: a malandragem não estaria sendo fixada às classes populares, aos sambistas, aos desassistidos social e economicamente? Se as nossas elites também têm comportamentos ociosos, se também são maliciosamente espertas, se oscilam entre ordem e desordem, por que só falamos do (e pesquisamos sobre o) malandro “barão da ralé”? Se há malandragens na elite por quais razões só lembramos de sua associação com sambistas? Para ela,

(...) não nos é possível voltar o olhar para nosso passado e ensaiar uma leitura que entenda a malandragem apenas como um traço dominante de certa etnia ou classe social brasileira. Não será possível perceber certos comportamentos ou estratégias da malandragem para além dos referidos sambistas ou revoltosos da Vacina? Até que ponto não estamos apenas referendando a malandragem como pertencente ao pobre e ao negro, deixando de vê-la como uma constante que, em alguns momentos, ultrapassa a fronteira das classes sociais e revela-se um ‘sintoma de cultura nossa’? (DEALTRY, 2009, p. 131).

Recaímos, assim, em uma observação feita por nós na abertura desse trabalho: as palavras *malandro* e *malandragem* possuem diversos significados e podem ser utilizadas em sentidos múltiplos. No entanto, grande parte das pesquisas sobre o fenômeno atrela a malandragem às classes “populares” e, mais especificamente, ao homem negro, pobre, sambista. As elites, embora pratiquem atos de malandragem, não são “enquadradas” como malandras. O mesmo pode acontecer com os sujeitos femininos que, de forma geral, são afastados da malandragem ou não têm a sua malandragem estudada, debatida ou conhecida. Resta-nos perguntar, portanto, como é a malandragem quando associada a esses sujeitos femininos múltiplos e diferentes; ou, melhor, as malandragens dessas figuras também são dialéticas ou elas inauguram novas práticas, como a *Dialética da marginalidade*? Enfim, como são as malandras?

CAPÍTULO 2. MOVIMENTOS FEMINISTAS DA SEGUNDA E TERCEIRA ONDA: PEQUENA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Neste segundo capítulo, fazemos uma recapitulação dos movimentos feministas de Segunda e Terceira Onda. Para isso, partimos das contribuições teóricas de pensadoras como Simone de Beauvoir (2009), Audre Lorde (2019) e Donna Haraway (2019). Nosso estudo tenta observar e relacionar as reflexões dessas autoras com as canções malandras. Como já dissemos, é nosso intuito perceber reverberações do feminismo nos comportamentos, imagens e nos discursos das malandras. Isto é, procuramos entender se as malandras podem ser vozes feministas e, se sim, de que maneira essas personagens nos ajudam a compreender o feminismo no Brasil.

2.1. SUFRAGISTAS: O COMEÇO DA LUTA

Em artigo publicado em 2008, a pesquisadora e professora universitária Lucila Scavone observa que o feminismo é frequentemente dividido em três grandes fases que são chamadas também de “Ondas Feministas”. Scavone comenta que a primeira fase foi a “universalista, humanista ou das lutas igualitárias pela aquisição de direitos civis, políticos e sociais” (SCAVONE, 2008, p. 177). Segundo algumas divisões, a Primeira Onda teria sido a das mulheres que lutavam pelo direito ao voto, as quais eram chamadas de sufragistas.

Sobre esse movimento, é válido lembrar duas principais frentes de ação: as sufragistas inglesas e as estadunidenses. As feministas inglesas fizeram diversas manifestações nas ruas e próximo às fábricas em que muitas mulheres trabalhavam, e, para tentar convencer a opinião pública da importância do voto feminino, usaram, dentre outras táticas, a greve de fome, as passeatas e o piquete. Por aderirem a essas lutas, muitas mulheres foram severamente punidas e castigadas. É válido notar que, apesar de todo o engajamento, o direito das mulheres de exercer o voto só foi alcançado na Inglaterra em 1918.

No artigo *A luta das sufragistas*, Branca Moreira Alves (2019) comenta que, nos Estados Unidos, o trabalho das feministas para alcançar o direito do voto começou junto com a batalha pela libertação dos escravos: naquele momento

histórico, algumas estadunidenses perceberam que, assim como os negros, ocupavam uma posição subalterna na sociedade. Moreira Alves (2019) nota que as primeiras feministas norte-americanas foram acusadas de enfraquecerem a luta pelo fim da escravidão²² e, também por isso, as líderes abolicionistas foram obrigadas a fundar novas frentes de ação, dessa vez focadas apenas nas demandas das mulheres. No entanto, Angela Davis (2016) nota que dentro do movimento sufragista estadunidense, comportamentos racistas não eram raros e algumas das lideranças feministas entendiam que a luta contra a opressão de gênero e de raça não podiam caminhar juntas.

Ainda segundo Moreira Alves, alguns movimentos mais conservadores, como o *National American Woman Suffrage Association* (Nawsa), influenciaram diretamente as sufragistas brasileiras que alcançaram o direito ao voto em 1932. Nos Estados Unidos, a luta pelo sufrágio feminino foi intensa e muitas das feministas estadunidenses, assim como as inglesas, utilizaram as táticas de piquetes e das passeatas. O direito ao voto das mulheres foi estabelecido no país em 1920, através da décima nona emenda.

Embora sejam de extrema importância para o movimento feminista, em nossa pesquisa não faremos uma revisão mais extensa sobre as sufragistas. Isso porque o período histórico de atuação delas é diferente do nosso recorte. Entendemos que as suas pautas voltam a ganhar importância na América Latina dos anos 1960 a 1980, período no qual diversos países, como o próprio Brasil, passaram por ditaduras militares. No entanto, nesse momento, a luta pelo voto é geral (tanto de homens quanto de mulheres que buscavam a redemocratização do país). Já a Segunda e a Terceira Ondas têm maiores implicações para o nosso trabalho e, por isso, fazemos a seguir um pequeno debate sobre algumas questões que, a nosso ver, nos ajudam a pensar a perspectiva da malandragem feminina.

2.2. SEGUNDA ONDA DO FEMINISMO

²² Acusações semelhantes são feitas para diversas ativistas. As feministas negras, por exemplo, são frequentemente acusadas de enfraquecerem a luta antirracista (LORDE; HOOKS), as feministas operárias, de enfraquecerem a luta contra a exploração da mais valia. No Brasil da ditadura militar, as feministas foram acusadas de desmobilizarem a luta pelo reestabelecimento da democracia no país.

Ainda citando Lucila Scavone (2008), observamos que a Segunda Onda do feminismo é apontada como sendo a “diferencialista e/ou essencialista, das lutas pela afirmação das diferenças e da identidade” (SCAVONE, 2008, p. 177). Autoras como Céli Regina Jardim Pinto (2010) e a própria Scavone (2008) comentam que a Segunda Onda feminista aconteceu em um período de intensa efervescência cultural, política e econômica: as décadas de 1960-70. Esse momento histórico é marcado, por exemplo, pelo movimento estudantil de maio de 1968, pelo início do movimento *hippie*, pelos questionamentos populares sobre guerras como a do Vietnã, pelo lançamento das pílulas anticoncepcionais e por acontecimentos como *Woodstock*. É válido lembrar ainda que o início das ditaduras militares na América Latina impactara diretamente as reflexões acadêmicas e as pautas das feministas da região.

Para Pinto (2010) e Scavone (2008), uma das grandes referências teóricas do feminismo da Segunda Onda é a francesa Simone de Beauvoir e mais especificamente o seu clássico *O Segundo Sexo*, lançado originalmente em 1949. Embora não seja nosso objetivo fazer um debate minucioso da obra de Beauvoir, é de extrema importância tocar em alguns pontos que terão desdobramentos no feminismo brasileiro. Um desses aspectos é a recusa de certo determinismo biológico que estava em voga ainda naquela época. Era a ideia de que as mulheres eram impelidas a agir de maneiras específicas porque elas eram diferentes anatomicamente dos homens, eram mais próximas da “natureza” do que da “cultura”, ou que elas tinham “instintos” que lhes guiavam. Quanto a isso, Beauvoir comenta logo na introdução do primeiro volume de *O Segundo Sexo* que:

as ciências biológicas e sociais não acreditam mais na existência de entidades imutavelmente fixadas, que definiriam determinadas características como as da mulher, do judeu ou do negro; *consideram o comportamento como uma reação secundária* a uma situação (BEAUVOIR, 2009, p. 14, grifo nosso).

Ou seja, era intenção da filósofa demonstrar que o que se chamava de “essência feminina” era um comportamento, um modo de agir que não era adquirido no momento do nascimento e a partir de uma “informação genética” ou biológica como se acreditava. Na concepção de Beauvoir, ser mulher era (é) algo ensinado

desde criança às meninas. A ideia da filósofa era (é) mostrar que ser mulher²³ não é um destino biológico, antes, é uma construção feita em sociedade e de acordo com uma cultura:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora o produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. (BEAUVOIR, 2009, p. 361).

É válido notar que à época da publicação de *O Segundo Sexo*, as meninas da classe média francesa aprendiam logo cedo a desempenhar atividades domésticas, como cozinhar e costurar, e, além disso, eram ensinadas a pensar no futuro considerando apenas as possibilidades do matrimônio e da maternidade. A filósofa queria mostrar que isso acontecia porque a sociedade impelia esse “destino” para as mulheres, mas que não era uma “ordem natural”. Beauvoir também tentava mostrar que as mulheres podiam romper com essas funções e papéis, que era possível outro futuro, outro “destino”.

Cabe-nos pensar, então, nas malandras: é necessário entender se há papéis que lhes seriam impostos; é preciso perceber se elas vão assumir funções de esposa, mães, donas de casa ou se vão negá-los. Se elas rompem com essas “obrigações” ou expectativas sociais; é necessário entender quais (novas) possibilidades de vivências e experiências criam e se são bem-vistas ou depreciadas por serem malandras.

Mas, antes de procurar por essas respostas, devemos retomar ainda outras perspectivas de Beauvoir. A outra grande preocupação da filósofa, ao longo de sua obra, é mostrar a posição submissa de algumas mulheres. O aspecto mais alarmante para a filósofa era que as mulheres colocadas em posição subalterna não romperiam com os laços da dominação masculina. Nas palavras de Beauvoir: “Se a mulher se enxerga como inessencial que nunca retorna ao essencial é porque não opera, ela própria, esse retorno” (BEAUVOIR, 2009, p. 19). Para a autora, um dos possíveis

²³ É importante lembrar que Simone de Beauvoir não falava em gênero; essa palavra e esse conceito, na verdade, só vão ser pensados e desenvolvidos anos mais tarde, já nas décadas de 1970-80, por autoras como a antropóloga estadunidense Gayle Rubin. Apesar de não falar na palavra gênero, pode-se dizer que é de Beauvoir a ideia de que o gênero é uma construção social com base no sexo “biológico”, “anatômico”. Judith Butler, nos anos 1990, questiona a ideia de que o sexo é um dado “neutro” que serve de base para a construção do gênero. Para essa autora, o próprio sexo é uma construção social, que tem como princípio a heteronormatividade.

motivos que impedem esse “retorno”, a quebra dessas condições subalternas, é que as mulheres não se entenderiam como grupo, não se juntariam em solidariedade para dar fim às relações opressoras.

Em síntese, para Beauvoir, as mulheres não sairiam da condição inferior que lhes é imposta porque “não se põem autenticamente como Sujeito” (BEAUVOIR, 2009, p. 20). Pode-se dizer que essa é uma das questões centrais e mais caras à filósofa francesa. Ao longo de seu trabalho, Beauvoir advoga que as mulheres devem se unir e se assumir como sujeitos para que consigam, enfim, atingir o protagonismo das próprias vidas – só assim elas conseguiriam trilhar os próprios caminhos com liberdade e autonomia. O tornar-se um “sujeito”, tornar-se uma protagonista da própria história foi uma sugestão tão significativa e valorosa de Beauvoir que marcou em definitivo a perspectiva teórica do feminismo de Segunda Onda. Para pesquisadoras como Lucila Scavone, *O segundo sexo* é um

marco da passagem do feminismo igualitarista, no molde sufragista, para a fase do feminismo centrado na mulher-sujeito, criando os elementos necessários para a politização das questões privadas (SCAVONE, 2008, p. 176).

A partir das percepções de Beauvoir, questões como o casamento e a maternidade, por exemplo, passaram a ser debatidas em âmbito acadêmico e entre as ativistas nos movimentos sociais. Com isso, mostrou-se que as opressões masculinas não estavam restritas aos espaços públicos, aos ambientes das fábricas que as mulheres ocupavam e dos escritórios nos quais as mulheres de classe média trabalhavam, mas também e principalmente dentro de casa, na relação com o pai, com os irmãos e com o marido, nas jornadas duplas e triplas de trabalho realizadas no ambiente doméstico.

No artigo *Feminismo, capitalismo e a astúcia da história*, a filósofa Nancy Fraser (2019) lembra que algumas feministas de Segunda Onda mostraram que não era apenas o gênero em si que impunha desigualdades entre homens e mulheres; elas eram (e são) colocadas em uma posição inferiorizada também por outros aspectos como a classe, a raça e a sexualidade, por exemplo. Essa leitura da opressão feminina é considerada uma “alternativa interseccional”, como diz a autora, e é marca do feminismo de Segunda Onda. A teórica comenta que essa perspectiva é importante para o movimento feminista, pois amplia o conceito de injustiça e

permite ver que há muitos fatores que geram desigualdades entre homens e mulheres. Assim afirma a filósofa:

Politizando o ‘pessoal’, elas (as feministas de segunda onda) expandiram o significado de justiça, reinterpretando como injustiças as desigualdades sociais que tinham sido negligenciadas, toleradas ou racionalizadas desde tempos imemoriais. (...) Focando não apenas no gênero, mas também na classe, na raça, na sexualidade e na nacionalidade, elas foram precursoras de uma alternativa ‘interseccional’ que é amplamente aceita hoje (FRASER, 2019, p. 31).

A “alternativa interseccional” foi desenvolvida principalmente pelas feministas negras, pelas lésbicas e pelas latino-americanas que passaram a questionar o sujeito proposto, por exemplo, pelo movimento feminista de Simone de Beauvoir. Muitas críticas apontavam que esse sujeito feminino e do feminismo era (é) construído a partir da perspectiva da mulher branca, de classe média, heterossexual e que desconsiderava outros sujeitos femininos. As feministas pertencentes a grupos marginalizados passaram, então, a mostrar que não havia e não há um único sujeito quando se trata do feminismo. Nesse processo, há que se reconhecer a importância, sobretudo do movimento negro.

Um dos nomes mais significativos dessa corrente do feminismo é a escritora e ativista Audre Lorde. Pode-se dizer que ela pensa a “alternativa interseccional”, de que fala Fraser, de outra maneira. Ao dizer que *não existe hierarquia de opressão*, Lorde mostra que não é apenas o gênero que oprime as mulheres. É claro, todas sofrem com o machismo e o sexismo presentes nas mais diversas sociedades, mas as mulheres negras, por exemplo, enfrentam além dessas questões o racismo; as lésbicas, a homofobia; as latino-americanas, o preconceito contra a nacionalidade.

Muitas vezes as opressões se acumulam porque, afinal de contas, as mulheres não são apenas mulheres, elas também são negras e latinas, lésbicas, pobres e idosas, por exemplo. Lorde observa que há infinitas formas de oprimir as mulheres e a luta do feminismo não deve ser apenas contra *uma* opressão – o gênero e o patriarcado –, mas sim contra toda e qualquer forma de sujeição e dominação, pois não há uma opressão que seja mais grave do que a outra.

No artigo *Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença*, Lorde (2019) comenta ainda que o feminismo, assim como outros movimentos sociais, não é preparado para reconhecer e lidar com essas diferentes opressões porque, sobretudo em sociedades como a estadunidense, há uma “rejeição

institucionalizada da diferença” (LORDE, 2019, p. 240). Isto é, os indivíduos são treinados a ignorar ou eliminar as diferenças que são, muitas vezes, usadas para oprimir ou para fazer o outro se sentir deslocado. Esse comportamento faz com que as pessoas sejam obrigadas a disfarçar ou apagar as marcas de suas identidades, a se anular, se redefinir, seguindo um suposto padrão forjado pelos grupos dominantes.

Lorde comenta que no próprio feminismo e nos movimentos antirracistas dos quais fazia parte muitas vezes as pessoas tentavam apagar as diferenças para que, assim, se alcançasse uma suposta coesão de grupo. Então, as feministas brancas tentam desconsiderar as demandas das negras por acreditarem que o principal inimigo era (é) o patriarcado e que todas sofrem de maneira igual por causa dele. Nas mobilizações antirracistas, os ativistas buscavam convencer o grupo de que a luta mais urgente era (é) contra o racismo em si e que as mulheres negras sofrem da mesma forma que os homens negros. A autora comenta que isso é encorajado em nome de um “imperativo de unidade”, isto é, para que as pautas e demandas do grupo sejam unificadas, o que, supostamente, fortaleceria a ação política deles (LORDE, 2019).

No entanto, esse imperativo, alerta Lorde, não deve ser confundido com a “necessidade de homogeneidade”; em outras palavras, é perfeitamente possível ser um grupo coeso e ativo politicamente sem apagar as marcas das diferenças e as experiências individuais que são orientadas, por exemplo, pela raça, pela sexualidade e pelo próprio gênero. Em síntese, para Lorde:

Não são nossas diferenças que separam as mulheres, mas nossa relutância em reconhecer essas diferenças e lidar de maneira eficaz com as distorções provocadas pelo fato de ignorarmos e interpretarmos de modo errado essas diferenças (LORDE, 2019, p. 247).

Para Lorde e outras feministas negras e lésbicas, as diferenças não devem ser olvidadas, não devem ser desconsideradas; ao contrário, elas devem ser nomeadas e compreendidas enquanto partes constituintes dos indivíduos.

Nesse sentido, cabe-nos refletir se as malandras também vão deixar ver “essas diferenças”, ou todas as partes que formam os seus próprios eus – para usar uma expressão da própria Audre Lorde. Isto é, cabe-nos observar se as diversas figurações das malandras, tal como se insinuam nas canções, também vão afirmar

as várias identidades de que são feitas, se elas problematizam o sujeito do feminismo (branco e heterossexual), ou se o reforçam de alguma forma. É necessário pensar também quais são as partes de que as tão diversas malandras do cancioneiro analisado são feitas: donas de casa, “putas”, solteiras, comprometidas? Negras, brancas, gays, héteros?

Antes de pensarmos o contexto da Terceira Onda feminista e seus impactos para as malandras encontradas no cancioneiro brasileiro, faz-se necessário lembrar que a Segunda Onda feminista no Brasil aconteceu durante a ditadura militar. Observa-se que, embora o movimento feminista internacional tenha sido uma fonte de inspiração e orientação, nossas feministas estavam impactadas pelos acontecimentos políticos no território nacional e também na América Latina; consequentemente, algumas questões que eram extremamente importantes para as europeias e as estadunidenses não eram para as brasileiras e vice-versa.

Por causa dessa conjuntura política, o movimento feminista brasileiro apresenta algumas especificidades. A autora Joana Maria Pedro, no artigo *Feminismo de segunda onda – Corpo, prazer e trabalho*, comenta que a discrepância social entre países como o Brasil e a França eram tão grandes que as ativistas tinham que tomar para si lutas bem diferentes:

Na França, por exemplo, o ‘inimigo’ principal das feministas era o *patriarcado*. No Brasil, com tantas mazelas políticas e sociais, havia muito mais a fazer para além de combater o machismo ou defender a liberdade sexual da mulher (PEDRO, 2012, p. 252).

Lutar contra a repressão policial e institucional dos militares, lutar contra a censura e a tortura, contra a morte de estudantes e outros grupos civis, contra a perda de direitos individuais eram algumas das preocupações de nossas feministas; preocupações que as estadunidenses e as francesas, por exemplo, não reconheciam como bandeiras²⁴. Entretanto, um dos pontos em comum entre o feminismo brasileiro e o de países estrangeiros foi que as experiências das mulheres negras e das operárias passaram a integrar as discussões feministas.

Outro ponto de contato foi o uso de “grupos de consciência, também chamados de grupos de reflexão” (PEDRO, 2012, p. 241) que eram utilizados para

²⁴ Nota-se que os movimentos feministas em outros países da América Latina, como Chile e Argentina, também apresentam especificidades quando comparados aos movimentos feministas estadunidense e francês, pois nesses países também foram implantadas ditaduras militares.

que as feministas e mulheres que simpatizavam com a causa²⁵ falassem sobre as próprias experiências e vivências sem a presença de homens. A autora lembra que essa era uma metodologia chamada de “‘linha da vida’ que as levava a falar sobre suas vivências pessoais” (PEDRO, 2012, p. 244). Assim, eram discutidos assuntos variados como o matrimônio, a maternidade, a sexualidade e as dificuldades do dia a dia, como os problemas de assédio no ambiente público ou no trabalho.

Com o desenvolvimento de métodos anticoncepcionais, observa Pedro, as mulheres começaram a discutir de forma mais intensa e aberta assuntos até então considerados tabus pela sociedade brasileira, como as práticas de aborto e a liberdade sexual. Dessa maneira, o sexo e o prazer também passaram a ser importantes pautas para as mulheres e para as feministas que faziam parte dos grupos de reflexão. A autora comenta que

Com a existência da pílula, o prazer das mulheres nas relações sexuais tornou-se uma questão ainda mais importante. Difundiu-se a ideia de que o prazer não devia, como no passado, ser apenas prerrogativa dos homens (PEDRO, 2012, p. 244).

Conhecer o próprio corpo, desejar o prazer na prática sexual, falar sobre orgasmos e parceiros sexuais passou a ser rotina na vida de dessas mulheres graças ao “enraizamento” do feminismo como prática social, mas também como movimento acadêmico.

Esses assuntos e demandas, no entanto, dividiam espaço com as discussões sobre a situação política do país. As feministas tinham que conciliar as suas bandeiras com as da esquerda e de outros movimentos progressistas que lutavam pela redemocratização do país. É válido lembrar que, nos movimentos sociais contra a ditadura militar, essas mulheres eram *convidadas* a abdicar de suas reivindicações feministas para lutar pelo bem maior que era o reestabelecimento do regime democrático e das liberdades individuais. Com isso, observa Joana Maria Pedro (2012), as feministas brasileiras da Segunda Onda se dividiam entre “as ‘lutas gerais’

²⁵ No artigo supracitado, Joana Maria Pedro comenta que as feministas eram alvo de muito preconceito no Brasil, já que eram tratadas como mulheres feias, masculinizadas, que queriam acabar com os homens e que eram “mal-amadas”. Muitas vezes, usava-se a orientação sexual para ridicularizar as feministas e dizer que elas eram doentes. Por isso, muitas mulheres preferiam não se dizer feministas, mas sim simpatizantes da causa da emancipação feminina. E é válido notar que no Brasil atual esse tipo de ataque voltou a acontecer, inclusive com o mesmo teor acusatório de que as feministas são mulheres mal-amadas, feias, masculinizadas etc.

(contra a ditadura, por mudanças sociais ou pelo socialismo) e as ‘lutas específicas’ das mulheres (as pautas feministas propriamente ditas)” (PEDRO, 2012, p. 252).

Cabe-nos pensar se, de alguma forma, as canções que analisaremos a seguir, mesmo que compostas por artistas do gênero masculino, tangenciam ou reverberam essa pluralidade de assuntos e vivências postas pelas feministas. As canções são sensibilizadas pelos movimentos feministas ou reafirmariam machismos? Antes de partimos, enfim, para possíveis sugestões de respostas, gostaríamos de pensar também sobre a Terceira Onda feminista.

2.3. TERCEIRA ONDA DO FEMINISMO

Para Lucila Scavone, a terceira fase do feminismo é “denominada de pós-moderna, derivada do desconstrucionismo, que deu apoio às teorias dos sujeitos múltiplos e/ou nômades” (SCAVONE, 2008, p. 177). Podemos dizer que uma das grandes referências teóricas dessa terceira fase é a filósofa estadunidense Judith Butler. O seu livro *Problemas de gênero* já se tornou um dos grandes clássicos do feminismo.

Embora as discussões realizadas por Butler sejam de extrema importância para os estudos que, como o nosso, partem da perspectiva do gênero, nesta pesquisa, o nosso principal referencial teórico da chamada Terceira Onda feminista é outra autora: Donna Haraway e o seu *Manifesto ciborgue*²⁶. Há muitas formas de abordar o ensaio-manifesto feito por Haraway (2019) e muitos são os impactos de suas ideias para diferentes áreas do conhecimento. Para pensar a malandragem feminina, importa-nos particularmente as definições sobre o que é o ciborgue e como o feminismo precisa (re)aprender a lidar com esse novo sujeito.

Para entendermos o ciborgue de Haraway é preciso perceber que a sociedade, as relações entre os indivíduos, as vivências e experiências mudaram significativamente nas últimas décadas graças ao uso intensivo das tecnologias, especialmente as de comunicação. A autora chama essa nova fase de “informática

²⁶ É importante comentar que essas divisões do feminismo em ondas e a inclusão de autoras em um ou outro período não são um consenso e não é nosso objetivo tentar estabelecer critérios para tal seleção. Em nossa pesquisa, essa construção do feminismo por períodos históricos e autoras é meramente um exercício didático e uma maneira de tornar a revisão sobre o complexo movimento feminista exequível de acordo com os objetivos e o material de pesquisa.

da dominação”: as tecnologias e as máquinas foram tão aprimoradas, que atualmente já não somos mais capazes de viver sem esses aparatos e suas mediações. Aliás, não só não vivemos sem, como nos fundimos ao maquinário tecnológico. Em contrapartida, as máquinas estão cada vez mais parecidas com os humanos. Poderíamos sugerir que as humanizamos e que maquinificamos os homens, ou, como diz a autora: “Nossas máquinas são perturbadoramente vivas e nós mesmos assustadoramente inertes” (HARAWAY, 2019, p. 162).

O ciborgue é o ser que borra as fronteiras e aproxima as dualidades, como “mente e corpo, animal e humano, organismo e máquina, público e privado, natureza e cultura, homens e mulheres, primitivo e civilizado” (HARAWAY, 2019, p. 177). A autora afirma que o ciborgue coloca em questão essas dicotomias, pois mostra uma intensa aproximação entre elas. Assim sendo, esse ser é o indivíduo humano que é máquina e que é também animal. O ciborgue é misto de cultura e natureza; aquele que aproxima o público e o privado, feminino e masculino. Esse ser heterogêneo, comenta a autora, “não tem qualquer fascínio por uma totalidade orgânica” (HARAWAY, 2019, p. 159). Ao contrário, ele gosta de sua hibridez, de sua própria impureza, dos ruídos de que é feito. O ciborgue gosta de ser poluído, de ser feito de coisas aparentemente opostas e inegociáveis.

Donna Haraway sugere que tanto homens, quanto mulheres são ciborgues. Essa noção é especialmente importante porque tensiona a ideia de um sujeito feminino e masculino “estável”, “puro” e, conseqüentemente, faz com que seja pensada uma nova concepção para o feminismo. As mulheres misturam as esferas de público e privado, borram as divisões do gênero, brincam com os limites entre natureza e cultura. As mulheres são uma infinidade de coisas: podem ser mães e putas, podem ser donas de casa e boêmias; ou farristas (malandras?) e trabalhadoras. Não são mais feitas de identidades estáveis e homogêneas, ao contrário, são constituídas por “partes” muitas vezes antagônicas, mas, de certa forma, conciliáveis.

Há que se observar ainda que uma das principais críticas de Haraway ao feminismo é que o movimento precisa considerar a informática da dominação e a hibridez dos sujeitos, ou seja, as mulheres não podem mais ser tratadas de forma homogênea como o feminismo tem feito e é necessário considerar a nova configuração sociocultural. Assinala-se ainda que, para Haraway, nem mesmo o

gênero, a raça, a classe ou a sexualidade – categorias que diferenciam as mulheres entre si – podem ser tomados como fatores que unificam as mulheres, isso porque

Não existe nada no fato de ser ‘mulher’ que naturalmente una as mulheres. Não existe nem mesmo uma tal situação- ‘ser’ mulher. Trata-se, ela própria, de uma categoria altamente complexa, construída por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis (HARAWAY, 2019, p. 165).

Se não há uma unidade intrínseca às mulheres, se não há algo que as una *naturalmente*, os sujeitos só poderiam se aglutinar por uma percepção de que não fazem parte dos grupos dominantes e que, portanto, são oposição a eles. Na concepção da autora, as mulheres só podem constituir uma unidade se for por afinidade política, por consciência (de que são oposição). Assim fala Haraway:

Essa identidade assinala um espaço construído de forma autoconsciente. Sua capacidade de ação não pode ter como base qualquer identificação supostamente natural: sua base é a coalizão consciente, a afinidade, o parentesco político. Diferentemente da identidade ‘mulher’ de algumas correntes do movimento das mulheres brancas estadunidenses, não existe, aqui, qualquer naturalização de uma suposta matriz identitária: essa identidade é o produto do poder da consciência de oposição (HARAWAY, 2019, p. 167).

Com isso, cria-se uma possibilidade política para o feminismo: as adeptas do movimento não precisam ter as mesmas características “naturais”, não precisam ter algo que as especifique e aglutine naturalmente. As participantes dessa mobilização podem não compartilhar as mesmas experiências e situações de vida porque têm determinada raça ou porque pertencem à determinada classe social, mas podem se unir por dividirem uma mesma percepção política, uma mesma consciência ou visão de mundo. A coalizão não é mais imposta, ao contrário, é construída pela aproximação ideológica, pelo compartilhamento de interesses. Dessa forma, amplia-se o conceito de feminismo e passa-se a permitir a mobilização dos mais diversos sujeitos, inclusive de homens que, embora não comunguem as mesmas experiências que os sujeitos femininos, podem compartilhar a mesma consciência, a mesma perspectiva ideológica.

Haraway nos oferece sugestivos caminhos para pensar a malandragem feminina: é possível conceber as malandras a partir da noção de ciborgue? É

possível falar dessas personagens como seres híbridos que aproximam a natureza da cultura, o público do privado, os gêneros masculino e feminino? As malandras também podem ser da rua e da casa, pudicas e putas, isto é, elas podem ser feitas de partes que parecem imiscíveis? Ou elas mantêm-se como sujeitos homogêneos, estáveis e totais? Elas são fragmentadas e fragmentáveis, desmontáveis, como fala a teórica? Enfim, as malandras podem ser uma metáfora do ciborgue?

Antes de seguirmos para as análises das canções, gostaríamos de fazer ainda alguns breves comentários sobre as implicações da Segunda e Terceira Ondas para os movimentos feministas que têm surgido nas últimas décadas. Falamos, especialmente, de um que impacta de forma mais intensa a nossa pesquisa: o putafeminismo.

Quando as teóricas e ativistas como Audre Lorde (2019) mostraram que os sujeitos não são unívocos ou homogêneos, ao contrário, são feitos de várias partes; e quando as autoras feministas, como Donna Haraway (2019), mostraram que esses mesmos sujeitos não são puros, ao contrário, são feitos de elementos poluídos, de dualidades, elas permitiram que outros grupos, inicialmente excluídos do feminismo, tomassem consciência de seu lugar e passassem a almejar um espaço de fala no movimento.

Partindo da perspectiva de que os sujeitos têm várias identidades, as quais podem operar de forma conjunta, surgem, por exemplo, as putafeministas: mulheres, travestis, transsexuais e gays que entendem que é sim possível conciliar a identidade de “puta” com a identidade de feminista; que esse par, que segundo uma visão conservadora do feminismo parece inconciliável, pode sim andar junto. No Brasil, algumas das principais referências do putafeminismo são Amara Moira (que se autointitula uma “travesti putafeminista e doutora em crítica literária pela Unicamp”), Indianara Siqueira (transexual), Gabriela Leite (uma das primeiras putafeministas do Brasil, faleceu em 2013, vítima de câncer) e Monique Prada. Esta última lançou em 2018 o livro *Putafeminista* que pode ser lido como uma espécie de manifesto em favor da mobilização das feministas que são profissionais do sexo.

Em *Putafeminista*, Monique Prada comenta que a relação do feminismo com as prostitutas e com a prostituição é complexa e algumas ativistas alegam a necessidade de acabar com essa atividade, considerada símbolo da exploração feminina e da aliança com o patriarcado. A autora classifica essa corrente como

pertencente ao “feminismo radical” ou “feminismo conservador” (PRADA, 2018, p. 33). Segundo a autora, essa é uma corrente do feminismo que acredita que as prostitutas não são *trabalhadoras (sexuais)*, ao contrário, elas são sempre vítimas de um sistema exploratório e violento, organizado pelo patriarcado.

A antropóloga e pesquisadora do *Núcleo de Estudos de Gênero PAGU* da Unicamp, Adriana Piscitelli (2012), entende que esse grupo de feministas, que vê a prostituição necessariamente como violência e exploração, pode ser intitulado de “abolicionista”. Para essas ativistas, as prostitutas se assemelham a escravas e devem ser libertadas da exploração sexual a que estão submetidas. Se nas décadas de 1970 e 80 o argumento das “abolicionistas” era moral, se elas alegavam que as prostitutas deveriam ser resgatadas da depravação e do pecado, atualmente as abolicionistas se amparam no argumento da violência para convencer que o resgate das prostitutas é necessário.

Em artigo publicado em 2012, Piscitelli indicou que, apesar da heterogeneidade do feminismo no Brasil e das diferentes visões existentes sobre a prostituição, no que tange às discussões sobre a legalização da prostituição no país, essa perspectiva “abolicionista” é mais evidente, inclusive na esfera pública de debates – que muitas vezes é organizada por órgãos governamentais. Observa a antropóloga que

no âmbito desse debate, a diversidade presente no feminismo brasileiro resultava apagada. As posições abolicionistas, coesas e utilizando como estratégia a vinculação entre prostituição e tráfico de pessoas, se tornavam mais visíveis (PISCITELLI, 2012, p. 25).

Para Monique Prada (2018), mostrar que nem todas as prostitutas são exploradas e violentadas é um dos grandes desafios do putafeminismo e precisamente de sua escrita. Ela comenta que, embora a maioria das pessoas que entram para a prostituição o façam motivadas pelas dificuldades socioeconômicas, nem todas as pessoas que permanecem na prostituição estão sendo coagidas ou obrigadas a isso. Em outras palavras, embora muitas *precisem* entrar para a prostituição por causa da desigualdade socioeconômica, há quem *escolha* continuar na profissão, não por necessidade, mas porque quer, porque se satisfaz ali.

A putafeminista também alega que as prostitutas, embora estejam suscetíveis a todo tipo de violência, como a física e a emocional, consentem a relação sexual. A atividade que desempenham não é, pelo menos em sua origem, uma violência

gratuita, como alegam, por exemplo, as feministas “conservadoras” ou “abolicionistas”. Há um contrato (ainda que informal e frágil) que rege as relações entre cliente e prostituta e perceber que ele existe é imprescindível para verificar quando ele é quebrado, quando a violência de fato aparece e como as trabalhadoras e os trabalhadores sexuais podem se proteger dela. Monique Prada assinala que

tomar o trabalho sexual como algo abusivo em si mesmo é um modo potencialmente perigoso de pensar as coisas. Porque será, exatamente, a ideia que nos impedirá, ali adiante, de denunciar violências contra nós. Onde tudo é violência, então nada é violento, eis a questão sobre o mito de que o trabalho sexual seria um ‘estupro pago’ (PRADA, 2018, p. 48).

Além de pontuar que para as putafeministas boa parte das prostitutas não são escravas sexuais (ainda que essa condição de fato exista) e que não precisam ser “resgatadas”, Prada também chama a atenção para a percepção de que as prostitutas que exercem a profissão, mas que não têm uma história de “regeneração” ou de arrependimento, geralmente, não têm a voz respeitada ou legitimada (sobretudo em instituições que dão certa visibilidade aos trabalhadores sexuais, como as universidades e os veículos midiáticos). Logo, a “puta” que, como ela, continua na prostituição, não é tão considerada e ouvida pela sociedade e especialmente por alguns grupos feministas. Entender por quais razões isso acontece é de extrema importância para a autora.

Outra reflexão bastante significativa de Prada é a confusão entre a mulher que exerce a prostituição e aquela que gosta muito de sexo, se veste com roupas curtas e provocativas, mas que apesar disso, não chega a exercer o trabalho sexual. Setores mais conservadores da sociedade, sobretudo os que são influenciados por religiões cristãs, tendem a qualificar estas mulheres como “putas”, como aquelas que não merecem respeito ou que, dando um exemplo prático, poderiam ter evitado a violência e a agressão se não tivessem “provocado”, se não *parecessem prostitutas*. A autora comenta que

todas as mulheres que de algum modo contrariam a ordem das coisas na sociedade patriarcal se arriscam a sofrer por conta do estigma: a Ofensa Madre, parecer uma puta, ser confundida com uma puta, ser chamada de puta (PRADA, 2018, p. 65).

Ou seja, ser puta, para esses setores conservadores e tradicionalistas da sociedade, é algo negativo, é uma pecha, uma mácula. Esses grupos alegam, por

exemplo, que as mulheres devem “se dar ao respeito” e que, se não quiserem ser estupradas ou violentadas, não devem se vestir “provocativamente”. Inspiradas por e contestando essas ideias, algumas mulheres se autointitulam “vadias” e tentam fazer do xingamento algo positivo. Uma das principais manifestações desse grupo é o *Slut Walk*, ou “Marcha das Vadias”, que começou nos Estados Unidos e rapidamente chegou ao Brasil. Uma das bandeiras do movimento é se despir ou se vestir com pouca roupa e mostrar que, mesmo nessas condições, os corpos femininos precisam ser respeitados, que mesmo nus ou seminus, as mulheres não estão convidando ninguém para tocá-las.

De alguma forma, as feministas adeptas da Marcha das Vadias querem ressignificar os estigmas e fazem isso positivando a palavra *vadia* (e suas variantes, como *puta*, *piranha*, *cadela*). Nessa percepção, ser vadia, *parecer uma puta* é algo emancipador, portanto, positivo. Mas, Monique Prada alerta que, mesmo entre algumas ativistas da Marcha das Vadias, existe a preocupação de não se confundir com as prostitutas. Ela comenta que, em uma das primeiras manifestações desse grupo em São Paulo, havia uma faixa dizendo “Somos vadias, não prostitutas” e continua: “Como podemos ver, mesmo entre mulheres que lutam pelo direito de parecer putas há uma necessidade de colocar a prostituição como lugar de inferioridade, onde nenhuma mulher pode pisar” (PRADA, 2018, p. 49).

Ainda que não seja propriamente o intuito deste trabalho, cabe-nos pensar por que as prostitutas são tão estigmatizadas (e especialmente as que continuam exercendo a profissão e demonstram certo orgulho ou prazer nele); por que elas devem ficar tão isoladas das outras mulheres, mesmo fazendo parte de nossa sociedade? Por que há essa preocupação em não se confundir com uma prostituta? Isso parece especialmente importante para nosso trabalho porque as malandras tendem a se aproximar destas personagens e, ademais, passam por processos parecidos de estigmatização. No entanto, verifica-se ainda um esforço, sobretudo de alguns acadêmicos, de distanciar umas e outras. Por que isso acontece? Tentamos buscar as respostas para estas questões no capítulo seguinte, no qual estabelecemos o estatuto da malandragem feminina.

CAPÍTULO 3. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SOBRE A MALANDRA DAS DÉCADAS DE 1930-1940

Neste terceiro capítulo apresentamos as principais características da malandra no que tange à sua imagem, ao seu discurso e ao seu comportamento. Para isso, vamos resgatar algumas discussões já feitas por pesquisadores a respeito dessa personagem. Acreditamos que com essa revisão bibliográfica, temos um pequeno e importante histórico sobre essa figura na Música Brasileira. Esse material bibliográfico que revisitamos faz referência à malandra de um período específico de nosso cancioneiro – as décadas de 1930 e 1940 – e a um gênero em especial – o samba.

Depois desse debate, mostramos as figuras malandras das décadas de 1970-80, especificamente encontradas nas obras de Chico Buarque, Beth Carvalho e Martinho da Vila. Em seguida, trazemos à cena as malandras dos anos 2000 e 2010 que foram identificadas em funks de artistas como Tati Quebra Barraco, Valesca Popozuda e Ludmilla. E, assim, buscamos perceber as principais correntes do feminismo, considerando o contexto brasileiro a partir e através das malandras.

3.1. A MALANDRA DO SAMBA DA ERA GV

Embora o nosso foco não seja exatamente o período histórico das décadas 1930 a 1940, nós achamos interessante transcrever a letra de algumas canções desse período para debatermos alguns pontos sobre a malandragem feminina elaborados por pesquisadores como Claudia Matos, Carla Lisboa Porto e Adalberto Paranhos.

Uma das canções é *Estás no meu caderno* de Wilson Batista, Benedito Lacerda e Oswaldo Silva, que foi gravada por Mário Reis em agosto de 1934. Nesse samba, a malandra não é chamada de malandra, mas sim de “mulher da orgia”²⁷, expressão que dá indícios do tipo de malandragem que pratica: ela é uma boêmia que provavelmente gosta de rodas sambas ou festas regradas a muita música. Ao que parece, o eu-lírico masculino se sente desrespeitado por causa da boêmia

²⁷ Adalberto Paranhos, no artigo *Além das amélias: música popular e relações de gênero sob o 'Estado Novo'*, lembra que o termo “orgia” era utilizado na música brasileira como sinônimo de boemia, de festa.

malandra e passa a descrever a companheira como uma pessoa *má* e *ingrata*. Além disso, o homem se coloca como uma vítima dela, dizendo que *fez tudo por ela, deu-lhe o coração*, mas a malandra foi pura e tão somente *ingratidão*. É por isso que ele a coloca em um *caderno*, que remete a uma lista de inimigos ou desavenças.

Ele deseja mesmo que ela sofra e que fique desamparada (*dormindo na rua/ cheia de necessidade*). Nesse trecho em específico, reforça-se a dualidade damattiana *da rua e da casa*: o eu-lírico deseja (ou, poderíamos dizer, pragueja) que a ex-companheira viva “ao léu”, sem qualquer amparo; ao que parece ele espera que ela viva como uma “mulher da rua”. Ele sugere ainda que vai encontrar outra companheira, alguém que é *da casa*. Ele quer essa *deusa* para ser a sua *rainha*, ou para ser a “rainha do lar”, coisa que a malandra, nesse samba, evita e rechaça. Atenta-se ainda para o estereótipo de que a “mulher doméstica” é a boa amante, a mulher correta e que merece respeito, enquanto a “mulher da rua”, a malandra boêmia, merece a solidão e o abandono.

Quanto aos aspectos musicais propriamente ditos, chamamos a atenção para o seguinte: o samba começa com instrumentos de sopro que são bastante comuns nos sambas dessa época. Essa sonoridade parece reforçar o ambiente de boemia em que a “mulher da orgia” se encontra. Note-se ainda que a partir dos versos *juro com firmeza/ que eu hoje em dia (...)* e *hei de ver-te ainda (...)* o acompanhamento dos instrumentos de sopro cessa e, por isso, o canto parece ficar levemente mais grave, indicando um tom de confissão do eu-lírico. Essa pequena alteração da tonalidade também enfatiza que o personagem masculino sente-se ofendido pelo comportamento da ex-companheira, ou, em outras palavras, a sua masculinidade está fragilizada. Por isso, a descrição da mulher e as ameaças à malandra (*estás no meu caderno*) são um canto mais aberto, mais alto; já as lamentações masculinas são mais discretas (um canto levemente mais grave e fechado).

Estás no meu caderno, ó nega
Tu vais me pagar
Eu não sou criança
E me fizeste chorar
Foste bem má
Não soubeste compreender

*Eu ainda choro
O que fiz para você
(Bis desta primeira estrofe)
Juro com firmeza
Que eu hoje em dia
Não darei mais agasalho
às mulheres da orgia
Eu fiz tudo por ti
Dei-te até meu coração
E como recompensa
Só me deste ingratidão
(Bis primeira estrofe)
Hei de ver-te ainda
Dormindo na rua
Cheia de necessidade
Contemplando a lua
E eu cheio de vida
Sempre na minha casinha
à espera de outra deusa
Para ser minha rainha*

A partir dessa canção, Matos sugere que a condição da malandra é similar à do malandro já que ela também levava “vida desregrada, *transitando na rua sem pouso fixo*, contemplando a lua, passando necessidade” (MATOS, 1982, p. 147, grifo nosso). Cabe-nos questionar, porém, se a malandragem feminina é, em tudo, igual à masculina: a malandra pode ficar transitando entre *a casa* e *a rua* tal qual faz o malandro? Ela efetivamente encontra essa mobilidade ou precisa escolher entre um e outro? Buscamos desenvolver esse ponto ao longo de todo este capítulo, mas ao que parece, nesse período, as malandras são inclinadas a abandonar o ambiente doméstico. É o que acontece em outro samba cuja letra transcrevemos a seguir: o clássico *Oh, seu Oscar* de Wilson Batista e Ataulfo Alves.

Quanto aos aspectos da música, mais uma vez, observam-se instrumentos de sopro fazendo uma espécie de introdução ao samba que tem um ritmo bem marcado.

Uma voz masculina, o tal *seu Oscar*, narra que ao chegar em casa, *cansado do trabalho*, descobre, por uma vizinha, que a companheira o trocou, o *deixou* pela *orgia*, pela vida boêmia do samba e dos botequins. O comunicado, embora escrito, foi feito de maneira informal, através de um simples *bilhete* em que a mulher dizia: *não posso mais eu quero é viver na orgia*. É interessante perceber que nesse trecho em específico quem canta é um coro de vozes no qual se destaca um tom agudo, de mulher. Ou seja, quando a letra da canção indica a fala feminina, na música essa voz também ganha projeção. Destaca-se ainda que o coro faz lembrar uma aglomeração que pode ser tanto a vizinhança que sabe da partida da mulher ou ainda a concentração que a malandra encontraria na roda de samba, na *orgia*.

Outro aspecto significativo que a letra da canção indica é que seu Oscar empreendeu diversos esforços para que a mulher não se perdesse na malandragem. Ele não só quis o *bem-estar* da companheira, como acabou no *cais do porto*, *martirizando* o próprio *corpo* para gerar bonança e bem-estar para a companheira. Dessa forma, Oscar fica tanto em uma posição de *trabalhador otário*, aquele que labora, disciplinadamente, “de sol a sol”; como também faz o papel de *agente disciplinador* que tenta indicar um melhor caminho para a malandragem, tenta regenerá-la. Observamos que, ao explorar o marido/companheiro, ao fazer dele um otário na relação e na vida, a malandra cria a categoria “homem de malandra” que é preenchida por aqueles que têm envolvimento afetivo com elas e que são espoliados financeira ou emocionalmente. No caso do samba *Oh, seu Oscar* o eu-lírico masculino é um otário “conformado”; já em *Estás no meu caderno*, que analisamos anteriormente, o *otário* parece insatisfeito com a posição, é quando expulsa a malandra de casa.

Lembramos ainda que essa canção foi gravada por Ciro Monteiro em novembro de 1939 e ganhou o primeiro concurso carnavalesco organizado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP, em 1940. A música fez estrondoso sucesso no carnaval daquele ano, fato no mínimo inusitado, pois Vargas já havia instalado algumas diretrizes de combate aos malandros e *Oh, seu Oscar* fazia referência à malandragem de uma mulher.

*Cheguei cansado do trabalho
Logo a vizinha me falou:*

“Oh, seu Oscar
Tá fazendo meia hora
Que sua mulher foi-se embora
E um bilhete deixou”
O bilhete assim dizia:
“Não posso mais, eu quero é viver na orgia” (2x)
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!)
(Bis da primeira estrofe)

A recusa da malandra de ficar em casa, de ser uma mãe e esposa exemplar, é, na visão de Claudia Matos, um dos índices mais fortes de sua malandragem. Sobre isso a pesquisadora escreve o seguinte:

ao contrário do marido trabalhador, (a malandra) *recusa o papel que lhe assinala a ordem social: o de esposa e mãe*. Desprezando também as comodidades da vida doméstica, *ela abandona o lar, optando pela mobilidade constante*, característica do personagem malandro. Seu mundo, *o mundo da orgia*, *opõe-se à introspecção do par amoroso-familiar* e volta-se para a integração da festa coletiva (MATOS, 1982, p. 148, grifo nosso).

A partir desse fragmento, temos alguns apontamentos importantes a fazer. Segundo essa argumentação, a malandra recusa certo “destino feminino”, em outras palavras, ser esposa e mãe. Nesse sentido, poderíamos aproximar o comportamento da malandra ao de algumas frentes feministas, ou, antes, poderíamos sugerir que os compositores populares antecipam uma pauta de grande importância para as feministas que é a ocupação do espaço público pelas mulheres, bem como a recusa dos papéis sociais definidos em virtude do gênero.

E esse *destino feminino*, à época da veiculação do samba, embora recusado pela malandra, era enfatizado pela política de Getúlio Vargas. O pesquisador Aldaberto Paranhos, no artigo *Além das amélias: música popular e relações de gênero no Estado Novo*, comenta que no governo de Vargas havia “uma certa tradição, ao enaltecer a mulher e situá-la no seu ‘devido lugar’ como braço auxiliar

do chefe de família” (PARANHOS, 2013, p. 142). Isto é, elas *deviam* ser esposas e, de preferência, donas de casas dedicadas ao marido que, em contrapartida, deveria ser *másculo* e *trabalhador*. Se elas quisessem ocupar um cargo ou função na esfera pública deveriam estes estarem ligados a uma suposta “essência” feminina: elas poderiam se tornar professoras, enfermeiras ou secretárias, por exemplo, porque eram profissões que lhes permitiriam colocar em prática o suposto “instinto maternal”. No entanto, a ocupação da esfera pública e do mercado de trabalho não era incentivada àquela época: desde o ensino básico as meninas de classe média e alta recebiam aulas de economia doméstica, aprendiam a cozinhar e costurar, ou seja, eram ensinadas a serem boas esposas e donas de casa.

Considerando ainda o contexto histórico, assinala-se que Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde de Vargas, sugeriu a criação do chamado “Estatuto da Família” que propunha dar “proteção estatal à família monogâmica e ao casamento indissolúvel” (PARANHOS, 2013, p. 136). O projeto de lei de Capanema não chegou a ser promulgado, mas deu força para a implementação da “Comissão Nacional de Proteção à Família”, que foi instituída pelo decreto-lei nº 1.764 de 1939. A principal função dessa comissão era “elaborar projetos de lei com o fim de dar execução aos preceitos constitucionais pertinentes à proteção devida pelo Estado à Família” (Brasil, Decreto-Lei nº 1.764, 10 de novembro de 1939, Diário Oficial da União)²⁸. Dentre os vários objetivos desse “órgão”, destacamos o amparo à “maternidade, a infância e a adolescência” (PARANHOS, 2013, p. 136), a ideia de onerar, com impostos, as famílias que não tivessem filhos e também “assegurar aos pais de família, sem prejuízo das condições de ordem geral, a preferência para o provimento nos empregos públicos e particulares” (PARANHOS, 2013, p. 136).

Apesar de todos esses direcionamentos, Paranhos entende que a malandra “desponta como alguém capaz de quebrar cadeias de padrões de conduta instituídos” (PARANHOS, 2013, p.143). O autor continua: “E não se trata de um caso isolado: muitas outras personagens femininas são mencionadas em composições desse período por trocarem prendas domésticas pela gandaia” (PARANHOS, 2013, p. 143). Enfatiza-se, dessa forma, que a malandragem feminina dessa época está

²⁸ Para conhecer na íntegra o decreto que criou a Comissão Nacional de Proteção à Família, acessar <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1764-10-novembro-1939-411509-publicacaooriginal-1-pe.html>>.

associada à ocupação dos espaços públicos, ao abandono do lar e das atividades domésticas, bem como à contestação dos papéis de gênero.

Mas é importante pontuar que autoras como bell hooks (2019) e Sueli Carneiro (2019) lembram que muitas mulheres negras e brancas de classes pobres *não tinham a opção de serem donas de casa*. Elas *precisavam trabalhar* para ajudar a sustentar as famílias. Mal remuneradas, enfrentando afazeres humilhantes e cansativos, talvez essas mulheres até quisessem ser meras “rainhas do lar”, ou como diz hooks: “teriam enxergado o *direito de ficar em casa como ‘liberdade’*” (HOOKS, 2019, p. 66, grifo nosso). Esse aspecto parece especialmente relevante porque, se a malandra se recusa a ser uma dona de casa, ela pode estar mais próxima, socialmente, às classes médias/ricas. Com isso, as malandras (leia-se: os compositores da época) põem em dúvida o estereótipo da malandragem como sendo exclusividade das classes pobres e marginalizadas.

Outra perspectiva a ser considerada é que as malandras desse período não estão recusando nominalmente o trabalho. Com isso, podemos inferir que, diferentemente do malandro, elas não estão preocupadas em debater a exploração da mais valia e a precariedade socioeconômica dos trabalhadores. Ao que parece, a pauta principal é a intenção de repelir os papéis que lhes foram estipulados por causa do gênero. Dessa forma, não parece exagero sugerir que os compositores, muito provavelmente sem uma reflexão mais aprofundada sobre o tema, isto é, sem intenções críticas claras, ironizavam a sociedade patriarcal da qual faziam parte. Ao colocar em cena indisciplinadas malandras, esses compositores, ainda que inseridos em uma cultura machista, ainda que não de forma tão consciente ou crítica, colocavam-nas em situação conflitiva com certas esferas da sociedade da época que entendiam que o corpo feminino devia ser domesticado e que sua função era criar e proteger uma família²⁹.

²⁹ Pode ser um exagero dizer que, àquela época, os compositores populares ironizavam o machismo e o patriarcalismo da sociedade. E é justo pensar assim. No entanto, lembramos as reflexões de Martha Abreu a respeito dos lundus sobre as mulatas, produzidos na região sudeste do Brasil em fins do século XIX e início do XX. A historiadora encontrou algumas canções em que a mulata não correspondia ao estereótipo de “mulher-objeto sexual”, ao contrário, ela tinha certos poderes diante do senhor branco. Abreu entende que se a música não fazia uma crítica aberta ao racismo e sexismo com que eram tratadas as mulheres negras, ao menos colocavam-se em cena as intrincadas relações sociais entre mulatas e senhores e senhoras brancos. A historiadora entende que, em diversos lundus, apreendem-se relações de gênero, relações de poder que não foram percebidas pela historiografia “oficial”. No mesmo sentido argumentamos aqui.

Adalberto Paranhos argumenta justamente nesse sentido ao dizer, no artigo supracitado, que os sambas de temática malandra não questionavam ou ironizavam apenas os valores trabalhistas – tão propalados pelo governo da época –, mas também dois dos principais pilares ideológicos do governo de Getúlio Vargas: a família e o papel ou as funções da mulher naquela sociedade. Fica claro, portanto, que muitas vezes a presença feminina na malandragem é mal dimensionada e pouco debatida, já que elas também estavam criando “rachaduras” na política e na cultura da época. Nas palavras de Paranhos, o samba de temática malandra deixa ver (ouvir) a existência de “vozes destoantes das falas oficiais” (PARANHOS, 2013, p. 136).

Ainda sobre a intenção da malandra de deixar o lar, ressalta-se que Claudia Matos (1982) entende que a malandra fica em “mobilidade constante”. Aparentemente esse livre trânsito é, na verdade, entre os espaços públicos: a rua e os ambientes de convívio social como os bares e cabarés. A mobilidade da malandra não é tanto entre a casa e a rua como para o malandro, uma vez que a casa representa o ambiente de exploração da mulher com a qual a malandra não compactua. Segundo essa visão, a malandragem feminina das décadas de 1930 e 40 difere da masculina, já que há uma ruptura mais abrupta entre as esferas pública e privada. Entretanto, quando sai de casa, a malandra acaba escolhendo outro estilo de vida, que parece ser radicalmente oposto ao modelo doméstico/monogâmico. Matos afirma que:

A mulher malandra não pode ser de um só homem porque pertence a todos e todos lhe pertencem. *Mais do que escolha ou estratégia de sobrevivência, seu caráter volúvel e seu envolvimento com os homens da rua e com a boemia se apresentam como um impulso irrefreável* (MATOS, 1982, p. 148, grifo nosso).

Observa-se que para a mulher, a malandragem seria um “impulso”, como se fosse um chamado ou uma espécie de “instinto”, enquanto que para o homem, seria algo mais calculado e pensado, uma forma de lutar contra a burguesia e o capitalismo. Já as malandras se levantam contra as imposições do matrimônio e da vida doméstica porque obedecem a um “impulso irrefreável”. Em outro trecho, a teórica chega a dizer que “a aceitação de seu destino malandro é ditada à mulher pela voz do sangue” (MATOS, 1982, p. 148). Temos assim outra possível diferenciação entre malandras e malandros. Cabe-nos pensar se essa

“impulsividade” se repetirá na música contemporânea ou se a malandragem feminina aparecerá como uma solução deliberada.

Na bibliografia sobre a malandra, comenta-se ainda que a malandra externaliza, sem pudores, a sua sexualidade. Diferentemente da “mulher-mãe”, a malandra quer sentir prazer, quer curtir a vida e não recalca as próprias vontades. A malandra das décadas de 1930-40 procura, na boemia, na diversão da roda de samba, o prazer, a própria satisfação, inclusive sexual. Para Matos, no entanto,

a mulher malandra não se confunde com a prostituta, cuja atividade sexual está associada à busca de compensação pecuniária, ainda que possa eventual e *transitoriamente* ligar-se a um homem por conveniência ou interesse (MATOS, 1982, p. 148)

Então, se partimos do paradigma feminino “doméstico”, da mulher abnegada e dedicada ao marido e aos filhos, a malandra pode ser entendida como uma contraventora, já que ela ocupa os espaços públicos, gosta de sambar e é boêmia. No entanto, ela não pode ser aproximada da prostituta que exploraria financeiramente o homem. Nesse sentido, a malandra poderia até explorar o marido-otário, fazer dele um homem de malandra, mas nunca o faria com fim de “apenas” ganhar dinheiro.

Há que se pontuar que, assim como o malandro tradicional (sambista) é distanciado do banditismo, a malandra também é *afastada* da figura da prostituta. É como se ambas, bandidagem e prostituição, fossem uma contravenção extrema e, por isso mesmo, impossível de se pensar no âmbito da malandragem que, segundo alguns autores, é dialética (e conciliatória). Como vimos em Monique Prada (2018), esse esforço de afastamento pode vir das próprias mulheres que *parecem putas*. É relevante refletir por qual razão, mesmo figuras marginais – como as malandras e as vadias – são afastadas da prostituta: por que a malandra não pode ser “puta”? Quem é, afinal, a prostituta e por que ela precisa estar em um polo oposto a figuras como a mãe e mesmo às malandras?

Ainda que nas décadas de 1930 e 40 não seja uma prostituta, a malandra frequenta lugares muito próximos aos da meretriz, é isso o que acontece, por exemplo, em *Quem há de dizer*, samba de Lupicínio Rodrigues. Musicalmente, repare-se na introdução feita por um piano e nos instrumentos de corda que aproximam o samba à sonoridade (em termos rítmicos e melódicos) de uma valsa. Francisco Alves, como lhe é característico, tem uma interpretação mais “empostada”,

o que, para os nossos padrões de canto atuais, confere uma formalidade (extra) à canção. Esses elementos se contrastam com a letra da música que fala de uma malandra em um cabaré.

O eu-lírico masculino comenta que a malandra *Ilumina mais a sala/ que a luz do refletor* e que *o cabaré se inflama/ quando ela dança*. A dança aparece, portanto, como um elemento significativo para a malandragem feminina neste período: é o momento em que o corpo feminino, livre, se dá a ver. É quando a malandra tem os holofotes em si, quando pode chamar a atenção e envolver, em suas teias, os homens ali presentes. Mas a dança também pode ser interpretada como uma maneira de gingar, ou poderíamos dizer, de driblar³⁰. Mas o que ou quem essa malandra quer driblar?

Nota-se ainda que o eu-lírico sente-se um pouco o dono da companheira e ele até considera oficializar essa “posse” quando, para “regularizar” o amor, pensa em se casar com ela. No entanto, ele não possui nenhum direito nem garantia de que essa mulher corresponde ao seu sentimento – e, no fundo, ele sabe disso. O eu-lírico reconhece que ela *nasceu com o destino da lua/ pra todos que andam na rua*, isto é, ela nasceu malandra. Aqui, aparece a concepção de que a malandragem é inata, a malandra dessa canção, assim como o personagem Leonardinho de *Memórias de um sargento de milícias*, nasceu assim.

Outra observação quanto à canção de Lupicínio é que a malandra não firma um relacionamento estável. O eu-lírico da canção dá a entender que ela jamais será apenas dele, como também não será de um único homem. Esse comportamento aproxima a malandragem feminina da masculina, pois, como vimos, os malandros sambistas dessas mesmas décadas também não gostavam de se estabilizar com uma única companheira; ao contrário, eles tinham várias mulheres. Isso acontece porque a solteirice parece ser mais compatível com a vida boêmia, com as noites das(os) malandras(os). Apontamos também que em *Quem há de dizer* não há uma situação de abandono como aconteceu com *Oh Seu Oscar*, por exemplo. A malandra

³⁰ Como vimos no primeiro capítulo, o drible, a ginga, o jogo de pernas são sempre acionados para a caracterização do ‘bom’ malandro e são vistos, quase sempre, como “masculinos”. Já a dança é mais associada às figuras femininas da malandragem. Se pensarmos, no entanto, que o drible e seus derivados são, na verdade, passos de uma dança, então, a feminilidade já estaria agindo na própria concepção da malandragem “masculina”, logo, não seria absurdo sugerir que os malandros se valem de artimanhas ‘femininas’ ou que sua malandragem que eles praticam também é feminina.

simplesmente parece não ser capaz de firmar compromisso nem com o eu-lírico,
nem com outro homem.

*Quem há de dizer
Que quem você está vendo
Naquela mesa bebendo
é o meu querido amor
Repare bem que toda vez que ela fala
Ilumina mais a sala
Do que a luz do refletor
O cabaré se inflama
Quando ela dança
E com a mesma esperança
Todos lhe põem o olhar
E eu o dono
Aqui no meu abandono
Espero louco de sono
O cabaré terminar
“Rapaz, leva essa mulher contigo”
Disse uma vez um amigo
Quando nos viu conversar
“Vocês se amam
E o amor deve ser sagrado
O resto deixa de lado
Vai construir o teu lar”
Palavra, quase aceitei o conselho
O mundo esse grande espelho
Que me fez pensar assim:
Ela nasceu
Com o destino da lua
Pra todos que andam na rua
Não vai viver só pra mim*

Outra malandra que dança e frequenta os espaços públicos, a altas horas da noite, é a *Dama do cabaré* da canção de Noel Rosa que, em 1936, ganhou interpretação de Orlando Silva. Também nessa canção repete-se a ideia da malandra boêmia, que gosta de sambar, que é afeita à vida noturna e que frequenta espaços como os cabarés.

Há que se reforçar que, ao contrário das outras canções, a malandra roseana aparentemente não tem nenhum vínculo amoroso (nem mesmo com um suposto dono, como no samba de Lupicínio) e assim pretende continuar. Mais uma vez, percebe-se que a malandra não quer firmar um compromisso sério, pois esse tipo de relacionamento é incompatível com seu estilo de vida. Ela pode até se envolver brevemente com alguns homens, mas não se deixa cativar: *quem é da boemia/ usa e abusa da diplomacia/ mas não gosta de ninguém*. Perceba-se que, nessa canção, a malandra mostra que pode voltar para o ambiente doméstico, mas ela também deixa subentendido que esse espaço só compensa se for para ficar solteira – só assim para ela continua sendo a dona das próprias vontades.

Quanto aos aspectos “estruturais”, é importante comentar que essa música talvez seja a que mais se aproxima da sonoridade dos sambas atuais: na versão de Orlando Silva é possível ouvir uma pequena introdução feita por um piano e por instrumentos de sopro, porém a rítmica cadenciada, mais acelerada, fica acentuada pelos instrumentos de percussão. Estes dialogam mais intensamente com os instrumentos de sopro, reforçando-se, assim, a ambientação boêmia do samba.

*Foi num cabaré na Lapa
Que eu conheci você
Fumando cigarro
Entornando champanha no seu soirée
Dançamos um samba
Trocamos um tango por uma palestra
Só saímos de lá
Meia hora depois de descer a orquestra
Em frente à porta um bom carro nos esperava
Mas você se despediu
E foi pra casa a pé*

No outro dia
Lá nos Arcos eu andava
à procura da dama do cabaré
Eu não sei bem se chorei
No momento em que lia
A carta que eu recebi
Não me lembro de quem
Você nela me dizia que quem é da boemia
Usa e abusa da diplomacia
Mas não gosta de ninguém
Foi num cabaré na Lapa

Ressalta-se ainda que ao invés de parecer uma “musa” distante que só é contemplada, a malandra de Noel é aproximada do homem, dança com ele, fuma e se diverte em sua companhia. Também assinalamos que em *Dama do Cabaré* e em *Quem há de dizer* não vemos nenhum tipo de julgamento à figura feminina que se aproxima da malandragem. Em nenhum momento o eu-lírico lhe deseja a miséria, tampouco a amaldiçoa, como aconteceu em *Estás no meu caderno*. No samba de Noel, isso acontece, aparentemente, porque o próprio eu-lírico parece ser um malandro (ao contrário, se fosse um “pai de família trabalhador”, como o *seu Oscar*, o que estaria fazendo tarde da noite em um cabaré na Lapa?). Como ele mesmo experimenta a malandragem e aprecia essa vida, não consegue julgar ou negatizar a malandragem feminina.

Mas a malandra não pode ficar livre, passeando pela Lapa como bem entende. Assim como o malandro, ela também é “convidada” a se regenerar, isto é, também vai ser chamada a se “endireitar”, a voltar para a família. Em *A mulher do seu Oscar*, samba de Wilson Batista e Ataulfo Alves gravado em 1940 por Odete Amaral³¹, a malandra, que agora fala em primeira pessoa, alega ter sido mal interpretada e diz que fora julgada injustamente pela vizinhança. Ela afirma que a “orgia” que a fez deixar o tal *seu Oscar* não era nada além da vivência no samba:

³¹ O samba é mesmo uma espécie de “lado B” do famoso *Oh, seu Oscar*, pode ser lido como uma resposta da malandra daquele samba.

orgia de luz de riso e de alegria/ minha gente/ parei! diz ela. Ou seja, nada que, afinal de contas, as “mulheres de bem ou de família” não pudessem fazer.

Na fala feminina há resquícios do orgulho sentido pela vivência no samba/malandragem: *abafei de porta-bandeira/ todo mundo dizia/ que morena faceira*. A malandragem é vaidosa de si e não se autodeprecia; e, nessa canção, a malandra reforça isso. No samba, a mulher do *seu Oscar* só se envergonha porque fora mal julgada pelos vizinhos, não necessariamente por ter deixado o companheiro para curtir a boemia.

*Com que cara
Eu vou voltar pro seu Oscar
Eu sei que a vizinhança vai me reprovar
Abafei de porta-bandeira
Todo mundo dizia
Que morena faceira
O meu bloco fez furor
Mas perdi meu grande amor
Que injustiça
Não quiseram interpretar
O bilhete que eu deixei
Pra entregar pro meu Oscar
Onde eu dizia
'Vou-me embora pra orgia'
Era pro samba
Sem segunda intenção
Orgia de luz
De riso e alegria, minha gente!
Parei!*

Outro estudo que trazemos para debater conosco a perspectiva da malandra é a dissertação de mestrado de Carla Lisboa Porto, defendida na Unesp de Assis em 2008. A pesquisadora analisa a poética de Ismael Silva, ou, mais precisamente, os sambas do compositor gravados entre os anos de 1930 e 1935. Na dissertação

apontam-se dois “tipos” de mulheres que se afastam, ou se ausentam da casa: aquelas que precisavam trabalhar e, por isso, transitavam pelas ruas oferecendo seus serviços como empregadas domésticas, cozinheiras, operárias etc. Eram, principalmente, mulheres negras e mulheres brancas pobres que, como já dissemos, não tinham a opção de não trabalhar. O outro grupo era o das mulheres que “tinham na orgia o seu ganha pão” (PORTO, 2008, p. 44): eram as dançarinas, as mulheres que viviam nos *dancings* e também as prostitutas.

Sobre essa dualidade das mulheres da rua x da casa, a pesquisadora entende que não é possível separá-las em dois grupos impenetráveis, argumento com o qual concordamos. Para nós, a malandra apaga os limites entre os espaços públicos e privados, ela borra as fronteiras e as cruza sem muito pudor ou deferência. Como vimos com a *Dama do cabaré* de Noel, a malandra se faz *da rua e da casa*. Mas, ainda assim, ela evita firmar relacionamentos, pois estes acabam impelindo-a às funções domésticas, às obrigações do lar e do matrimônio. Entendemos que as malandras só firmam compromissos mais sérios se o parceiro também estiver iniciado na malandragem, se ele também for boêmio, sambista, por exemplo.

Em *Dona do lugar*, samba de Ismael Silva e Francisco Alves, gravado por Castro Barbosa e Jonjoca³², o eu-lírico feminino apresenta disposição à boemia, gosta de samba e de dançar. É pela ocorrência desses elementos ou dessas situações que a chamamos de malandra. Mas, diferentemente dos outros sambas, neste, a malandra não rompe (com) ou evita os compromissos afetivos/amorosos como fizeram as outras personagens; ao contrário, quem a vê, *pelo modo de pisar* (e dançar), sabe que ela é uma *iaiá* que “pertence” a um *ioiô*. Esse vínculo amoroso não impede, no entanto, que outros homens a cobicem e queiram viver uma paixão com ela. É o que se depreende a partir dos últimos versos: *vou pedir/ vou implorar/ a meu Senhor do Bonfim/ vá fazer essa iaiá se apaixonar por mim*.

A roda de samba é o lugar em que a malandra é dona de si, mas também é de um outro alguém: *lá vem ela, lá vem ela/ com o ioiô do seu lado/ arrastando a chinela/ dizendo samba raiado*. A malandra de *Dona do lugar*, portanto, é da casa e da rua; é de todos e é de um só; é livre e cativa de um amor. As cartas da malandragem feminina ficam também embaralhadas: se a malandra (boêmia,

³² No banco de dados da Fundação Joaquim Nabuco, o samba aparece como sendo de Ismael e Francisco Alves. No entanto, o pesquisador Omar Jubran identifica-o como sendo uma parceria de Ismael Silva e Noel Rosa.

dançarina, que está nos espaços públicos) se beneficiar ou tirar algum proveito da relação amorosa, ou se ela estiver se relacionando com alguém que lhe é semelhante, ela pode manter-se no compromisso amoroso e, mesmo assim, continuar sendo uma malandra. Ou, antes, por saber tirar proveito mesmo das relações amorosas é que ela se aproxima ou caracteriza como uma malandra.

Sobre os aspectos musicais, assinalamos que *Dona do lugar* é introduzida por instrumentos de sopro e por instrumentos de percussão que revelam uma rítmica acelerada. O coro de vozes que canta *chegou/ chegou*, como que anunciando a presença da malandra, dá um tom alegre e animado ao samba e reforça o ambiente boêmio que a letra indica. O mesmo se pode dizer da interpretação de Barbosa e Jonjoca, igualmente animada. Esses elementos casam com a estrutura rítmica-melódica e reforçam o que a parte “poética” da canção diz.

(Chegou)

Chegou a dona do lugar

Chegou

Pelo modo de pisar

Se vê que é iaiá de ioiô

(Bis)

Lá vem ela, lá vem ela

Com o ioiô do seu lado

Arrastando a chinela

Dizendo samba raiado

Quando ela pegar sambá

Com o seu sapateado

Todos ficam a gritar

Dando viva ao cais dourado

Chegou

Chegou a dona do lugar

Chegou

Pelo modo de pisar

Se vê que é iaiá de ioiô

(Bis)

*E essa bela iaiá
Não acredita em muamba
Ela tem um patuá
Que é todo o nosso samba
Vou pedir, vou implorar
A meu Senhor do Bonfim
Vá fazer essa iaiá
Se apaixonar por mim
(Bis refrão)*

Percebe-se que em *Dona do lugar* a malandragem, associada à boemia e ao samba, não é malvista; ao contrário, ela é estimada e querida por seu grupo. Não por acaso se afirma que ela tem *um patuá/ que é todo o nosso samba*: é como se ela protegesse o lugar, o grupo e, nesse sentido, percebe-se a estima e o respeito que se tem por ela. Observa-se ainda que no samba se diz que a malandra *não acredita em muamba*, e, como se sabe, essa palavra pode ser empregada para exprimir as religiões afro-brasileiras, como o candomblé. Nesse caso, revela-se um afastamento da malandra com relação a essas religiões.

É importante ressaltar ainda que, segundo Porto, esse samba é um ponto fora da curva da poética de Ismael, já que, em sua discografia, o compositor apresentaria as malandras como mulheres interesseiras e levianas. Para a pesquisadora, esse tipo de “representação” tende a acontecer no cancionário dessa época. Assim escreve Porto:

Se para o homem mentir é uma vantagem, para a mulher isso é um defeito. Se para o homem procurar alguém que o sustente é sinal de esperteza, para a mulher é sinal de dissimulação, de leviandade. Se ele procura um relacionamento mais vantajoso, ela procura outro porque sua natureza é mais volúvel, instável. Se a vida na orgia é algo positivo, porque proporciona liberdade ao homem, para a mulher a vida na orgia a torna imoral (PORTO, 2008, p. 51-52).

E, aqui, cabe-nos fazer uma inflexão. Concordamos que, nesse período das décadas de 30-40, muitas vezes a malandra pode ser “negativada” pelos compositores. Mas devemos lembrar que os malandros também sofrem processos de estigmatização. Mesmo o “bom malandro”, o esperto e boêmio sambista, é malvisto em algumas canções dessa mesma época. E esse ponto é importante de

ser reforçado: os próprios compositores – e não apenas as esferas do poder – veem os malandros sambistas desse período com ressalvas. Várias são as canções em que eles são estigmatizados como preguiçosos, arruaceiros, trambiqueiros.

Na nossa percepção, esses processos de negação ou estigmatização não dependem ou derivam necessariamente do gênero. Em outras palavras, tanto os malandros quanto as malandras podem ser negativados. Isso acontece porque, como vimos, eles se confrontam com valores caros a certos setores da sociedade. Se o malandro sambista que não trabalha é negativado é porque ele representa um risco àqueles que precisam de uma massa de trabalhadores disciplinada e obediente. Se a malandra é boêmia e não fica em casa ela também será negativada, pois também representa um risco àqueles que entendem que o papel da mulher é dentro do ambiente doméstico, para ser obediente ao homem e servir à família.

Isso exposto, ainda segundo Porto (2008), a malandra também é “convidada” a se regenerar. Um dos sambas de Ismael Silva em que esse “convite” é feito é *Para me livrar do mal*, parceria dele e de Noel Rosa. A canção foi gravada por Francisco Alves em junho de 1932 e também traz a temática do abandono: aqui é o homem quem deixa o lar por causa da mulher. A malandragem feminina aparece nessa canção não proclamada em alto e bom som, mas sim nas entrelinhas; ela é, antes de tudo, insinuada. O eu-lírico não chega a dizer que a então companheira era boêmia, vivia no samba ou nos Arcos da Lapa, mas ele sugere essas situações ao dizer, por exemplo, que ao lado dela vivia *num martírio sem igual*, ou então, que *levou muito golpe contra* (teria ele sido feito um homem de malandra?).

Pode-se dizer que a prova mais redundante da malandragem feminina aparece quando o eu-lírico afirma que a companheira não gostava de trabalhar: *you teve a minha ajuda/ sem pensar em trabalhar*. Não sabemos exatamente se ela não trabalhava dentro de casa, cumprindo com as “obrigações domésticas”, ou se não ajudava a complementar a renda, portanto, se não trabalhava desempenhando funções fora de casa. Fato é que, das canções das décadas de 1930 e 40 que analisamos, esta é uma das únicas em que encontramos essa referência mais explícita à “preguiça” da malandra.

O eu-lírico afirma ainda que tentou convencer a parceira de que ela deveria mudar de vida: *supliquei humildemente/ pra you endireitar*. É importante perceber aí tanto o verbo “suplicar”, que demonstra um lugar subserviente do homem, quanto

o advérbio de modo “humildemente”, que reforça o respeito, ou talvez o medo que o eu-lírico tinha de sua então companheira. Ele não manda, não pede, ele *suplica* com humildade. Percebemos ainda mais um caso de abandono: cansado de ser um homem de malandra, ele resolve *largar a malandra de mão, vai-se embora, foge* dela.

*Tô vivendo com você
Num martírio sem igual
Vou largar você de mão
Com razão
Para me livrar do mal
(Bis)
Supliquei humildemente
Pra você endireitar
Mas agora, infelizmente,
Nosso amor tem que acabar
Vou-me embora afinal
Você vai saber porque
é pra me livrar do mal
Que eu fujo de você
(Bis refrão)
Você teve a minha ajuda
Sem pensar em trabalhar
Quem se zanga é quem se muda
E eu já tenho onde morar
Nunca mais você encontra
Quem lhe faça o bem que eu fiz
Levei muito golpe contra
Passe bem, seja feliz
(Bis refrão)*

A seguir, sintetizamos algumas das principais características das malandras dos anos 1930 e 1940 que encontramos a partir da revisão bibliográfica e da análise dos sambas.

Quadro 1: Principais características das malandras dos anos 1930-40 quanto ao discurso e imagem.

Discursos	Imagens
De forma geral, é um eu-lírico masculino quem <i>fala sobre</i> a malandra. No grupo de canções analisadas, somente em <i>A mulher do seu Oscar</i> a malandra pode falar em 1ª pessoa. Em <i>e Dama do Cabaré</i> e <i>Oh, seu Oscar</i> a fala feminina em primeira pessoa aparece na forma de bilhetes e cartas para os companheiros/ pretendentes.	As malandras têm o poder de ‘incendiar’ e ‘iluminar’ os espaços em que estão. Não têm uma indumentária, como os malandros sambistas, por exemplo, que são conhecidos por vestir terno de linho branco, com camisa listrada e sapato bicolor.
Dizem sobre elas (ou, quando elas podem falar diretamente, afirmam) que são da “orgia de luz”, isto é, são da boemia, que querem sambar. Falam que não podem ficar com o companheiro, precisam partir para viver o destino próprio que é na boemia.	Claudia Matos (1982) observa que elas são figuras mais próximas do eu-lírico, isto é, não são tratadas como musas inatingíveis o que aconteceria em sambas de temática lírico-amorosa, por exemplo.
<i>Como falam</i> Os compositores valem-se de gírias e expressões populares. A linguagem é coloquial e, segundo Adalberto Paranhos, esta opção ia de encontro com a determinação de GV de valorização e utilização da língua culta.	São solteiras e, se casadas, abandonam o marido para curtir a boemia. Se têm relacionamentos, é porque os parceiros também têm características malandras. Não são mães. Podem ser negativadas (más, interesseiras) ou não. Estigmatização acontece porque as malandras são contraventoras.

Fonte: MADACKI, Aniele Caroline Avila. 2019.

Quadro 2: Principais comportamentos das malandras dos anos 1930-40

Comportamentos

<p>“Mulheres da orgia”: são boêmias, gostam de sambar e ocupam os espaços públicos como os bares e cabarés. Têm o <i>destino da lua</i>, isto é, nasceram para essa malandragem boêmia.</p> <p>Malandragem pode ser um <i>instinto</i> ou <i>impulso irrefreável</i>.</p> <p>Exploram os maridos-trabalhadores que representam a moral e o trabalho; eles são os <i>homens de malandra</i>.</p>
<p>Matos (1982) entende que as malandras não conseguem firmar compromissos sérios e que, geralmente, elas exploram os otários (maridos, trabalhadores). No entanto, para Porto (2003), as malandras podem sim ter envolvimento amoroso, ou, como dissemos, ser <i>iaia</i> de um <i>ioiô</i>, desde que estes relacionamentos lhes satisfaçam. Por isso, as malandras são espertas, podem ser interesseiras- aliás, como os malandros.</p> <p>Por causa desses comportamentos, elas podem ser <i>negativadas</i> nas canções dessa época, ou seja, elas podem ser malvistas e colocadas como traiçoeiras, enganadoras. Nesse sentido, encontram as mesmas condições dos malandros, já que eles também são “perseguidos” e estigmatizados.</p>
<p>Malandras podem ser “da rua”, mas, para autoras como Matos e Porto, não se confundiriam com as prostitutas, pois essas exploram financeiramente os homens, o que as malandras desse período não fariam. Mostramos que essa separação entre malandras e prostitutas não deve ser considerada com tanta rigidez.</p>
<p>Malandragem feminina aparece como contestação aos valores propalados pelo governo de Getúlio Vargas (Paranhos, 2013). As malandras vão de encontro à valorização da família e da mulher como figura maternal e obediente. Elas questionam a obrigação de serem esposas e mães; questionam a obrigação de serem figuras que pertencem ao ambiente doméstico. Logo, são contestadoras, irônicas, irreverentes e tentam ressignificar o lugar da mulher na sociedade da época.</p>

Fonte: MADACKI, Aniele Caroline Avila. 2019.

CAPÍTULO 4. A MALANDRA DAS DÉCADAS DE 1970-80

Para encontrarmos as características das malandras das décadas de 1970-80, nós nos debruçamos sobre as discografias de Chico Buarque de Hollanda, Beth Carvalho e Martinho da Vila. A seguir especificamos algumas das razões que nos levaram a considerar esses compositores/intérpretes para o presente estudo, bem como os procedimentos metodológicos adotados.

4.1. ESCOLHA DAS DISCOGRAFIAS

Como já pontuado, as discografias de Noel Rosa e de Chico Buarque já haviam sido objetos de estudo de uma pesquisa anterior. Ambas as obras indicam a emergência das malandras, mas é possível inferir, até devido à longevidade do compositor e de sua obra, que nas canções de Chico Buarque essas personagens aparecem com maior frequência. Quando estávamos no processo de decisão de quais compositores/intérpretes estudaríamos, decidimos manter o nome de Chico Buarque.

Um dos principais motivos para tal decisão foi que o conhecimento prévio de sua discografia facilitaria o processo de escuta e de “encontro” das ou com as malandras. Já tínhamos certa noção, por exemplo, de quais álbuns nós poderíamos encontrá-las o que dava agilidade e exequibilidade para a pesquisa. Mas além desse conhecimento anterior da obra buarqueana, que facilitou os trabalhos iniciais, nos amparamos no fato de que Chico Buarque é considerado um dos maiores músicos em atividade no Brasil e um dos compositores que mais soube captar o feminino: Chico Buarque fala não apenas sobre as figuras femininas, mas como um eu-lírico feminino.

Destaca-se ainda que o compositor coloca em cena tanto a mulher das classes médias e altas, como a mulher pobre, das periferias. Em sua obra, há tanto mulheres que sofrem caladas e por amor, como as que abandonam o companheiro e ensejam uma nova forma de viver. Chico coloca em cena também cantoras, atrizes, prostitutas, travestis e o que nós estamos chamando de “malandras”. Mais que isso, “o seu discurso dá voz àqueles que em geral não têm voz. Assim, encontramos o tema das mulheres vinculado ao tema da marginalidade social” (MENESES, 2000,

p. 41). Nesse sentido, não é surpresa termos encontrado grande número de malandras, justamente, na lírica buarqueana.

É em sua obra também que encontramos algumas das características que até então não eram associadas à malandragem – e especialmente à feminina. Como se verá à frente é a partir de suas canções, por exemplo, que ocorre uma aproximação mais clara entre as malandras e o feminismo. Também é em sua discografia que percebemos os pontos de contato entre a malandragem feminina e a prostituição ou entre àquela e o matrimônio. Sua obra é de extrema relevância para a cultura nacional e, especialmente, para quem estuda a temática da malandragem, que é muito frequente na obra do compositor.

E se é improvável pensar em malandragem sem citar ao menos uma canção de Chico Buarque, é ainda mais difícil pensar nessa temática sem evocar o samba. Como já mostramos no primeiro capítulo, diversos autores comentam a importância desse gênero musical para a malandragem e desta para o samba. Como nos alertam Matos (1982) e Dealtry (2009), houve um tempo em que ser malandro era praticamente sinônimo de ser sambista e vice-versa. E se a síncopa do samba é o índice maior do malandro, como argumenta Wisnik (1987), não poderíamos deixar de fora desta pesquisa esse gênero musical. É por isso que incluímos, como fontes de nosso estudo, dois representantes do samba.

A escolha de Martinho da Vila e de Beth Carvalho também foi motivada, em parte, por um conhecimento prévio da obra de ambos. Ou seja, também consideramos esses nomes considerando a exequibilidade da pesquisa. Mas, assim como com a obra de Chico Buarque, outros fatores também nos ajudaram a decidir por esses dois nomes. Nas pesquisas prévias sobre Martinho da Vila, por exemplo, encontramos alguns artigos desenvolvidos tanto no âmbito acadêmico, quanto em jornais, que indicam um suposto machismo e sexismo na obra do compositor de Vila Isabel³³. Nesse sentido, se essa percepção se confirmasse, sua discografia poderia

³³ Em 2017, por exemplo, Luiz Fernando Vianna e Petra Chaves comentaram, na Rádio Batuta, sobre o machismo no samba e lembram a canção “Você não passa de uma mulher”, de Martinho da Vila (o programa pode ser ouvido no link a seguir: <https://tinyurl.com/y3xma8m4>). A mesma canção é citada por Ana Carolina Murgel, pesquisadora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Unicamp no artigo “A musa despedaçada: representações do feminino nas canções brasileiras contemporâneas” em que ela debate o machismo presente nesse samba e em outras canções, como em raps do Racionais MC’s. Em blogs e conteúdos digitais também é possível encontrar materiais apontando o machismo existente na poética de Martinho.

ser uma importante fonte para analisarmos se e quando a malandragem feminina era negativada. Em sua obra poderíamos encontrar um relevante contraponto a certa posituação das malandras que prevíamos encontrar na obra de Chico Buarque, por exemplo. Por esses motivos, também decidimos estudar mais profundamente a obra de Martinho da Vila.

Embora não entendamos que as malandras apareçam (apenas) a partir ou através de vozes “femininas”, consideramos importante escolher uma mulher sambista para nos ajudar a perceber as malandragens femininas. Para isso, decidimo-nos por Beth Carvalho que é um dos nomes mais relevantes do samba brasileiro nos anos 1970 e 80. Além de recuperar compositores da “velha guarda”, como Nelson Cavaquinho e Cartola – dois dos fundadores da Estação Primeira de Mangueira –, Beth foi a primeira artista de renome na música a gravar o grupo Fundo de Quintal, que estava reinventando a sonoridade do samba com instrumentos como o tantã, o repique de mão e o banjo. Com isso, a intérprete recuperou a tradição do partido alto e a sonoridade dos pagodes feitos nas rodas de samba e nos terreiros. Se o malandro se faz presente no ritmo sincopado, a obra de Beth Carvalho parecia ser significativa para reencontrá-lo e encontrar também as malandras.

4.2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para trabalhar com um grande volume de dados é possível empregar diversas metodologias de pesquisa. No presente trabalho, utilizamos alguns métodos da Análise do Conteúdo (A.C.). Um primeiro passo proposto por essa metodologia é, tendo em vista os objetivos de pesquisa, conhecer de forma mais geral o objeto de estudo, o que é chamado de “leitura flutuante”. Como nosso material empírico era o cancionário popular brasileiro, *a priori*, ouvimos toda a discografia dos artistas indicados. No entanto, consideramos apenas as canções gravadas entre os anos 1970 e 1980 e, no caso do funk, as músicas gravadas entre os anos 2000-2010³⁴.

Depois desse primeiro reconhecimento, procuramos definir quais canções seriam consideradas para integrar o estudo analítico. Segundo Roque Moraes

³⁴ São duas as exceções: *Biscate*, de Chico Buarque, gravada em 1993 e *Namoradeira*, de Martinho da Vila, gravada em 1995. Resolvemos incluir essas duas canções, pois elas apresentam características significativas das malandras que não encontramos em outras canções.

(2003), embora esse procedimento seja marcado por certa subjetividade, o pesquisador deve procurar estabelecer um universo amostral que consiga apreender o material estudado em sua complexidade e totalidade. Mais que isso, o corpus deve ser representativo e significativo para explicar o fenômeno investigado. Ainda segundo esse autor, um critério de seleção/ inclusão que pode ser empregado é o da “saturação”, em suas palavras: “quando a introdução de novas informações nos produtos da análise já não produz modificações nos resultados anteriormente atingidos” (MORAES, p. 194, 2003). Nessa pesquisa, utilizamos, justamente, esse parâmetro para a inclusão das canções no corpus.

Depois da definição de quais amostras integram a pesquisa são dados os primeiros passos para a construção analítica. Nesse estágio são feitas a categorização e a unitarização do material. Esta última é uma espécie de “desfragmentação” do texto, uma desconstrução que leva o pesquisador a conhecer de forma mais focalizada o seu material. Nesse momento, o analista vê com uma “lupa” o seu objeto, ou, nas palavras de Moraes, a unitarização “Implica colocar o foco nos detalhes e nas partes componentes” (MORAES, p. 195, 2003). E, se ao estabelecer as unidades o pesquisador “divide” o texto, na categorização ele procura encontrar os elos que explicam e reconectam essas partes. Categorizar é, portanto, estabelecer “agrupamentos de elementos semelhantes. Os conjuntos de elementos de significação próximos constituem as categorias” (MORAES, p. 197, 2003).

Quem determina como será feita tanto a unitarização quanto a categorização é o próprio pesquisador. É possível que o analista estabeleça as categorias e unidades à medida que se aprofunda no conhecimento do material, mas também é possível que as aponte antes mesmo desse aprofundamento. Quando o pesquisador define-as antes dessa “imersão” no material, geralmente, ele o faz com base em alguma teoria previamente consultada, a qual indica as melhores formas de trabalho. Em síntese, quanto ao estabelecimento das unidades, Roque Moraes comenta que

sua definição pode partir tanto de categorias definidas a priori, como de categorias emergentes. Quando se conhecem de antemão os grandes temas da análise, as categorias a priori, basta separar as unidades de acordo com esses temas ou categorias. Entretanto, uma pesquisa também pode pretender construir as categorias, a partir da análise. Nesse caso as unidades de análise são construídas com base nos conhecimentos tácitos do pesquisador, sempre em consonância com os objetivos da pesquisa (MORAES, p. 195, 2003).

Em nosso estudo, buscamos separar as canções nos seguintes blocos temáticos: comportamentos, discursos, imagens. A ideia de reunir as principais peculiaridades da malandragem segundo essa perspectiva foi encontrada na tese de doutorado de Rosenberg Frazão, desenvolvida na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Resolvemos compilar nosso material seguindo esses eixos temáticos maiores, mas as “unidades de análise” ou “unidades de sentido” foram estabelecidas a partir de um duplo movimento: a percepção “teórica” sobre a malandragem, ou as diversas acepções da malandragem que encontramos a partir da revisão bibliográfica, e o contato com o material propriamente dito.

Por exemplo, a partir da revisão bibliográfica, ficou clara a importância da relação *trabalho e malandragem*; a revisão sobre a malandragem feminina, em específico, nos indicou ainda a necessidade de considerar as *malandras e as relações matrimoniais*. Já o contato com o material em si nos apontou a existência de *malandras feiticeiras*. Esses “subtemas” estão expressos em unidades, como se verá a seguir. Observamos ainda que nos diferentes momentos considerados variam as unidades e subunidades. Por exemplo, nas canções dos anos 1970-80, a categoria “comportamento”, possui uma unidade chamada “malandra x trabalho” e como subunidade “malandra e classe social”. Isso não acontece no período posterior, dos anos 2000-2010, mas neste são definidas unidades e subunidades que não se verificaram anteriormente. Isso acontece por causa da diversidade e complexidade do material estudado e mostra nosso esforço em não “engessar” o material naquilo que nós pensávamos ser a malandragem feminina.

Terminados os processos de categorização e unitarização, observa Roque Moraes, o analista deve preparar um “metatexto” que “constitui um conjunto de argumentos descritivo-interpretativos capaz de expressar a compreensão atingida pelo pesquisador em relação ao fenômeno pesquisado, sempre a partir do corpus de análise” (MORAES, p. 202, 2003). Assim sendo, nesse “metatexto” há dois momentos claros: a descrição do material e a interpretação. Segundo esse autor, a descrição é o momento em que as categorias, unidades e subunidades são expostas e explicadas, garantindo ao leitor uma aproximação com o material. A descrição também é feita recorrendo-se às citações diretas do material. No presente trabalho resolvemos incluir a transcrição integral das letras para que o leitor pudesse ter um conhecimento mais

aprofundado sobre o material analisado, cumprindo, portanto, essa etapa mais descritiva.

Já na interpretação, observa Roque Moraes, o pesquisador é “autorizado” a buscar uma compreensão mais profunda sobre o material, inclusive buscando sentidos em outras camadas textuais (que não a denotativa). Moraes ressalta que os significados de um discurso, seja ele escrito, oral ou visual, nunca são objetivos, nunca são previsíveis, e é justamente na exposição descritiva-interpretativa que o analista pode propor leituras diversificadas sobre o seu material. O autor ressalta ainda que o pesquisador deve produzir uma *nova compreensão* sobre o texto em estudo, deve buscar a pluralidade de sentidos e leituras. Nas palavras dele:

os metatextos não devem ser entendidos como modo de expressar algo já existente nos textos, mas como construções do pesquisador com intenso envolvimento deste. As descrições, as interpretações e as teorizações, expressas como resultados da análise, não se encontram nos textos para serem descobertas, mas são resultado de um esforço de construção intenso e rigoroso do pesquisador. (MORAES, p. 206, 2003).

Ou seja, a proposta de interpretação (no nosso caso, das canções) deve estar amparada em um intenso estudo bibliográfico sobre a temática, bem como no estudo dos possíveis sentidos que o material apresenta.

Roque Moraes comenta ainda que esse esforço analítico-interpretativo pode ser empregado tanto para ampliar o conhecimento teórico sobre um determinado fenômeno, como para criar uma nova teoria. E é justamente no momento da análise interpretativa que o pesquisador atinge esses objetivos.

Um dos modos [de interpretação] é a contrastação com teorias já existentes. O pesquisador, quando interpretando os sentidos de um texto com base em um fundamento teórico escolhido a priori, ou mesmo selecionado das análises, exercita um conjunto de interlocuções teóricas com os autores mais representativos de seu referencial. Procura com isso melhorar a compreensão dos fenômenos que investiga, estabelecendo pontes entre os dados empíricos com que trabalha e suas teorias de base. Nesse movimento está também ampliando o campo teórico com que trabalha.

Outro modo de interpretação é aquele em que, não tendo o pesquisador optado por um referencial teórico explícito de antemão, exercita uma abstração e teorização em relação aos fenômenos que estuda a partir do conjunto de categorias que construiu em sua análise e das relações entre elas. (...) É o que denominamos de construção de teorias emergentes (MORAES, p. 204. 2003).

Como observamos no início desse trabalho, nosso objetivo é ampliar o conhecimento sobre a malandragem feminina e também sobre a malandragem masculina. Nesse sentido, nos situamos no grupo que quer *melhorar a compreensão dos fenômenos*, como escreveu Moraes. Acreditamos, porém, que nosso esforço acabou trazendo algumas novas contribuições para o que se entende por “malandragem”. Gostaríamos de assinalar ainda que na exposição dos resultados buscamos realizar uma intensa interlocução entre a bibliografia consultada e as canções. Embora retomemos constantemente autores que trabalhamos nos capítulos anteriores, o que pode tornar a exposição maçante, entendemos que essa é a maneira mais eficaz e correta, do ponto de vista metodológico, de avançar na compreensão da malandragem feminina.

Importante pontuar ainda que transcrevemos as letras das músicas e são essas canções que levamos em consideração em nossa análise interpretativa, mas reconhecemos que se fala também através das notas musicais e mesmo através dos silêncios. Ou seja, não desconsideramos a música em si, seus múltiplos aspectos sonoros fizeram (e fazem) parte de nossa escuta, mas nos concentramos nos dizeres-cantados como forma de exercício metodológico. Como já pontuamos, não temos expertise para analisar aspectos como a harmonia, o ritmo e a melodia, no entanto, entendemos a importância de não os apagar ou anular e é por isso que fazemos um esforço de, quando possível e significativo do ponto de vista analítico, considerá-los também.

Como se verá, são observações mais pontuais e baseadas em uma percepção leiga da música que, no entanto, ajudam a construir nossa análise e, esperamos, a compreensão do/a leitor/a. Reforçamos também que as interpretações dos artistas não devem ser totalmente desconsideradas ou olvidadas quando se trabalha com música, isso porque, da mesma forma que o ritmo muda a “entonação” da canção, a interpretação do(a) cantor(a) também pode alterar o sentido/propósito da canção. Por isso, quando possível, fizemos alguns apontamentos também sobre o cantar, sobre a interpretação dos artistas.

Passemos, então, para a exposição dos resultados.

4.3. CARACTERÍSTICAS DA MALANDRA DOS ANOS 1970 A 1980

4.3.1. Comportamentos

4.3.1.1. Malandragem x trabalho

Quando consideramos a malandragem feminina, tanto a das décadas 1930-40, quanto a do período de 1970-80, são poucas as alusões ao trabalho: considerando o volume geral das músicas por nós analisadas, o número de canções que faz referência direta ao trabalho feminino é relativamente baixo. No período de 70-80, essa menção é feita, por exemplo, em *Malandrinha*, modinha de Freire Junior gravada por Martinho da Vila em 1974. A primeira gravação dessa canção foi feita por Francisco Alves em 1928. O próprio Alves volta a gravá-la em 1952, período em que a malandragem já não era tão popular assim no cancioneiro nacional. É interessante pensar também por que a canção é retomada por Martinho da Vila tantas décadas depois das primeiras gravações, em um período em que outros artistas, como Chico Buarque, também retomam a temática³⁵.

Embora faça menção a uma “malandrinha”, nessa canção há prevalência do tom lírico-amoroso, pois o ritmo é lento, o canto de Martinho é baixo, intimista e as falas do eu-lírico são no sentido de louvar, enaltecer a amada (o que, na malandragem, não tende a acontecer). O dado aparentemente novo e incomum na Música Brasileira é que temos aqui alguém exaltando uma *malandrinha*, ou, melhor, alguém chamando uma mulher de malandrinha e louvando-a. Repare-se ainda o diminutivo (malandrinha) que, como lembra Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, é muito peculiar no país e tem o objetivo de dar intimidade, dar proximidade. Assim, a musa “romântica” da modinha não está totalmente distante do eu-lírico. Com isso, quebra-se um pouco o tom “romântico” da canção. Podemos dizer que uma “brecha” é aberta no discurso do apaixonado eu-lírico³⁶ e esse movimento é importante, justamente, por ressaltar a temática malandra.

Notamos ainda que o eu-lírico fala que a “musa” *não precisa trabalhar*. Mais uma vez não se explicita a que tipo de trabalho essa figura não precisa se submeter e, por isso, não temos certeza se a referência é ao trabalho doméstico ou ao

³⁵ Entendemos que essa retomada está associada ao fato de a malandragem ironizar valores importantes dos setores conservadores que estavam no poder.

³⁶ Lembramos que Claudia Matos entende que os discursos malandros são insinuantes, são cheios de brechas que permitem vislumbrar dialogias, ambiguidades, etc. É interessante notar, portanto, que, embora de temática lírico-amorosa, a canção não é totalmente fechada nesse tema e, mesmo que de maneira tímida, evoca a malandragem.

desempenhado no “mercado”. De qualquer forma, ao que parece, o eu-lírico só sugere que a sua *malandrinha* não precisa trabalhar porque ele próprio vai sustentá-la. Aliás, é a ausência dessas relações trabalhistas que faz com que essa figura feminina se aproxime, ainda que de forma tímida, da malandragem.

Outros indícios da possível malandragem são dados pelo eu-lírico quando ele diz que a *lua os convida a passear* e que, *na rua deserta* é possível *ouvir o som do pinho* – elementos tipicamente boêmios. Ele também afirma que é só quando a *madrugada surgir* que eles *voltarão para os seus ninhos*. Ou seja, eles não pretendem mesmo trabalhar ou desempenhar quaisquer atividades fora desse espaço doméstico. É importante notarmos, no entanto, que essas características parecem mais um comportamento de um casal apaixonado do que propriamente de dois malandros que *escolhem não trabalhar* para zombar do patrão-burguês, por exemplo.

*A lua vem surgindo cor de prata
No alto da montanha verdejante
A lira do cantor em serenata
Reclama da janela a sua amante
Ao som da melodia apaixonada
Das cordas do sonoro violão
Confesso, seresteiro, à sua amada
O que dentro lhe dita o coração
Oh, linda imagem de mulher que me seduz
Ah, se eu pudesse, tu estarias num altar
és a rainha dos meus sonhos, és a luz
és malandrinha, não precisas trabalhar
Acorda, minha bela namorada
A lua nos convida a passear
Seus raios iluminam toda a estrada
Por onde nós havemos de passar
A rua está deserta
Oh, vem querida
Ouvir bem junto a mim o som do pinho*

*E quando a madrugada já surgida
Os pombos voltarão para os seus ninhos
Oh, linda imagem de mulher que me seduz
Ah, se eu pudesse, tu estarias num altar
és a rainha dos meus sonhos, és a luz
és malandrinha, não precisas trabalhar*

Mas há outras canções em que a temática malandra é mais forte e o descompromisso feminino com o trabalho aparece de forma mais explícita. Uma delas é o samba *Sua Filha*, de Aniceto, interpretado por ele e Martinho da Vila no álbum *Novas Palavras*, de 1983. No dueto, é Aniceto quem começa cantando. Em tom mais grave e de forma mais lenta, ele dá início ao samba com as seguintes falas: *Minha sogra/ eu vim trazer sua filha/ antes que eu perca a cabeça/ e cometa uma asneira...* Assim, temos a ideia de uma lamentação ou, no mínimo, de um desabafo que se faz baixinho. Tatit nos lembra que o estado passional, que muitas vezes conhecemos a partir da letra, reflete-se também na música. No caso analisado, esse tom é reforçado pelo andamento mais lento e pela tonalidade mais intimista dada por Aniceto.

No verso seguinte, no entanto, o andamento da canção começa a se acelerar e é o instrumento de cordas que antecipa esse movimento, enfatizado pelo da percussão. Segundo Tatit, essa “ativação do tempo musical dentro de uma tematização *stricto sensu* reflete a atuação da modalidade do /fazer/” (TATIT, 2003, p. 15). E, de fato, a partir desse momento, o eu-lírico começa a mostrar as ações cotidianas dele e de sua companheira. Ele conta, então, que *mandou* a mulher *lavar* e *passar a roupa*, mas ela recusou os serviços domésticos, pois não é *lavadeira*, nem *passadeira*. Podemos dizer que a mulher retratada pelo eu-lírico se recusa a ser uma “Amélia”, a cuidar do ambiente doméstico e do marido.

Mas não é apenas a “preguiça” ou a recusa em realizar os trabalhos domésticos que aproximam essa figura da malandragem. Nota-se que ela confronta a autoridade masculina: o eu-lírico conta que quis *dar uma de macho*, reforçando certo estereótipo de masculinidade, ao que a companheira responde *metendo-lhe a perna*. A valentia, como se sabe, é também um dos comportamentos típicos do malandro. E por falar em proximidades com o *ser malandro*, é importante observar que essa mulher se aproxima da religiosidade, ou mais precisamente das religiões

afro-brasileiras. Lembramos que os malandros creem em orixás, em santos que lhes protegem, em patuás que tiram o mau olhado; e ela faz o mesmo, já que confia a uma *macumbeira* o companheiro ferido.

Outro elemento que coloca essa mulher na malandragem é que ela pega o dinheiro do homem e *dissimula, mente* para ele dizendo que vai à feira fazer compras, quando na verdade, ela aposta o dinheiro no *jogo do bicho*. E, como se não bastasse tudo isso, ela ainda vai ao *Clube do Samba* e sai acompanhada de outro homem: o sambista João Nogueira. Ou seja, ela faz do companheiro um *otário*, coloca-o em uma posição que até então era exclusiva das chamadas *mulheres de malandro*. Abusa dele, não cuida da roupa, não cuida da casa, faz com que ele lhe dê o dinheiro, maltrata-o, cai na boemia e ainda por cima o trai. Isso tudo fere-o mortalmente; fere sua masculinidade. Por causa desses comportamentos femininos, podemos inferir que a mulher coloca o companheiro na posição de *homem de malandra* – é ele quem é feito de “gato e sapato” e não o contrário. Aparentemente, a única coisa que ele pode fazer é ameaçar deixá-la, *devolvê-la para a sogra*.

*Minha sogra,
Eu vim trazer sua filha
Antes que eu perca a cabeça
E cometa uma asneira
Mande lavar a roupa ela disse: “eu não sou lavadeira”
Lavei e mandei ela passar, ela disse: “eu não sou passadeira”
Eu não posso viver com essa mulher
Assim dessa maneira
Eu quis dar uma de macho com essa nega chibateira
Ela me meteu a perna
Bati com a cabeça na soleira
Quando eu quis ir ao doutor, ela me levou pra macumbeira
Eu não posso viver com essa mulher
Assim dessa maneira
Também eu não posso viver com essa mulher
Ela pega a minha grana e diz que vai fazer compra na feira
Pega o dinheiro, joga no bicho, perde e ainda faz uma choradeira*

Vamos pro Clube do Samba e de lá ela sai com o João Nogueira

Eu não posso viver com essa mulher

Assim dessa maneira

Eu não posso viver com essa mulher

Assim dessa maneira

Aniceto não transe com essa mulher

Assim dessa maneira

Martinho da Vila não vive com essa mulher

Assim dessa maneira

Enfim não podemos viver com essa mulher

Assim dessa maneira

Há que se observar, no entanto, que a malandra até pode desempenhar os serviços domésticos e, mesmo assim, continuar praticando as suas malandragens. Isso acontece em *Beija, me beija, me beija*, de da Vila, gravado por ele em 1989. Percebe-se que o ritmo da canção lembra uma salsa, uma música que remete a uma dança sensual, à agitação dos corpos. A parte rítmica é reforçada pelo tom do canto que, embora seja mais introspectivo, é alegre, “para cima”.

Do ponto de vista da “narrativa poética”, temos um eu-lírico masculino falando, com certo orgulho, de sua companheira: a sua *mulhé é pureza e fogosa*, ou, poderíamos inferir que ela é feita de “ruídos”, de partes antagônicas que, no entanto, se hibridizam. Ser *fogosa* ou ser *um botão que vira rosa* são metáforas empregadas pelo eu-lírico que remetem ao comportamento sexual liberal da parceira: ela parece desperta para o sexo, para o prazer, aspectos que ajudam a colocá-la próxima à certa acepção da malandragem.

Ele comenta que sua companheira não se dedica exclusivamente a ele e às tarefas do lar; ela também não é *uma Amélia*. Apesar disso, ela faz sim alguns serviços domésticos: *lava roupa, seca a louça e lhe dá banho*. O eu-lírico revela que ela pode até desempenhar essas funções, mas não é *preta de ganho*, não é aquela que se coloca à disposição de seu “senhor”. Aparentemente, ela só realiza essas tarefas porque quer se divertir com o companheiro. Ela até o *enxágua, o enxuga*, mas, aparentemente, só o faz porque quer comê-lo, quer se *acabar* de prazer, quer curtir o sexo. Nessa canção, nas entrelinhas, vislumbramos outro elemento

malandro: a esperteza feminina, a estratégia calculista da malandra para “abater” o seu oponente e usar dele para obter prazer.

*Pela própria natureza, ela é minha mulhé
Tão pureza, tão fogosa
Um botão que virou rosa
Pra ser o meu bem-me-quer
Beija, me beija, me beija
(4X)
Não é Amélia, mas lava roupa
Seca a louça e me dá banho
Me enxágua, me enxuga, mas se vende caro
Pois não é preta de ganho
Me come, se acaba e inda me diz
Ora veja
Beija, me beija, me beija*

Malandra e classe social

Ainda considerando a temática do trabalho, lembramos o samba *Na outra encarnação*, também de Martinho da Vila. A canção é iniciada com um instrumento de sopro e outro de percussão, além de um coro que, em tom agudo, diz “tô”. Juntos, esses elementos parecem criar uma espécie de “marcha” que tem o intuito de colocar o ouvinte em alerta, estado que o próprio eu-lírico parece estar. O homem revela trabalhar o dia inteiro para sustentar a família. O andamento da canção, mais acelerado, vai ao encontro da fala do eu-lírico, que lembra a sua rotina extenuante, seu trabalho frenético. Aqui, linguagem poética e musical se reforçam, se intensificam e criam a sensação de um alerta constante.

Ao que parece, ele ocupa o posto de otário – aquele que sucumbe ao mercado e trabalha disciplinadamente de “sol a sol” – e se incomoda com as exigências do dia a dia (*a lida da vida me irrita/ de nervos eu sou uma pilha*). Ele sugere, então, que em outra encarnação, vai *voltar mulher*. Insinua-se, dessa forma, que as mulheres podem ser preguiçosas, ou podem se dar ao luxo de não trabalhar, ou ainda, que o trabalho que desempenham não é tão exigente como é para o homem.

Nesse sentido, as mulheres estariam mais próximas de uma das acepções da malandragem: a que sugere a preguiça como *modus vivendi*.

Mas o próprio eu-lírico indica que ele não está falando de todas as mulheres, mas sim das que podem *dormir cedo/ acordar tarde*, ter uma *casa bem cuidada* e, *empregadas à disposição*. Ele fala das mulheres que podem *viver vendo novela em cores na televisão*. Como se sabe, as mulheres (brancas e negras) das classes menos favorecidas não podiam ter essa vida “preguiçosa”, não podiam não trabalhar. São as ricas/ burguesas que podem se dar ao luxo da preguiça, da vida sem muitas preocupações/exigências com o trabalho. Ao aproximar as classes ricas de uma das noções clássicas da malandragem, refuta-se o paradigma de que ser malandro/ malandra é algo “natural” aos pobres/sambistas.

Tô, tô, tô
Tô cansado
Trabalhei o dia inteiro pra ganhar algum dinheiro
Sustentar minha família
Minha prole é muito grande, tenho filhos, tenho filhas
A lida da vida me irrita
De nervos eu sou uma pilha
Mas na outra encarnação
Eu vou voltar mulher
Dormir cedo, acordar tarde
História de quadrinhos na mão
Uma casa bem cuidada
Empregadas demais pra cuidar dela
Eu vou viver vendo novela em cores na televisão
Eu vou viver vendo novela em cores na televisão

4.3.1.2. *Malandra felina ou malandra passarinho: malandragem e o desejo de liberdade*

Malandra-gata: liberdade para traçar o próprio destino

No período de 1970-80, a dualidade entre rua e casa, tão comum nos primórdios da malandragem, volta a acontecer em apenas uma canção: *História de uma gata*, de Chico Buarque, que integra a trilha sonora da peça de teatro *Os Saltimbancos*. Na versão de Nara Leão, a canção começa com um ritmo mais lento que lembra uma valsa. E a gatinha da canção, depois de aquecer a voz (*miá-limentaram/ miá-cariciaram/ miá-liciaram/ miá... costumaram*), começa a contar que tinha toda a comodidade da vida doméstica: *detefon, almofada e trato/ todo dia filé mignon ou mesmo um bom filé de gato*. O piano, o violino, os instrumentos de sopro e uma sonoridade que lembra a de uma marimba ajudam a criar uma atmosfera de luxuosidade. Além disso, esses sons nos fazem pensar que a felina desfila, pomposa, com a trilha sonora da música.

Apesar da situação extremamente confortável, a personagem revela que sentia uma coisa diferente quando, *à luz da lua*, ouvia os gatos, seus iguais, cantando pelas ruas. Nesse momento há uma tensão e os instrumentos de sopro e os de percussão, em um tom mais grave, começam a insinuar uma mudança rítmica. Nesse trecho, a música fica com uma pegada mais próxima do rock. É importante perceber que essa alteração da linguagem musical é acompanhada da mudança da própria personagem que de *gata de casa* passa a ser uma *gata de rua*. Como ela resolve se integrar ao grupo de “vagabundos”, daqueles que não têm parada, a sua malandragem está associada à vida noturna das ruas, à boemia e à cantoria. Observa-se ainda que a malandragem da gatinha é irrefreável, pois, quando ela se dá conta, já está entre os “arruaceiros”.

Mas, depois da aventura noturna, a gata malandra tenta retornar para o ambiente doméstico e a canção volta a ter o andamento do início (mais lento, próximo ao da valsa). Essa nova mudança é introduzida pelo piano e pela marimba (e depois pelo violino), os quais nos ajudam a retomar a ambientação delicada e harmônica da *casa*. Notamos que ela queria transitar entre o espaço público e o privado, mas não lhe permitiram ficar; ao contrário, a punem pelo comportamento *malandro* (*sem filé e sem almofada/ por causa da cantoria*). É somente por causa dessa força externa que ela se tornou uma gata ou malandra de rua; de outra forma, ao que parece, ela teria tentado conciliar a vivência em um e outro espaço; ela teria tentado aproximar esses campos dualísticos (HARAWAY, 2019). Assim, a dicotomia

casa x rua soa mais como uma imposição do que uma opção da malandra – o que configura um novo comportamento da malandragem.

Interessante pensar ainda por que uma felina representa a malandra: sabe-se que esses animais, embora sejam domesticados, também gostam de experienciar a rua. Ou seja, são bichos que, de alguma forma, simbolizam o comportamento híbrido das malandras.

Miá- limentaram
Miá-cariciaram
Miá- liciaram
Miá-costumaram
O meu mundo era apartamento
Detefon, almofada e trato
Todo dia filé mignon
Ou mesmo um bom filé de gato
Me diziam todo momento
“Fique em casa, não pegue vento”
Mas é duro ficar na sua
Quando à luz da lua
Tantos gatos pela rua
Toda noite vão cantando assim:
“Nós gatos já nascemos pobres
Porém já nascemos livres
Senhor, senhora, senhorio
Felino
Não reconhecerás”
De manhã eu voltei pra casa
Fui barrada na portaria
Sem filé e sem almofada
Por causa da cantoria
Mas agora o meu dia a dia
é no meio da gataria
Pela rua virando lata

Eu sou mais eu, mais gata!
Numa louca serenata
Que de noite sai cantando assim:
“Nós gatos já nascemos pobres
Porém já nascemos livres
Senhor, senhora, senhorio!
Felino não reconhecerás

Malandra passarinho: liberdade para escolha de parceiros

Mais do que estar na boemia ocupando as ruas e bares, a malandra quer *cantar, voar sem direção*. No samba *Passarinho* de Chatim³⁷, gravado por Beth Carvalho no álbum *De pé no chão* no ano de 1978, o eu-lírico feminino afirma que sua intenção de vida é *viver como um passarinho*. E os pássaros também são boas metáforas para indicar o comportamento híbrido da malandra: podem voar, mas voltam para o ninho. Mais que isso, esses animais simbolizam a liberdade, uma das aspirações da malandra deste período.

Observamos que a boemia das malandras de 70-80 não é apenas estar em uma roda ou em uma escola de samba. Aqui, a malandra boêmia *canta*, o que metafórica e simbolicamente, significa que ela está assumindo o protagonismo da cena (e da própria história). A cantoria do passarinho, assim como a da gata-malandra, é o que conecta o eu-lírico feminino à vida boêmia e sem amarras das noites. Logo, a malandragem feminina continua tendo relação com os ambientes boêmios e musicais.

³⁷ Na defesa do mestrado, a prof^a. dra. Claudia Matos comentou que via com estranheza alguns sambas, de autores notadamente “machistas”, integrarem essa pesquisa. Ela afirmou que Chatim era um desses casos e que *Passarinho* não pode ser vista como um samba malandro. Compreendo e respeito a crítica de Matos: é imprudente desconsiderar que a canção possui um autor e que este cria suas obras influenciado por sua cultura, por seu tempo e crenças pessoais. A própria música *faz sentido* em um período histórico e pode ter outro significado em outro contexto, mas a sua historicidade não pode ser apagada. Apesar de não conhecer pessoalmente a obra e a vida de Chatim, acredito que os compositores populares têm a capacidade ímpar de perceber as dinâmicas sociais, as mudanças culturais, os movimentos políticos. Acredito também que um artista o é por conseguir se sensibilizar por essas questões e movimentos sutis da sociedade. E é por isso que acredito que essa canção possa ser uma metáfora para que entendamos um pouco mais sobre as malandras.

Mas a malandragem feminina também está no desejo de liberdade, sobretudo de fazer as próprias escolhas no amor. O eu-lírico feminino comenta, então, que *quando quiser construir um ninho/vai encontrar um coração – quando e se ela quiser* há de ter alguém para construir uma família. Por ora, ela prefere *viver com toda liberdade/ cantando aqui/ pousando ali*. Em outras palavras, ela quer “saracotear” por aí. Essa malandra sugere que quer se divertir, ter vários parceiros, ter prazer com eles, e só quando sentir vontade ou desejo ela vai escolher um companheiro para firmar um relacionamento.

Essa malandra-passarinho deixa claro que quer ser livre (*eu não quero prisão/ para o meu coração*), ela quer escolher por si própria. Portanto, nesse samba não só a boemia aparece como um aspecto caracterizador da malandragem feminina, mas também reforça o desejo de liberdade de ter vários parceiros, de curtir a solteirice, de ser livre (inclusive sexualmente). Com isso em mente, é possível vislumbrar uma aproximação da composição (e das falas malandras) com as demandas de algumas feministas. Pode-se alegar, de forma bastante razoável, que essa proximidade é “coincidência” e que o compositor da canção não constrói essa canção pensando nos movimentos feministas. No entanto, rechaçar completamente a possibilidade de o compositor se sensibilizar com as lutas das mulheres, a nosso ver, é retirar da canção popular brasileira o seu poder de olhar para a realidade social e se deixar sensibilizar por ela; é negar à música o poder de criticar, ironizar ou, simplesmente, dar visibilidade às diferentes conjunturas sociais, especialmente a das mulheres.

*Quero viver como um passarinho
Cantar, voar sem direção
Quando quiser construir meu ninho
Hei de encontrar um coração
Por enquanto eu quero viver
Com toda liberdade
Cantando aqui
Pousando ali
Esta é a minha vontade, quero viver!
Não, eu não quero prisão*

*Para o meu coração, eu não quero
Será bem triste o meu fim
Se eu não conseguir ter a minha vida assim
Será
Será bem triste o meu fim
Se eu não conseguir ter a minha vida assim
Quero viver!*

4.3.1.3. Malandragem feminina e a dissimulação

A malandra tem conhecimento do próprio poder. Ela é esperta e sabe que pode enfeitiçar o homem, que pode fazer com ele o que bem entende: pode continuar se relacionando com ele, mas desprezá-lo; ou, ainda, colocá-lo no “devido lugar”, mostrando que o que se chama de “amor” pode ser apenas um jogo de interesses. Em *Você pensa que eu me apaixonei*, samba de Monarco e Alcides Malandro Histórico, gravado por Beth Carvalho em 1980, temos uma malandra dissimulada.

Sobre a linguagem musical, é válido apontar que é uma canção de andamento rápido e com um tom “para cima”, alegre (o que fica nítido logo nos primeiros acordes, com o pandeiro e o cavaquinho dando a marcação rítmico-melódica). A interpretação de Beth Carvalho realça essa ideia de excitação, de animação. Entendemos que esses aspectos vão ao encontro da letra da canção, cujo intuito é passar uma lição no então companheiro, que, aparentemente, se vangloriava de ter conquistado a *malandra*.

O eu-lírico feminino resolve confrontar o parceiro, esclarecendo os fatos: *você pensa que eu me apaixonei/ talvez pelo valor que lhe dei/ quem lhe contou lhe enganou, meu senhor*. Ela quer colocar os pingos nos “is”, quer mostrar que nunca esteve “rendida” a este amor e que nunca se deixou conquistar por ele. A personagem malandra alerta que *não deu o direito/ de falar que lhe tem amizade*. E, a partir desse momento, essa autorização feminina é necessária, o consentimento, expresso, é exigido.

Note-se que ela quer fazer acreditar que estava usando o parceiro para ter alguns momentos prazerosos, mas que nunca esteve apaixonada. É possível pensar que ela estava dissimulando (no sentido de negar) os sentimentos românticos; isto é, ela pode sim estar apaixonada, mas preferiu mascarar os sentimentos para

continuar no controle da situação. Essa dissimulação, esse ato de tentar ludibriar o outro, no entanto, reforça sua malandragem. E, se, como sugere Caetano Veloso (2006), o ato de dissimular é tão íntimo às figuras femininas³⁸, talvez a dissimulação do malandro não seja propriamente uma invenção dele, mas, antes, uma ressignificação/apropriação da dissimulação das malandras. Nesse caso, a malandragem feminina antecederia a masculina; poderíamos pensar a malandra é o verbo que faz a carne (?).

É também importante pontuar que a malandra deixa subentendido que os relacionamentos devem atender a seus interesses, ou, em outras palavras, ela só se relaciona com alguém se lhe for conveniente, vantajoso. Além do mais, ela não conhece o amor “romântico”, idealizado, no qual a mulher abre mão de tudo para ficar ao lado do homem. Pelo contrário, ela vê o relacionamento de forma fria e pragmática – como um jogo que deve beneficiá-la. Ao que parece, essa é a forma típica de a malandra vivenciar um romance. Para ela, o amor não passa de um jogo de interesses e como vimos a malandragem mantém íntima relação com os jogos: os de baralho, os de azar, e também os jogos do amor.

*Você pensa que eu me apaixonei
Talvez pelo valor que lhe dei
Quem lhe contou lhe enganou
Meu senhor
Nunca conheci amor (nunca conheci amor)
Não é com esse carinho
Que eu vou me apaixonar
Ou então modificar
Esse seu modo de pensar
Você pensa, você pensa!
É pensando desse jeito que vai ficar na saudade
Eu não lhe dei o direito
De falar que me tem amizade
Se eu soubesse que você*

³⁸ Referência à canção *Homem*, de Caetano Veloso, gravada pelo artista em 2006 no álbum *Cê*.

*Era tão cruel assim
Não queria você
Um minuto sequer
Para mim
Você pensa, você pensa (volta desde o início)*

4.3.1.4. *Malandragem feminina e o compromisso amoroso*

A pesquisadora Carla Lisboa Porto (2008), sugere que, diferentemente dos malandros, as malandras podem ter relacionamentos sérios. Esse argumento parece acertado e é possível acrescentar que a malandra tende a se dar bem com homens igualmente iniciados na malandragem – o que também altera a dinâmica do “estado civil” com relação à malandragem masculina. É o que acontece, por exemplo, na canção *Biscate*, de Chico Buarque, gravada por ele e por Gal Costa no álbum *Paratodos*, de 1993.

Como se sabe, a palavra “biscate” é muito usada como xingamento da figura feminina. Uma *biscate* é uma mulher sem “eira nem beira”, interesseira e exploradora; em uma palavra, uma *biscate* é uma “puta”. Mas a palavra também é usada para designar aquele que desempenha uma atividade secundária para complementar a renda; é aquele/a que *faz bicos*. É interessante perceber que ambos os sentidos da palavra, que dá nome à canção, contrastam um pouco com o piano, considerado um instrumento nobre, que se sobressai na introdução, mas que está presente em toda a música.

Logo no início entendemos que *biscate* é o homem: é o eu-lírico masculino quem vive de fazer bicos. Ao som apenas de um piano e de um violão, o eu-lírico comenta que a mulher o explora (*queres que eu te sustente / andas de pareô*³⁹). Mas a figura feminina deixa claro que não estamos diante de um “pai de família” exemplar (*basta ver rabo de saia/ pro bobo se derreter*) e, além do mais, se ela cai no samba e frequenta espaços boêmios, ao menos o convida para estar junto dela (*chamo você pra sambar*). Mas ele sente ciúmes dela e pode até ficar agressivo por causa da “liberdade feminina” (*fui pegar uma cor na praia/ e só faltou me bater*).

³⁹ Pareô é um tipo de saia feminina.

Observa-se que é somente na segunda estrofe que a canção ganha o acompanhamento de uma percussão e a marcação rítmica (do samba) parece ficar mais clara para o ouvinte. Os eu-líricos continuam enumerando as malandragens um do outro e o verso *quem te mandou tomar conhaque/ com o tíquete que te dei pro leite*, por causa da repetição de consoantes (t), parece refletir e acentuar o aspecto rítmico que foi reforçado pela presença da bateria.

Em *Biscate* temos, portanto, um casal de malandros tentando se relacionar. E quando achamos que há muita incompatibilidade entre os dois e que o relacionamento não pode vingar, eles simplesmente começam a traçar planos para o futuro próximo. Nesse momento, Gal e Chico cantam juntos, como que simbolizando que, apesar de tudo, os personagens da canção querem uma vida juntos. Apesar da malandragem, eles querem ser um casal (e planejam até se *casar na igreja*). Assim, reafirma-se a concepção de que a malandra e mesmo o malandro não são totalmente incompatíveis com o enlace amoroso. A malandra não despreza todos os relacionamentos; antes, ela demonstra real menosprezo pela perda de liberdade e autonomia que alguns compromissos tradicionais, como o casamento, podem gerar. Enquanto esposa, a mulher é impelida a assumir alguns compromissos que tolhem a sua liberdade: é isso que a malandra não quer. Se o companheiro é um malandro ou, ao menos, alguém que entende e aceita o seu *modus vivendi*, então, ela consegue se manter no compromisso amoroso.

(Chico)

Vivo de biscate queres que eu te sustente

Se ganhar algum vendendo um mate

Dou-te uns badulaques, de repente

Andas de pareô

Eu sigo inadimplente

(Gal)

Chamo você pra sambar

Levo você pra benzer

Fui pegar uma cor na praia

E só faltou me bater

é

Basta ver um rabo de saia

Pro bobo se derreter
(Chico)
Vives na gandaia
Esperas que eu te respeites?
Quem que te mandou tomar conhaque
Com o tíquete que te dei pro leite?
Quieta que eu quero ouvir Flamengo e River Plate
(Gal)
Faço lelê de fubá
Faço pitu no dendê
Sirvo seu pitêu na cama
E nada dele comer
Ai!
Telefone, é voz de dama
Se penteia para atender!
(Chico e Gal juntos)
Vamos ao cinema baby!
Vamos nos mandar daqui!
Vamos nos casar na igreja,
Chega de barraco
Chega de piti!
Vamos pra Bahia, dengo!
Vamos ver o sol nascer!
Vamos sair na bateria,
Deixe de chilique
Deixe de siricutico!

4.3.1.5. Malandra que se aproxima da prostituta

Na discografia de Chico Buarque, é possível perceber uma aproximação entre as malandras e as prostitutas. Essa proximidade na concepção de Claudia Matos (1982) e Carla Porto (2008) seria pouco provável. Isso porque, apesar de possuírem maneiras de agir muito similares, as prostitutas querem explorar financeiramente os parceiros, algo que as malandras não fariam. No entanto, como vimos em *Sua filha*

e *Biscate*, as malandras podem sim querer obter vantagens financeiras dos companheiros. E não é só por esse comportamento que ela se parece com a meretriz. Há outras maneiras de agir que as aproximam.

É o que acontece em *Folhetim* que foi gravada para a trilha sonora da peça de teatro *Ópera do Malandro* de 1979, por Nara Leão. No contexto da peça, a canção é cantada por uma prostituta, mas é válido lembrar que Gal Costa gravou *Folhetim* um ano antes, em 1978, no álbum *Água Viva*. Na gravação da baiana, o eu-lírico não assume previamente a condição de prostituta. Quando consideramos a gravação de Gal ficamos com a impressão de que o eu-lírico é “apenas” uma malandra que se comporta de forma muito próxima à de uma “puta”. Para efeitos de análise, consideramos as duas gravações.

Se acaso me quiseses
Sou dessas mulheres que só dizem sim
Por uma coisa boa, uma noitada boa
Um cinema, um botequim...
E se tiveres renda, aceito uma prenda
Qualquer coisa assim
Como uma pedra falsa, um sonho de valsa ou um corte de cetim
E eu te farei as vontades
Direi meias-verdades, sempre à meia luz
E te farei vaidoso, supor, que és o maior
E que me possuis
Mas na manhã seguinte, não conta até vinte
Te afasta de mim
Pois já não vales nada, és página virada
Descartada do meu folhetim...

Tratemos primeiro da canção na voz de Gal Costa. A melodia e o instrumento de sopro, logo no início, ajudam a construir uma atmosfera de sensualidade e conquista. Nos primeiros versos essa impressão se confirma, pois o eu-lírico fala para um interlocutor masculino que, se acaso ele a quiser, é *dessas mulheres que só dizem sim*; ela é uma “mulher fácil”. Os dizeres do eu-lírico querem romper com o paradigma da mulher recatada e pudica que é tão valorizado por grupos

conservadores. Em certo sentido, a malandragem feminina encontra força nesta atitude sensual e despudorada. Mas também é possível considerar essa personagem como uma malandra, por ela estar em ambientes boêmios. Não por acaso ela propõe *uma noite boa/ um cinema, um botequim*.

Mais que isso, a malandragem aparece através do jogo de interesses que a mulher estabelece. Ela quer levar vantagem, mesmo que seja uma simples rodada de cerveja em um botequim, ou um bem material sem efetivo valor. E a malandra vai além: ela quer o sexo, quer o enlace com o parceiro. Ao que parece, importa mais o simbolismo da permuta do que propriamente a coisa que ela vai ganhar; ou, antes, importa o fato de ela verbalizar o desejo, de buscar o sexo e o prazer. Importa o fato de ela perceber a relação sexual como um jogo de interesses e não como uma obrigação feminina.

Nota-se ainda que a malandra promete devolver certa posição de primazia ao homem, mas ela o faz na penumbra, à *meia luz*, em uma situação que é e não é ao mesmo tempo: não é nem totalmente na luz, nem totalmente no escuro, assim como ela própria, que é e não é malandra, que é e não é uma “mulher fácil”. A própria superioridade concedida ao parceiro é e não é: é, mas é momentânea e efêmera e faz parte de um jogo de dissimulação da malandra, já que, na verdade ela o faz de otário, ou ele é *página virada/ descartada do folhetim*.

Nessa canção de Chico Buarque temos alguns dos comportamentos típicos das malandras: a vontade de liberdade amorosa e sexual, a forma dissimulada de interagir com o parceiro, além da ambientação na boemia. Mas quando se escuta a canção tendo em mente o contexto da *Ópera do malandro*, *Folhetim* é cantada por uma prostituta “de carreira”, cujo nome é “Mimi Bibelô”. Na peça de teatro, a prostituta recepciona o malandro Max Overseas com essa música⁴⁰. Também na versão de Nara, os instrumentos de sopro criam uma atmosfera de sedução, mas eles estão em um tom mais baixo e em um ritmo mais lento, que lembra um bolero. Esses elementos, combinados com o canto mais fechado e em tom baixo de Nara Leão, dão à canção um clima mais intimista, como se fosse uma revelação feita ao pé do ouvido.

⁴⁰ Na peça, esse é o momento em que o malandro foge de alguns inimigos e procura abrigo, justamente, em um dos prostíbulos do arquirrival Fernandes Duran, que se tornará o seu sogro.

É importante notar que, mesmo nesta ambientação diferente, a voz ainda guarda um tom sensual. Ora, a sedução feminina pode ser percebida como uma estratégia malandra, próxima, por exemplo, da *ginga* do malandro. Ambas, sedução e ginga, dependem de certa meticulosidade, de uma esperteza para antever os movimentos do “alvo”. Ambas tornam o corpo imprescindível para a conquista, para o envolvimento do “adversário”. O canto e a instrumentação nos permitem inferir que Mimi Bibelô quer seduzir Overseas, entretanto, como conhecedora da malandragem e daquele homem, ela sabe que precisa de malícia e de esperteza para tentar ter com ele uma noite de prazer. Por isso, ela afirma que, em troca da relação amorosa, aceita coisas sem valor, como que dando um tom de escambo ao contato sexual-amoroso. Mas por que uma prostituta aceitaria sair “no prejuízo” por um mero cliente, se não fosse ele alguém importante para ela?

Assim, podemos perceber que ela tenta *dissimular* o interesse e os sentimentos. Por isso, quando ela diz que, na manhã seguinte, o companheiro *já não vale nada/ é página virada/ descartada do folhetim*, não parece ser bem isso o que ela realmente sente. Dessa maneira, a *dissimulação* e a *esperteza* aparecem como dois dos elementos que ajudam a colocar a prostituta Mimi Bibelô na malandragem – além, é claro, da própria boemia que está explícita nos versos *uma noitada boa/ um cinema, um botequim* e implícita na própria condição da prostituta (que é associada à vida noturna). Com *Folhetim* complicam-se, portanto, as separações entre malandras e prostitutas e malandras e “putas” (ou mulheres fáceis)⁴¹.

4.3.1.6. Malandra “super modernizada”: malandragem e feminismo

Podemos dizer que os comportamentos da malandra são contraventores – e não apenas por ela se aproximar de figuras como a prostituta, considerada marginal. Como demonstrado até aqui, a malandra é uma personagem que gosta da boemia, de cantar, de estar na roda de samba, que pensa na solteirice, não como um fardo, mas como liberdade. Relacionamento sério só se o parceiro for igualmente malandro: aí as relações de poder estão equilibradas e a malandra pode continuar a ser quem é. Dissimulada, esperta, ela não foi feita para ser uma Amélia: não é uma dona de

⁴¹ Em *Muchachas de Copacabana*, outra canção de Chico Buarque, que também se insere no contexto da *Ópera do malandro*, também temos prostitutas se aproximando da malandragem feminina.

casa dedicada, tampouco reprime as vontades, os desejos em nome da satisfação masculina; ao contrário, ela faz o companheiro um homem de malandra, um verdadeiro otário. Assim, a malandra aparece como uma transgressora da ordem, dos bons costumes e dos papéis de gênero e, por isso, essa personagem se distingue de outras figuras de nosso cancionário popular.

E é justamente por ter esses comportamentos subversivos que essa personagem poderia ser considerada, hoje, uma feminista. E mesmo que, para não cometer anacronismos, ela não possa ser assim chamada, em nossa visão, nos anos 1970 e 1980, as diferentes bandeiras dos movimentos feministas começam a ecoar, de forma tímida, porém intensa, na cultura brasileira: telenovelas, cinema, literatura e música são algumas das manifestações em que esse avanço, ainda que tímido e abafado pela ditadura militar, pode ser observado. Não queremos dizer, com isso, que os compositores, ao colocar em cenas as malandras, estivessem se assumindo feministas ou estivessem, deliberadamente, pensando em fortalecer as demandas das feministas brasileiras. É claro que essa possibilidade, embora pequena, existe⁴²; contudo parece mais provável que eles estivessem apenas percebendo a “mudança dos tempos”, ou, antes, que estivessem captando a diversidade do feminino e a complexidade das relações de gênero da sociedade brasileira da época. Assim interpretamos a música *Essa moça tá diferente*, de Chico Buarque de Hollanda.

Nos primeiros acordes, instrumentos de sopros e uma bateria dão uma marcação bossa-novista para a música. No entanto, quando Chico começa a cantar o andamento se altera e a canção ganha uma toada de samba. A bateria faz uma marcação rítmica que lembra a sonoridade da caixa de fósforos, “instrumento” bastante utilizado nas rodas de samba dos botecos, mas os elementos de sopro quebram essa ambientação mais despojada e “informal”.

Quanto ao “conteúdo” da canção, chamamos a atenção para o lamúrio do eu-lírico masculino que fala que a companheira está *pra lá de pra frente*, ela está *supermodernizada*. Essa “modernidade” (ou contravenção) feminina, na letra da canção, aparece como sendo a disposição da mulher de colocar o eu-lírico em seu

⁴² Como vimos no segundo capítulo, as feministas brasileiras, na década de 70 e 80, estavam, principalmente, nas universidades e na militância política. Embora muitos debates ficassem restritos a esses grupos, figuras públicas, como as atrizes Leila Diniz e Norma Bengell, davam visibilidade à luta das mulheres por liberdade. O que queremos dizer é que muitas das pautas feministas, ainda que não recebessem esse nome, eram conhecidas no meio artístico e pela opinião pública e podiam exercer certa influência.

“devido lugar”, ou, mais precisamente, no lugar do homem otário. Senão, vejamos: ele próprio comenta que a companheira está o *passando pra trás*; o *olha de cima*; *desfaz dele* e, mais, *guarda-lhe desprezo e desdém*. E não é exatamente isso o que fazem os malandros quando querem fazer do outro um otário?

E ela parece irredutível e insensível às investidas masculinas (*ela está decidida a se supermodernizar*) e não importa o que o eu-lírico faça para chamar-lhe a atenção; ela não liga mais para o companheiro; agora ela *está só na dela/ botando só pra quebrar*. Essas atitudes subversivas do personagem feminino, de não se importar com a opinião masculina e de não lhe ceder “espaço”, embora não possam ser nomeadas de “feministas”, acabam aproximando a figura ficcional de diferentes correntes dos movimentos feministas.

Notamos ainda que, além da decisão de fazer o homem um otário apaixonado, nessa canção a malandra também está em ambientes boêmios, mais especificamente no samba, reforçando essa acepção da malandragem.

*Essa moça tá diferente
Já não me conhece mais
Está pra lá de “pra frente”
Está me passando pra trás
Essa moça tá decidida a se super modernizar
Ela só samba escondida que é para ninguém reparar
Eu cultivo rosas e rimas
Achando que é muito bom
Ela me olha de cima
E vai desinventar o som
Faço-lhe um concerto de flauta
E não lhe desperto emoção
Ela quer ver o astronauta descer na televisão
Mas o tempo vai, mas o tempo vem
Ela me desfaz, mas o que é que tem
Ela só me guarda despeito
Ela só me guarda desdém
Mas o tempo vai, mas o tempo vem*

*Ela me desfaz, mas o que é que tem
Se do lado esquerdo do peito
No fundo ela ainda me quer bem
Essa moça tá diferente
Já não me conhece mais
Está pra lá de “pra frente”
Está me passando pra trás
Essa moça é a tal da janela
Que eu me cansei de cantar
E agora está só na dela
Botando só pra quebrar
Mas o tempo vai, mas o tempo vem
Ela me desfaz, mas o que é que tem
Ela só me guarda despeito
Ela só me guarda desdém*

4.3.1.7. A malandra e as religiões

Na tese de doutorado *Malandragem e ordem social*, Rosenberg Frazão (2003) lembra que os malandros têm as suas crenças. Em diversos sambas e mesmo em obras literárias, não é raro os malandros contarem com uma proteção divina, seja de santos católicos, ou dos orixás. Também são protegidos por amuletos e patuás, medalhinhas e simpatias. O pesquisador entende que, embora o malandro que tem as suas crenças não sinalize uma “adesão ao polo da ordem, pela renúncia à vida de crimes” (FRAZÃO, 2003, p. 170), ele deixa claro que conta com a ajuda divina para fugir dos problemas e dos rivais. Uma das imagens frequentes do malandro é que ele tem o “corpo fechado”, isto é, ele está protegido pelas forças divinas e nada pode abalá-lo. Por ter essa proteção, o malandro acaba tendo mais autoridade; a sua comunidade e os seus inimigos o respeitam porque ele tem “voz ativa” com os deuses, os santos e os orixás.

Pensando nisto, podemos dizer que a religiosidade está presente também na malandragem feminina. Em *Linda Madalena*, samba de Martinho da Vila, gravado em 1983, fala-se, justamente, da relação da malandra com a macumba, com os

rituais das religiões afro-brasileiras. Na versão de Martinho, o violão e o instrumento de sopro fazem uma espécie de introdução ao samba que tem um ritmo “intenso”, acelerado. Retomando Tatit, lembramos que um andamento mais acelerado pode significar que a letra explora o plano das ações e é isso o que acontece nessa canção, cuja temática, basicamente, é sobre as macumbas e “golpes errados” da tal Madalena.

Entendemos que Madalena é uma malandra porque o eu-lírico afirma que ela é uma *cabrocha bonita/ do samba, do samba*. Além de ser boêmia e sambista, ela se envolve com *dois mulatos*, igualmente boêmios/malandros (eles eram *bambas*, aqueles que são iniciados na arte do samba). O fato de ser iniciada em rituais de religiões afro-brasileiras, como boa parte dos malandros, também faz com que Madalena se aproxime da malandragem. Repare-se, no entanto, que a *muamba* não foi eficiente, muito antes pelo contrário: o Zé do Amarrado *ganhou uma vela* (o que pode ser interpretado como uma cena de velório) e ela e o outro parceiro, o *Chico Pacato*, *foram por vias de fato morar no distrito* que, como a Dra. Cláudia Matos explicou na defesa da dissertação, é uma gíria que significa que eles foram presos. A proximidade destes com a vida marginal, das prisões e detenções policiais é outro forte indício da malandragem, uma vez que, segundo autores como Frazão (2003) e Dealtry (2009), os malandros podiam se tornar “foras da lei”.

*Madalena era uma cabrocha bonita
Do samba, do samba
Companheira inseparável de dois mulatos
Dois bambas, dois bambas
Andavam dizendo que a Madalena
Do Chico Pacato gostava um bocado
E tinha um chamego com o cabra de fato
Mas ela era toda do Zé do Amarrado
Porém certo dia, linda Madalena
Foi a uma macumba fazer uma prece
Pra que um dos mulatos com ela ficasse
E os dois inimigos as pazes fizessem*

*Não sei que muamba mandou fazer ela
Que o Zé do Amarrado ganhou uma vela
Linda Madalena, depois de um conflito
Foi com Chico Pacato, por vias de fato, morar no distrito*

4.3.1.8. A malandra que enfeitiça

Outra característica comportamental da malandra desse período é a sua capacidade de enfeitiçar. Em *Visgo de Jaca*, samba de Sérgio Cabral e Rildo Hora, gravado por Martinho da Vila em 1974, temos um novo comportamento (e consequentemente uma nova imagem) da malandra: ela é uma feiticeira. O instrumento de corda e os de sopro, combinados com a interpretação em tom menor de Martinho, dão uma sensação de mistério, de algo que deve ser dito bem baixinho.

E deve ser dito bem baixinho porque a mulher que *caçou bem-te-vi/ gaiolou o curió/ calou o mainá* é terrível como um *diabo*. Destaca-se que quando o eu-lírico masculino a caracteriza assim, como a grande força do mau, ele pronuncia a palavra separando as sílabas não segundo as regras gramaticais (di-a-bo), mas sim segundo um modo de fala: *día-bo*, mantendo-a, no entanto, como uma paroxítona (o acento continua sendo na penúltima sílaba). Nota-se ainda que logo depois de entoar “dia-bo” os instrumentos de sopro “repetem” o eu-lírico, reforçando tanto a temática (de mistério) quanto os aspectos melódicos e rítmicos.

O eu-lírico masculino revela ao ouvinte que sofre com essa *mulher dia-bo*, uma *morena dendê* que o *prende no amor* (verso que também é cantado em uma tonalidade baixa, reforçando a sensação de segredo/ mistério). Ele confessa que é cativo da companheira, como se fosse um dos pássaros que ela prendeu em sua gaiola. Aparentemente, ela tem poder para tornar cativos os pássaros e o amante, então, o eu-lírico busca outra fonte de poder para se livrar desse “feitiço”. Mas *São Francisco, amigo da mata*, não consegue *quebrar o viveiro*.

Apesar do amor que a malandra sente, é significativo que ela coloque o parceiro como um prisioneiro de seu amor, como um amante sofredor. Reforça-se, no entanto, que ela não nutre indiferença pelo homem, ela não quer simplesmente “passá-lo para trás”; ela quer tê-lo por perto, quer tê-lo cativo. Ela enfeitiça o companheiro porque quer dominá-lo, quer tê-lo a seus pés. Diz o eu-lírico que ela quer vê-lo *na poeira/ e sem asa pra voar*.

*Insistiu no sofrer
É o dia-bo
Gaiolou curió e calou o mainá
É o dia-bo
Segurou com o visgo da jaca
Cambaxirra, coleiro, cantor
Tal e qual me prendeu a morena dendê no amor
São Francisco, amigo da mata
Justiceiro o viveiro quebrou
Mas não viu que a morena maltrata e me faz
Sofredor
Minha terra tem sapê,
Arrueira
Onde canta o sabiá
E a morena quer me ver,
Na poeira
E sem asa pra voa*

4.3.1.9. Malandras: negatificação e regeneração

Como se sabe, as décadas de 1970 e 80 no Brasil foram marcadas pelo regime militar. Durante esse período não foram criados “órgãos governamentais” de proteção à família, como aconteceu na ditadura de Getúlio Vargas. No entanto, em 1970, durante o governo de Emílio Garrastazu Médici, foi instituída a censura prévia aos veículos de comunicação. Segundo consta no decreto-lei 1.077/1970⁴³, os veículos de imprensa não podiam publicar ou fazer referência a valores que atentassem “à moral e aos bons costumes”; determinação que se estendia para as diversas manifestações artístico-culturais, como as peças de teatro, os livros e as produções musicais.

⁴³ Para ler na íntegra o decreto-lei 1.077/70 que instituiu a censura prévia aos veículos de comunicação e manifestações artísticas/ culturais, acessar: < <https://tinyurl.com/y3l3gqnp> >.

Valores como os da família heteronormativa e os papéis de gênero, tanto femininos quanto masculinos, faziam parte da tão proclamada “moral” e dos “bons costumes”. Importante lembrar que braços da sociedade civil, como setores mais conservadores da Igreja Católica, apoiavam a retomada desses valores. Desta instituição, destaca-se o grupo “Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade”, conhecida pela sigla TFP. A organização foi fundada em 1960 por Plínio de Oliveira, apoiado por alguns bispos como dom Antônio de Castro Mayer e dom Geraldo Proença Sigaud⁴⁴.

Assim, as malandras que colocavam os homens nos papéis de otários, zombando e desdenhando deles; as malandras boêmias que queriam uma noitada boa; as malandras putas ou prostitutas ensejadas nessas canções se chocavam diretamente com os apoiadores e com as orientações ideológicas do governo militar e, por isso, podiam acabar sendo negativadas. Essa negatificação aconteceu de forma mais clara em apenas uma canção: *Lá vem ela chorando*, samba-enredo composto por Alvarenga para o carnaval de 1932 para a agremiação “*Vai como Pode*”, que é a atual Portela. Esse samba foi retomado por Beth Carvalho em 1977 na gravação do álbum *Nos Botequins da Vida*. Mas é possível afirmar que, considerando as discografias de Chico Buarque, Beth Carvalho e Martinho da Vila, essa é uma exceção, isto é, as malandras que encontramos nessas obras são mais positivadas do que negativadas.

Observa-se que a negatificação é similar à que aconteceu nas décadas de 1930 e 40, até porque a canção foi originalmente produzida nesse período. No samba interpretado por Carvalho, a malandra é chamada, mais uma vez, de *mulher da orgia*. Sua malandragem está associada, portanto, à vida boêmia, nas noites, nas rodas de samba. O eu-lírico comenta que essa malandra está chorando e que *mulher da orgia, quando começa a chorar, quer dinheiro*. A malandra aparece, então, como uma interesseira, como aquela que quer explorar financeiramente o seu par. Mas, se é dinheiro o que ela quer, o eu-lírico deixa claro que isso *ele não dá à mulher*, como quem diz que o papel de otário ele não vai fazer. Agora, se ela quiser carinho, isso ele tem *pra vender e pra dar* e, ainda, se quiser *pancada não há de lhe faltar*.

⁴⁴ Para mais informações sobre a “Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade”, recomendamos o verbete da Fundação Getúlio Vargas que se encontra no seguinte endereço eletrônico: < <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbetes-tematico/sociedade-brasileira-de-defesa-da-tradicao-familia-e-propriedade> >.

Este último verso remete às agressões físicas que a mulher poderia sofrer, o que também reforçaria a “macheza” do homem. Esta ajudaria a refutar de vez a ideia de que ele seria um otário por ter a seu lado uma malandra.

*Lá vem ela, chorando
O que é que ela quer
Pancada não é, já sei
Mulher da orgia quando começa a chorar
Quer dinheiro, dinheiro não há
Não há
Carinho eu tenho demais, pra vender e pra dar
Pancada também não há de faltar
Dinheiro isso não, eu não dou à mulher
Faço descer à terra o céu e as estrelas se ela quiser
Mas dinheiro não há*

Assinalamos ainda que as malandras, por não seguirem os papéis de gênero, por não se colocarem subservientes ao homem, não são arautos da moral e muito menos dos bons costumes e, nesse sentido, podemos afirmar que elas contestam as diretrizes do governo ditatorial. Ou, antes, os compositores e seus intérpretes usam as malandras para, sorrateiramente, criticar os valores pregados pelo governo militar⁴⁵. Elas são desobedientes, insurgentes, rebeldes e também vão ser chamadas a deixar a malandragem. No samba *Deixe a Maria sambar*, de Paulo Brazão, gravada por Martinho da Vila em 1978, a malandra é a *rainha do samba* e que, assim, dançando, *fazia a plateia delirar*. O eu-lírico conta que, *no melhor da alegria, a mãe da sambista, de nome Dona Luzia, que detestava o samba, fazia Maria parar*.

A percepção que temos é que a mãe fazia a sambista voltar para a casa, ou, pelo menos, fazia com que ela ficasse longe do ambiente boêmio dos sambistas. Fica subentendido, portanto, que este lugar não seria adequado para Maria, pois ela

⁴⁵ No artigo *Além das amélias: música popular e relações de gênero sob o Estado Novo*, o pesquisador e professor Adalberto Paranhos (2013) comenta que os sambistas dos anos 1930 usavam a temática da malandragem para ironizar Getúlio Vargas, sobretudo durante o período de sua ditadura, o Estado Novo. Nesse sentido, entendemos que a malandragem masculina e a feminina retornam como temática nos anos 1960 a 1980, especialmente durante o governo militar também como maneira de contestar as diretrizes ditatoriais.

“tinha família”, ou que “moça direita” não frequentaria esses espaços. Acentua-se que, ouvindo atentamente os aspectos musicais do samba, é possível perceber algumas batidas de percussão (tambor) que lembram pontos de macumba. Esse signo musical reforça que aquele ambiente e, principalmente, aquela sonoridade não seriam adequados a uma moça “de família”.

Importante pontuar ainda que a “regeneração”, a ideia de que a malandra precisa se endireitar, é mandatária; a mãe, que representaria na concepção de malandragem de Candido e DaMatta, o polo da ordem, aparece no samba dizendo que a Maria não podia mais ficar ali. Mas a sambista é matreira, é esperta e, como conta o eu-lírico da canção, dava um *jeitinho* de voltar para o samba. Como pontuamos no capítulo primeiro dessa dissertação, a ideia de *dar um jeitinho*, de burlar a ordem e os mandos são também sentidos que a malandragem assume.

A título de nota, indicamos ainda que a malandra do samba *Deixa a Maria sambar* era estimada pelo grupo, pois, além de fazer a plateia *delirar* e *vibrar*, quando a mãe chegava para “atrapalhar” a roda de samba, todos pediam para que ela deixasse *a Maria sambar*. Embora esse dado pareça banal, autores como Dealtry (2009) e Frazão (2003) indicam que os malandros têm prestígio em seus grupos, em suas comunidades. Aparentemente, esse “status” ou esse “reconhecimento” também atingem as malandras.

*Quem não se lembra da Maria
Que era a rainha do samba
E sambando ela fazia a plateia delirar
Mas no melhor da alegria
Quando a Maria estava fazendo vibrar
Era quando alguém chegava
E dizia que a Maria não podia mais sambar
Era a dona Luzia, a velha mãe da Maria
Que o samba detestava
Mas a Maria gostava
E de vez em quando a Maria fugia
E ia pro samba sambar
Mas a velha Luzia, mãe da Maria,*

*Chegava pra atrapalhar
Deixa a Maria sambar
A gente pedia, deixa a Maria sambar
Deixa a Maria sambar, dona Luzia, deixa a Maria sambar
Sai pra lá, sai pra lá*

Mas se a mãe Luzia faz a malandra deixar, ainda que momentaneamente, o ambiente boêmio, há aqueles que incentivam a mulher a viver como passarinha, ou, poderíamos dizer, como uma malandra. Em *Gaiolas Abertas*, um samba que lembra um chorinho, de autoria de Martinho da Vila em parceria com João Donato, entendemos que, mais uma vez, a metáfora do pássaro pode ser interpretada como uma ideia da malandragem feminina. Como vimos, o pássaro pode simbolizar a vida de liberdades que a malandra quer ter (tanto para viver na boemia – *cantar por aí* – quanto para escolher se quer ou não firmar relacionamentos sérios). E, se a malandra no samba de Chatim afirmava querer ser livre, o samba de Donato e de Da Vila parece responder-lhe que ela pode sim viver como *passarinho*; ela pode fazer o que quiser, pois é livre.

O eu-lírico masculino inclusive chama a parceira (?) de *passarinha* e fala que ela agora *pode voar, pois a gaiola está aberta*. Não há mais nada que a deixe presa, nem mesmo um relacionamento como o da tradição cristã: se quiser, ela *pode bater a asa e ir-se embora*. É como se lhe dissessem que não há mais uma mãe Luzia para “prendê-la”, ou para tentar “endireitá-la”. Ela agora é livre e pode *voar pros altos picos e cantar para chamar o companheiro*. Diferentemente da primeira malandra-passarinho que encontramos, esta parece desejar um relacionamento e o seu par é também um passarinho que está *voando fagueiro/ entre frutas tropicais*. Reforça-se dessa maneira que a malandra pode sim viver um relacionamento desde que seja com alguém que lhe entende/respeita, ou com alguém que lhe seja semelhante.

Repare-se ainda que o eu-lírico tenta alertar que, embora a malandra seja livre e possa voar, *há perigos lá fora/ visgos e pedras mortais*. Nesse trecho, a canção que tem um andamento acelerado e é acompanhada por instrumentos de corda, percussão e sopro, é ritmada apenas por um instrumento de percussão (em um primeiro momento, a sonoridade é de uma caixinha de fósforos, depois identificamos o som do pandeiro). Essa “parada” rítmica reforça que a vida é cheia

de situações perigosas e faz o ouvinte, ainda que momentaneamente, considerá-las concretamente.

Assim sendo, o eu-lírico alerta que a liberdade que a passarinha malandra tanto almeja tem os seus desafios. Mas ele mesmo observa que *para ser livre/ valem os riscos*⁴⁶. Faz-se necessário pontuar ainda que não fica claro se o eu-lírico masculino é quem deixa a passarinha livre, ou se ele está meramente comunicando-lhe a liberdade conquistada. Fato é que ele está apoiando a liberdade que, na canção, é particularmente feminina. É por isso que ele fala, repetidas vezes, *voa passarinha, voa*. Dessa forma, temos que o eu-lírico masculino se aproxima do feminismo: ao que parece, ele apoia a emancipação feminina e incentiva a passarinha a malandrear.

*Voa, voa passarinha, voa
A gaiola está aberta
Tu não estás presa mais
Voa, bate asa e vai embora
Mas há perigos lá fora
Visgos e pedras mortais
Voa, pra ser livre valem os riscos
Voa, foge lá pros altos picos
Canta pra chamar o companheiro
Que está voando fagueiro
Entre frutas tropicais
Canta pra chamar o companheiro
Que está voando fagueiro
Entre frutas tropicais*

4.3.2. Os discursos das malandras

4.3.2.1. O que as malandras falam

⁴⁶ É também possível considerar esse trecho como uma metáfora para o momento político vivido pelo Brasil que, àquela altura, ensaiava uma reabertura política. Nas palavras do ditador Ernesto Geisel, havia um movimento de “distensão lenta, gradual e segura”.

Como dissemos, as malandras dos anos 1970-80 não querem ser obrigadas a firmar um compromisso amoroso porque a sociedade assim espera. Elas não querem ter um par para o qual precisem se sacrificar o tempo todo. Ao contrário, as malandras querem decidir a própria vida amorosa: elas querem ou ficar solteiras ou firmar um compromisso em que tenham as suas vontades atendidas e a sua liberdade preservada. Como já dissemos elas podem sim firmar relacionamentos desde que suas expectativas e vontades sejam atendidas.

Uma das canções que sintetiza isso é *Teresinha*, de Chico Buarque, que integra a trilha sonora da peça de teatro *Ópera do malandro*. Na interpretação de Zizi Possi, a canção é introduzida por instrumentos de corda (especialmente um violino) e por um piano, o qual é ouvido durante toda a música. O ar de requinte, dado por esses instrumentos, contrasta sobremaneira com a temática malandra da canção. Observamos ainda a tonalidade do canto de Zizi que é mais baixo, mais intimista, reforçando a melodia e o ritmo, mais lentos, que lembram, brevemente, o de uma “valsinha”.

A fala malandra é como uma confissão sobre o amor, ou sobre como as relações amorosas podem ser um intrincado jogo de interesses para a malandra. Ela comenta, então, que três pretendentes demonstraram intenção de cortejá-la. O primeiro *chegou/ como quem vem do florista*, isto é, parecia alguém distinto, aprumado, com boas intenções. Mostrou-lhe ter bens e ofereceu-lhe algumas conveniências, como *um bicho de pelúcia* e um *broche de ametista*. Ele a tratava bem, não à toa a chamava *de rainha*. Esse primeiro pretendente a *encontrou desarmada*, mas Teresinha declina das intenções do homem porque ele *não lhe negava nada*. Nesse ponto, temos a sensação de que a malandra não gosta de receber muitos galanteios, não gosta de ser tratada como uma “dama”, já que elogios em excesso a afastam do possível companheiro.

Mas um *segundo* pretendente *chegou/ como quem chega do bar*, já entorpecido, cheirando à cerveja ou à cachaça e, ao que parece, com intenções não tão boas assim. A única “prenda” que ele lhe ofereceu foi uma *aguardente/ amarga de tragar*. O segundo homem quis conhecer o passado da mulher. Nesse trecho, o eu-lírico feminino demonstra insatisfação com a intromissão masculina. Além disso, mesmo que tenha deixado o “galanteio” acontecer, ela voltou a negar “a corte”. Percebemos, então, que a malandra não quer ser “maltratada”, ela não quer ser

esculachada pelo homem. Na verdade, ela quer receber vantagens de seu parceiro, ela quer sentir que a troca “compensa”.

É somente o terceiro pretendente (o malandro Max Overseas) que vai nos ajudar a entender como essa figura feminina quer ser tratada e como ela entende a “troca” do relacionamento amoroso. A expectativa que temos é que o homem que a conquista tenha um valor “superior” aos dois primeiros. No entanto, ela deixa claro que este homem *chegou/ como quem chega do nada*. Aliás, ele não tinha nenhuma prenda (*ele não me trouxe nada*) e também não demandou nada daquela mulher. Ele apenas a *fez mulher* e isso foi decisivo para a malandra.

Nesse trecho da canção, a voz de Zizi fica levemente mais sensual e alegre, embora seja ainda em tom mais intimista. Essa “faísca” de sensualidade na voz da cantora nos ajuda a perceber as insinuações e movimentos de conquista da malandra. Ademais, nos ajudam a ver que a malandra está desperta e é esperta, atenta aos próprios interesses. Nesse caso, ser interesseira não significa necessariamente que ela vise apenas a bens materiais; aliás, pode até ser que sim. Mas, de forma geral, a relação amorosa precisa lhe ser proveitosa, precisa atender às suas expectativas e aos seus interesses, sobretudo quanto ao sexo e ao prazer.

*O primeiro me chegou
Como quem vem do florista
Trouxe um bicho de pelúcia
Trouxe um broche de ametista
Me contou suas viagens
E as vantagens que ele tinha
Me mostrou o seu relógio
Me chamava de rainha
Me encontrou tão desarmada
Que tocou meu coração
Mas não me negava nada
E assustada eu disse não!
O segundo me chegou
Como quem chega do bar
Trouxe um litro de aguardente*

*Tão amarga de tragar
Indagou o meu passado
E cheirou minha comida
Vasculhou minha gaveta
Me chamava de perdida
Me encontrou tão desarmada
Que arranhou meu coração
Mas não me entregava nada
E assustada eu disse não!
O terceiro me chegou
Como quem chega do nada
Ele não me trouxe nada
Também nada perguntou
Mal sei como ele se chama,
mas entendo o que ele quer
Se deitou na minha cama
E me chama de mulher
Foi chegando sorrateiro
E antes que eu dissesse não
Se instalou feito um posseiro
Dentro do meu coração*

4.3.2.2. Como as malandras falam

Pensando especificamente na maneira como a malandra fala, lembramos o samba *Olho por olho*, de Zé do Maranhão e Daniel Santos, gravado por Beth Carvalho em 1977. Nessa canção, a fala malandra é repleta de gírias, como, por exemplo, *você já fez a primeira, mas a segunda não faz e botar a barba de molho*. Há também referências a ditados populares, como o alerta de que *gato escaldado sente medo de água fria*. Lembramos que a linguagem informal e popular é muito comum na malandragem, isto é, os dizeres malandros são marcados pela coloquialidade – e isso acontece tanto entre os malandros como entre as malandras.

Em *Olho por olho* a malandragem feminina está colocada mais pelo assunto e pela forma de falar do que propriamente por um envolvimento com a boemia ou

com o samba (que, embora não estejam explicitados, estão colocados nas entrelinhas). O eu-lírico feminino começa falando sobre a monogamia, princípio moral da sociedade ocidental-cristã que prega que homens e mulheres tenham parceiros únicos e exclusivos. É importante observar que a monogamia é exigida, sobretudo, das mulheres, ao passo que, a tolerância com a traição masculina tende a ser maior – o homem que trai pode ser aproximado da imagem máscula do “ganhão”, do “conquistador”, mas a mulher que trai é aproximada, negativamente, da “puta”, da “vadia”.

Embora já tenha sido traída por seu companheiro, é interessante perceber que essa malandra, apesar de acionar o discurso monogâmico, não se mostra nem totalmente favorável, nem totalmente contrária a ele. Aliás, ela demonstra que pode manipulá-lo (a seu interesse): se eventualmente o parceiro a trair de novo, ela fará o mesmo. Retomando a ideia do *Código de Hamurabi*, ela comenta que, de então em diante, será *dente por dente, olho por olho*: a traição será punida não com o perdão, mas com nova traição. O eu-lírico tangencia, portanto, mais um assunto tabu: o adultério feminino.

Há que se notar ainda que a malandra se mostra esperta ao revelar que conhece todos os passos do companheiro. E, além disso, por mais que ele pense que é malandro e que consegue iludi-la, o eu-lírico deixa claro que *não existe homem malandro pra mulher*. É como se ela nos perguntasse retórica e sarcasticamente sobre quem é mais esperto do que uma mulher malandra. Astuta e disposta a dar o troco se necessário, ela levanta a bandeira dos *direitos iguais*.

*A justiça dos homens
Condena a bigamia
Nenhuma mulher pode ter dois Josés
Nem um homem ter duas Marias
É por isso que
Dente por dente, olho por olho
Se tentar me enganar, bota a barba de molho
Eu falei dente por dente, olho por olho
Se tentar me enganar, bota a barba de molho
Você se diz malandro*

*Malandro você não é
Porque não existe homem malandro pra mulher
Você já fez a primeira
Mas a segunda não faz
A partir de hoje, os direitos são iguais
Eu falei dente por dente, olho por olho
Se tentar me enganar, bota a barba de molho
Diz o velho ditado, com muita sabedoria
Gato escaldado sente medo de água fria
Meu amor, vê se 'manera'
Não é hora de brigar
Dançou fora do compasso: eu pra lá, você pra cá*

4.3.3. Imagem

Pensando agora do ponto de vista da imagem, de como a malandra é vista e se vê, observa-se que ela é sensual, possui um mistério e, ao mesmo tempo, um charme irresistível que enfeitiçam o homem. Em *Tango do covil*, canção de Chico Buarque que integra a trilha sonora do filme e da peça teatral *Ópera do Malandro*, a personagem malandra Teresinha recebe uma canção elogiosa dos parceiros malandros de seu futuro marido.

Quando Teresinha chega ao covil, todos os olhares se voltam para ela. Os homens, emocionados com aquela beleza estonteante, querem cantar em sua homenagem, mas eles não se sentem totalmente aptos a louvá-la. É como se soubessem que jamais chegarão “aos pés” de Teresinha. Eles lamentam não serem *rouxinóis, trovadores/ não serem doutores em Salvador/ não terem diploma e anel, voz de bacharel* para glorificar a *mais linda princesa, a dama mais formosa*, e, eles ousam, *dizer a mais gostosa*, do covil. Eles pressentem que esses títulos e bens poderiam torná-los mais interessantes, mas aquela *beleza que é quase um crime* não parece se impressionar muito com os galanteios recebidos.

Eles querem exaltar a malandra, o seu corpo escultural e parecem enfeitiçados e confusos por Teresinha. Ela lhes causa tanto impacto que eles não falam coisa com coisa: o que seria ser *Gardel, tenor e bacharel/ francês e rouxinol/ doutor em champignon*? Em estado febril, eles já nem sabem o que gostariam de ser

exatamente, mas insistem na contemplação da beleza feminina, o que nos faz entender que a malandra é, de fato, uma beleza excepcional e irresistível para eles.

Uma escuta desatenta pode sugerir que essa personagem é elevada à posição de “musa”. Porém, ao considerarmos o tom dos elogios, o tipo de metáforas e comparações utilizadas para enaltecer o seu corpo e a informalidade com que os eu-líricos masculinos tratam a mulher percebemos que, na verdade, ela não pode ocupar essa posição.

*Ai, quem me dera ser cantor
Quem dera ser tenor
Quem sabe ter a voz igual aos rouxinóis
Igual ao trovador que canta os arrebois
Pra te dizer gentil:
‘Bem-vinda, deixa eu cantar tua beleza
Tu és a mais linda princesa
Aqui deste covil’
Ai, quem me dera ser doutor
Formado em Salvador
Ter um diploma, anel
Ter voz de bacharel
Fazer em teu louvor discursos a granel
Pra te dizer gentil:
‘Bem-vinda, tu és a dama mais formosa
E ousa dizer a mais gostosa
Aqui deste covil’
Ai, quem me dera ser garçom
Ter um sapato bom
Quem sabe até talvez ser um garçom francês
Falar de champignon, falar de molho inglês
Pra te dizer gentil:
‘Bem-vinda, és tão graciosa e tão miúda
Tu és a dama mais boazuda (tesuda)
Aqui deste covil’*

*Ai, quem me dera ser Gardel, tenor e bacharel
Francês e rouxinol
Doutor em champignon
Garçom em Salvador
E locutor de futebol
Pra te dizer febril:
'Bem-vinda, tua beleza é quase um crime
Tu és a bunda mais sublime
Aqui deste covil'*

Outra canção que trata da imagem da malandra é *Namoradeira*, de Martinho da Vila, gravada por ele no álbum *Tá delícia, tá gostoso* em 1995. Logo no começo da música, a sonoridade de instrumentos de corda chama a atenção: na introdução há uma toada mais de samba reggae que logo se dissipa com as palmas e um coro de vozes falando. Estes últimos elementos sonoros evocam o ambiente de uma roda de samba que é reforçado pelo coro que canta junto a Martinho logo nos primeiros versos. E o eu-lírico confirma essa sensação que temos ao ouvir os primeiros minutos da música: ele, de fato, *entra na roda* de samba.

E é nesse início que já temos alguns dos indícios da malandragem feminina: o envolvimento com a boemia e o fato de ela ser uma *namoradeira*. Nota-se o comportamento ativo da mulher: é ela quem procura o possível parceiro, é ela quem chama a atenção do homem, sugestão que nos é apresentada no verso: *quando entrei na roda a baiana olhou pra mim*. O eu-lírico observa que a *baiana* é *muito formosa* e, além disso, *é muito fogosa* – ao que podemos inferir que ela é bonita, como a malandra de Tango do Covil, e que procura sentir prazer com suas relações. Não se contentando com um único parceiro, ela tem três: um *polícia*/, um *traficante* e outro que é um *valentão*. Ela se engaja amorosamente com figuras antagônicas e contraditórias, o que só reforça a sua esperteza.

Essa malandra é descrita ainda como tendo *olhos de manteiga*, remetendo à característica de outra possível malandra, só que da literatura nacional, aquela que tem “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Pelo olhar, essa mulher não apenas convida o homem a dançar, a ficar próximo, como também o enfeitiça: embora o eu-lírico queira declinar da investida feminina (*vou-me embora deste samba/ que eu não*

quero confusão), ele, aparentemente, não consegue se desvencilhar dela, o seu feitiço é potente. Ademais, o contato dos dois parece ser íntimo, já que ele faz comentários sobre o *cheiro* e o *gosto* do beijo da mulher.

*Quando entrei na roda a baiana olhou pra mim
Quando entrei roda a baiana olhou pra mim
Ô baiana, ô baiana
Namoradeira, o que é que você tá querendo?
Namoradeira, o que é que você tá querendo?
Com os olhos de manteiga, ô baiana
Se derretendo
Você é muito formosa, mas não sambo do seu lado
Porque é muito fogosa e já tem três namorados
O primeiro é polícia
O segundo é traficante
E o terceiro é valentão
(é mau, é valentão)
Vou-me embora desse samba
Que eu não quero confusão
A barra da sua saia, ô baiana
É que nem mamão papaia
Seu cheiro é de manacá, ô baiana
Seu beijo é que nem mingá, ô baiana
Mas eu só olho de banda
Não sambo na sua beira
Não quero zango, ô baiana
Por mulher namoradeira*

Podemos dizer que, quanto à imagem, as malandras das décadas de 1970-80 reforçam o que já foi dito sobre as malandras dos anos 1930-40: elas são sensuais, são bonitas, têm a capacidade de dar vida a todos os espaços que frequentam. Apontamos ainda que elas enfeitiçam ou magnetizam os homens e eles vão exaltar essa beleza tão singular.

Nos quadros a seguir, sintetizamos as características encontradas por nós nas malandras dos anos 1970-80.

Quadro 3: Características das malandras dos anos 1970-80 quanto ao discurso.

Discursos
<p>Pode haver discursos na 1ª pessoa (a malandra falando) ou em 3ª (alguém falando da malandra).</p> <p>Quando o discurso é em 1ª pessoa: falam dos próprios anseios, da vontade de traçar o próprio destino, sobretudo quanto ao amor. Falam sobre o desejo de liberdade: querem cantar, viver na boemia, ter ou não um relacionamento. Também podem falar sobre “direitos iguais”; ironizam a monogamia e advogam que as mulheres também podem trair. Esse discurso vai ao encontro das pautas das feministas de segunda onda.</p> <p>Quando o discurso é em 3ª pessoa: falam sobre as características das malandras. Mostram que são boêmias, espertas, dissimuladas (que são qualidades e não defeitos; isto é, essas características estão positivadas).</p>
<p>Como as malandras falam</p> <p>Usam gírias, ditados e expressões populares. Usam a conotação (sugerem que querem liberdade, sugerem que são boêmias e dissimuladas).</p> <p>Quando falam em 1ª pessoa: são irônicas, espertas e também usam a linguagem como arma.</p>

Fonte: MADACKI, Aniele Caroline Avila. 2019.

Quadro 4: Características das malandras das décadas de 1970-80 quanto à imagem.

Imagens
<p>“Beleza é quase um crime”. Podem ser:</p> <ul style="list-style-type: none"> - (“damas”) formosas ou gostosas; - (“damas”) tesudas ou boazudas; - graciosas e miúdas; - namoradeiras; - são cheirosas/ perfumadas; - são fogosas; - super-modernizadas; - putas/ meretrizes; - são feiticeiras, querem conquistar os homens, “prendê-los no amor”; - Não são mães.
<p>Enfeitiçam os homens com o olhar “de manteiga”. Fazem-nos lembrar dos olhos de Capitu, de Machado de Assis, de “cigana oblíqua e dissimulada”.</p>
<p>Os homens querem louvá-las, querem admirá-las. Gostariam de ter títulos que pudessem chegar aos pés das malandras.</p>

Fonte: MADACKI, Aniele Caroline Avila. 2019.

Quadro 5: Comportamentos das malandras das décadas de 70-80

Comportamentos
As malandras dos anos 1970-80 são boêmias, caem no samba, dançam (escondidas ou não). Podem trocar um reduto do samba ou uma escola de samba por outra; podem abandonar a casa/ apartamento. Podem ter o objetivo de conquistar a fama.
Podem ser “preguiçosas” e não precisam trabalhar. No entanto, é válido reforçar, o labor não aparece como questão central para a malandragem nesse período; ou, antes, não se constitui como uma questão central, como é para os malandros. Não se menciona diretamente se elas se abstêm do trabalho doméstico ou o do mercado de trabalho.
Malandra como gata ou como passarinho: metáfora da liberdade. Ambos os animais podem ser domesticados, mas também podem simbolizar o anseio de uma vida livre. Dualidade entre rua x casa pode aparecer. As malandras são “expulsas” de casa; elas tentariam conciliar um e outro espaço, tentariam se “hibridizar”, mas não lhes permitem.
Cantar é tão significativo quanto dançar: é o momento em que assumem o protagonismo da cena; é quando se assumem donas das próprias vidas. Cantar é ter liberdade.
Querem escolher se ficam solteiras ou se têm um companheiro. A malandra pode ter relacionamentos amorosos e costuma se dar bem com parceiros que sejam como ela. A grande incompatibilidade que existe é entre a malandra e a maternidade. Como já havia dito Claudia Matos, a malandra não consegue ser mãe, pois essa condição tolhe demais a sua liberdade. É válido reafirmar que a solteirice lhes parece uma boa opção; não é um fardo ou problema.
Malandras estão “super-modernizadas”, estão “para lá de pra frente”: estão inseridas nos movimentos feministas; talvez por isso o parceiro ache que ela <i>está diferente</i> . Invertem a posição de superioridade nos relacionamentos amorosos: agora são elas quem olham de cima e desfazem os planos dos homens, não mais o contrário. Colocam os homens na posição de otários e de <i>homens de malandra</i> .
Podem ser interesseiras e não têm senso de urgência das coisas, isto é, podem trocar as <i>obrigações</i> pela diversão, ou usar o dinheiro <i>do leite</i> para beber <i>conhaque</i> . Podem “exigir” uma recompensa, se os companheiros as explorarem.
As malandras podem se aproximar da figura da prostituta e, em <i>Folhetim</i> , ela aparece como uma prostituta. Ou seja, não há uma separação tão rígida e impenetrável entre a <i>puta</i> e a <i>malandra</i> . Como seres “marginais”, elas se aproximam e até se confundem; a malandra é um ser híbrido. São espertas, dissimuladas, maliciosas.
Nesse período, as malandras também se mostram próximas à religião e, mais precisamente as de origem afro-brasileira. Assim, a macumba aparece com certa frequência nas canções analisadas. Protegidas por orixás e patuás, elas mostram que têm autoridade, que precisam ser respeitadas. Também são feiticeiras, podem ser associadas ao “sobrenatural”. Quando fazem seus feitiços objetivam conquistar os homens/parceiros.

Fonte: MADACKI, Aniele Caroline Avila. 2019.

CAPÍTULO 5. A MALANDRA DAS DÉCADAS DE 2000-2010

Para encontrarmos as características das malandras dos anos 2000 e 2010, nós estudamos a produção musical de três funkeiras: Tati Quebra Barraco, Valesca Popozuda e Ludmilla. A seguir especificamos algumas das razões que nos fizeram escolher essas intérpretes para o presente estudo, bem como os procedimentos metodológicos adotados.

5.1 ESCOLHA DAS DISCOGRAFIAS

Como dissemos no início deste trabalho, alguns dos objetivos da pesquisa são debater o que significa ser malandra e pensar se ela pode ser considerada um contraponto à guinada conservadora que se observa no Brasil nos diferentes momentos por nós considerados. Para pensar como a malandra responde ao crescimento do conservadorismo, optamos por pesquisar a malandragem feminina considerando os anos 2000 e os anos 2010. Durante o processo de escolha do material, o funk e, mais precisamente, as funkeiras começaram a aparecer como um objeto pertinente para a nossa pesquisa, já que a malandragem (sua associação com a música, com a boemia, com a dança) parecia ganhar novo espaço neste gênero musical⁴⁷.

É importante mencionar que o funk era completamente desconhecido por nós e, nas primeiras escutas, ficamos com a sensação de que esta música estava para as malandras assim como o samba esteve/ está para os malandros. Ou seja, parecia que a batida funk era um ritmo propício ao aparecimento das malandras, assim como a síncopa do samba foi para os malandros. Entendemos que a batida funk, cuja origem também remete à música negra, convida à dança e à boemia. Parafraseando Muniz Sodré (1998), o ritmo funk também parece ser o *donos do corpo*; ele também faz surgir diversas acepções da malandragem. Não sugerimos com isso que a rítmica do samba seja igual à do funk. O que queremos indicar, ainda que não tenhamos conhecimento teórico em música, é que o ritmo do funk, assim como o do samba, cria uma ambientação malandra: ele faz o corpo se movimentar, gingar; o funk convida e faz o corpo driblar. As funkeiras são dançarinas sensuais, que usam o bailar do corpo da mesma forma que o malandro usa a ginga e o dribble.

⁴⁷ A aproximação entre o funk e a malandragem pareceu ainda mais plausível quando a funkeira Anitta lançou um videoclipe intitulado *Vai, malandra*.

Pensamos que, se houve um tempo em que malandro e sambista eram sinônimos, parece correta a ideia de que malandra e funkeira também se aproximam com essa mesma intensidade. É claro que, aos poucos, fomos entendendo que ser funkeira não é sinônimo de ser malandra (nem toda funkeira é malandra), mas o funk cria, de fato, uma ambientação muito propícia à malandragem. E mostramos no decorrer desta seção, que algumas funkeiras dão voz a malandras astutas, boêmias, que são solteiras convictas e que usam do erotismo, sobretudo na dança, como estratégia de sedução. Elas re-colocam a malandragem na música. Mais que isso, elas ressignificam a malandragem.

Decidimos considerar apenas o funk, primeiro porque entendemos que há uma relação muito próxima dessa música com a malandragem, o que nos facilitaria o encontro com as malandras, e, depois, porque não teríamos tempo suficiente para analisar, além das três funkeiras, outros artistas de outros gêneros musicais. Pensando, então, na exequibilidade da pesquisa, focamos nossa atenção no estilo de música. Não queremos sugerir, com isso, que em outros gêneros, como o rap, o próprio samba e a música sertaneja em sua vertente mais contemporânea, como o chamado “feminejo”, por exemplo, não seja possível encontrar malandras. Mas entendemos que, no funk, o processo de encontro seria mais fácil.

É importante comentar também que, como não conhecíamos tão bem o funk, o processo de procura e estabelecimento dos artistas que analisaríamos no âmbito deste mestrado foi mais lento e também mais incerto. No Exame de Qualificação, por exemplo, havíamos apontado a discografia de Valesca Popozuda e Anitta como potenciais objetos de estudo. No entanto, com uma escuta mais aprofundada, percebemos que a discografia de Anitta não abrangia com amplitude as percepções da malandragem feminina. Já a escuta de alguns funks gravados por Valesca Popozuda nos fez considerar que nesta artista sim poderíamos encontrar um material mais vasto sobre a malandragem feminina. Optamos, portanto, por manter Popozuda em nossa análise.

E é válido pontuar que a consideramos inicialmente para a nossa pesquisa porque ela é sempre citada como um dos nomes mais importantes do funk carioca, sobretudo quando fazia parte do “Gaiola das Popozudas”, grupo que surgiu em 2000. Principalmente por causa da atuação neste conjunto, no qual era vocalista, Valesca é considerada uma das responsáveis pela popularização desse gênero musical no

Brasil. Em 2013, a funkeira passou a atuar em carreira solo e emplacou diversos sucessos, alguns dos quais analisamos nesta pesquisa.

Além de suas canções apontarem para algumas acepções da malandragem que estávamos tentando compreender com maior clareza, como a proximidade da malandra com a figura da *puta*, as canções gravadas por Popozuda nos fizeram pensar em outros elementos para a malandragem feminina, como o consumo de álcool e a figura da malandra como uma feiticeira – esses aspectos serão explicados a seguir. Em síntese, a voz de Valesca Popozuda foi considerada para o presente estudo porque sua discografia abrangia aspectos importantes e novos para a malandragem feminina.

É necessário pontuar ainda que no processo de escuta e conhecimento do funk tivemos contato com diversas e diversos DJ's e MC's, mas escolhemos duas “mestres de cerimônia” para integrar a pesquisa junto com Popozuda: Tati Quebra Barraco e Ludmilla. Assim como Popozuda, a primeira é considerada uma das precursoras do funk e um dos nomes mais relevantes entre as funkeiras brasileiras. Quebra Barraco começou a participar de bailes funks nos anos 2000 e desde o início de sua carreira era associada à temática da “putaria” – não por acaso recebeu a alcunha de “mamãe da putaria” (apelido, no mínimo, irônico, pois coloca lado a lado duas expressões que parecem imiscíveis).

Pensar que “putaria” era aquela sobre a qual Tati falava e como essa temática poderia se aproximar da malandragem feminina foram aspectos que nos ajudaram a considerar a sua discografia para este trabalho. É válido pontuar que, talvez por ser a “putaria” a sua marca registrada, Tati é a mais *underground* das funkeiras que estamos analisando nesta pesquisa: ela tem uma carreira menos “midiática” que as outras duas; não costuma cantar em programas de auditório matutinos ou vespertinos, como fazem Valesca e Ludmilla, por exemplo. Ouvir essa voz mais “marginal” pareceu de extrema importância para essa pesquisa e também por isso a incluímos em nosso estudo.

Assim como Quebra Barraco, a funkeira Ludmilla foi incluída depois de ouvirmos com mais vagar as suas canções. Em sua discografia também foram encontrados elementos importantes para a malandragem feminina, se considerarmos, por exemplo, a relação da malandra com a dança e o desejo de liberdade. Faz-se necessário pontuar ainda que Ludmilla é uma das vozes mais

“novas” do funk carioca. Além disso, ela também começou a carreira recentemente, mais precisamente em 2012. Apesar disso, ela é considerada uma das vozes mais importantes para o gênero nesse momento, sobretudo por ter começado o processo de internacionalização da carreira (fazer parcerias internacionais tem ajudado funkeiras como Anitta e a própria Ludmilla a serem referências do gênero em mercados estrangeiros, o que também ajuda a popularizar o funk).

5.2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para o levantamento dos funks, seguimos o mesmo procedimento metodológico empreendido no apontamento das canções das décadas 1970-80. Comparativamente ao período anterior, utilizamos em maior escala sites como *Youtube* e o aplicativo *Spotify*, já que essas ferramentas reúnem um acervo vasto de funks de diversos períodos e estilos. O processo de levantamento das canções foi mais complexo, pois Tati Quebra Barraco e Valesca, por exemplo, não têm sites em que se reúnem as suas discografias – como acontece com os artistas do período anterior. Também não encontramos uma “base de dados” sobre o funk, o que dificultou o apontamento dos compositores, os álbuns em que foram lançados e as gravadoras em que as canções foram registradas.

A título de curiosidade, é válido comentar que as artistas consideradas têm um volume menor de álbuns lançados do que os artistas anteriormente analisados e isso se deve à mudança da própria indústria fonográfica que tem trabalhado mais com o lançamento de *singles* do que propriamente com o de álbuns de 10 a 12 músicas. Com isso, também ouvimos um número menor de músicas. No entanto, encontramos uma quantidade significativamente maior de canções com características malandras.

5.3. CARACTERÍSTICAS DAS MALANDRAS DOS ANOS 2000 e 2010

5.3.1. Comportamentos

5.3.1.1 A “carinha” das noitadas: malandragem e boemia

Como vimos ao longo deste estudo, a malandragem é frequentemente associada à vida boêmia, às noitadas. E as malandras dos anos 2000-2010, assim

como as que a antecederam, vivem na boemia. Só que ao invés de frequentarem os espaços do samba, elas agora estão nas baladas e nos bailes funks. Na introdução da música *Sem Querer*, gravada por Ludmilla no ano de 2014, a estrutura rítmica e melódica prediz esse ambiente noturno e de balada. Nos primeiros acordes, ouve-se uma música eletrônica que faz lembrar uma batida muito comum nas boates e casas noturnas⁴⁸.

Assinale-se ainda que os primeiros versos (*sem querer roubei seu coração até pois eu não mereço ser amada assim*) têm um andamento relativamente mais lento. É a partir do momento que o eu-lírico feminino começa a se descrever, que começa a mostrar as suas ações (malandras) que a parte rítmica do funk ganha uma leve aceleração. E é na noitada que o eu-lírico feminino admite estar; é ali que ela passa *as madrugadas, bebendo uma gelada*. Como ela gosta de *virar as noites nas baladas*, ela não tem *hora marcada para voltar para casa*. Assim, a malandragem feminina se configura, em partes, pelo estilo de vida boêmio do eu-lírico.

Além disso, essa malandra mostra-se desinteressada em ter compromissos sérios porque são um entrave para a vida boêmia que ela pretende levar. É interessante notar que ela “se desculpa” com o pretendente, pois afirma não ter a *intenção de roubar o coração dele*, o que, no extremo, podemos entender como uma recusa de fazê-lo de otário (apaixonado). A malandra comenta, então, que é o homem quem *quer um ninho e precisa de carinho*, não ela. Assim como a malandra-passarinho, ela não tem interesse ou necessidade de ter um *ninho*, um namorado ou marido que lhe prenda; ao contrário, ela quer continuar livre.

As noites nas baladas
Sem querer roubei seu coração
Desculpa, meu amor, não tive a intenção
Por favor, desgoste de mim
Pois eu não mereço ser amada assim

⁴⁸ Ainda que não estejamos engajados em detalhar a história dos gêneros musicais, é importante pontuar que o funk, surgiu nos Estados Unidos, e nesses primórdios era uma música feita a partir da mixagem de *samples* do soul, do blues, isto é, da *black music* estadunidense. Atualmente, o funk guarda pouca similaridade com as primeiras músicas desse gênero, já que a base rítmica não é mais a *black music*. Hoje em dia tudo pode virar sample para o funk, desde a música erudita às batidas eletrônicas e sons ambiente. A digitalização da mixagem e os recursos de edição, computadorizados, são dois dos elementos que ajudaram a alterar profundamente o gênero funk.

*Não sou de uma pessoa só
Não curto amores, eu curto sabores
Da vida sem rumo
Você quer um ninho, precisa de carinho
Tem que ser muito bem amado
Eu sou a carinha das noitadas
Curto as madrugadas bebendo uma gelada
Não gosto de ter hora marcada pra voltar pra casa
Eu gosto de virar as noites nas baladas*

A malandra gosta de beber

Um aspecto comportamental não tão novo e muito frequente entre as malandras desse período é o consumo de álcool. Como vimos, as primeiras malandras aparecem *bebendo na mesa* do cabaré ou *entornando champanha* nos Arcos da Lapa. Já no período de 70-80, essa referência aparece explicitamente uma única vez, em *Biscate*, com a malandra que *bebe conhaque*. Apesar de a bebida não ser tão citada, esse elemento está implícito na própria ideia de boemia. O fato inédito que nossa pesquisa aponta é que as malandras dos anos 2000-2010 fazem inúmeras menções ao uso de álcool: *cerveja*, *gin*, uma *bebida que pisca*, etc. Como estão implícitas à vida boêmia, as bebidas ajudam a reforçar a disposição à curtidão e às noitadas, ou seja, reforçam a própria boemia. Mas as malandras deste período também usam o álcool para se soltar, como se fosse um gatilho ou um catalisador para a própria malandragem⁴⁹.

Em *Desce um gin*, funk que Valesca Popozuda gravou em 2018, a malandragem feminina está relacionada a uma série de elementos sendo a boemia, a bebida e a solteirice alguns deles. Há que se assinalar, quanto à parte musical propriamente dita, que a canção começa com algumas notas de um teclado, que lembram um piano. A sonoridade (de um instrumento considerado “nobre”) contrasta, no início, com as primeiras falas: *e aí, minha preta? Deixa eu fazer uma pergunta: tá ou não tá? Tá solteira ou não tá? Tá solteira Popozuda?* No entanto é essa batida do “teclado”, ouvida durante toda a música, que se torna a base rítmica do funk. É

⁴⁹ Alguns dos funks em que a bebida aparece são *Bebida que pisca*, *Sou dessas* e *Sem querer*.

importante observar ainda que quando o eu-lírico feminino comenta sobre suas ações (*ficar louca/ beijar na boca/ não ligar para a fofoca*) o funk ganha uma batida mais próxima ao samba/ pagode, aproximando a acepção da malandragem do samba à que propomos a partir do funk.

Quanto ao “conteúdo” da canção, logo de início o eu-lírico feminino, que é intitulado de Popozuda, comenta que está *solteira de novo*, mas que isso não significa que ela esteja sozinha. Ela reforça e enfatiza que *nunca* está desacompanhada (*sozinha nunnca*). Ou seja, ela está, como a malandra-passarinho da canção interpretada por Beth Carvalho, pousando aqui e ali, sem rumo, ou sem vontade de construir um ninho. Em ambas as canções, a solteirice é sinônimo de liberdade para a personagem malandra. Nesse funk, ela deixa claro que quer curtir a vida descompromissada e um dos elementos que a faz extravasar é a bebida, mais precisamente a *dose de gin*.

É oportuno lembrarmos que há um estigma muito grande com a mulher que bebe. Para alguns setores mais conservadores, a mulher que frequenta bares não é “digna”, não merece respeito e se aproxima (negativamente) da puta. A *mulher no e do bar* é vista por esses setores conservadores como alguém que não se dá ao respeito. Homens e mesmo mulheres machistas tendem a vê-las como “terra de todos” e o seu corpo é tido como posse de qualquer um. A malandra, no entanto, ressignifica o ser uma *puta*, ou o *estar no bar*: ela fala com alegria e sensualidade que vai *dançar* e *causar* e que vai ficar *louca*. Enfim, ela positiva o ser uma malandra e, com isso, desconstrói, à sua maneira, o estigma da mulher que está no bar.

E aí, minha preta

Deixa eu fazer uma pergunta

Tá ou não tá, ahn?

Tá sozinha, Popozuda?

Tá ou não tá, dá o papo!

Tá sozinha, Popozuda?

Sozinha nunca

Sozinha “nunnca”

Sozinha nunca, solteira de novo de novo sim

Sozinha nunca, sem ninguém pra mandar em mim

*Eu vou dançar
Quero causar
Então, desce um gin
Um gin
Vou ficar louca, louca, louca
Quero beijar na boca, louca, louca
Vou ficar louca
Vou nem ligar a fofoca é pouca
Desce mais um pouquinho mulher
Ó o que você faz comigo
Se queres desfrutar 'del' momento
No quieres compromisso
Desce mais um pouquinho mulher (Bis)*

A boemia da malandra é uma vingança

A boemia da malandragem já é conhecida. O fato aparentemente novo, neste momento, é que algumas malandras escolhem a boemia para se vingar dos (ex) parceiros. Em *Sexto sentido*, por exemplo, funk de Tati Quebra Barraco, o eu-lírico mostra que o então companheiro era um frio interesseiro. Nessa canção, é o homem quem jogava *sujo se vendendo por dinheiro*; é ele quem usava *a mulher*⁵⁰. O companheiro acredita que manteria as traições e que a parceira jamais descobriria. Mas é nesse ponto que o eu-lírico de *Sexto sentido* mostra porque é, afinal, uma malandra: esperta, ela acaba descobrindo as traições e afirma que não vai ficar em uma relação em que é usada e colocada em posição subserviente; a malandra não vai ser “passada para trás”, não vai mais sair em desvantagem. Em outras palavras, ela não vai ser uma otária.

Após dar fim ao relacionamento, o eu-lírico feminino comenta que não vai ficar em casa chorando; ela vai para a *balada* e, apesar de estar sofrendo, não vai mais

⁵⁰ Note-se que os malandros, que fazem as mulheres de otárias, nem sempre são negativados, por isso é significativo que, neste funk, o homem fique na posição de interesseiro. Além disso, são muitos os exemplos de canções que colocam a mulher como essa figura gananciosa. Se lembrarmos o clássico *Ai que saudade da Amélia*, de Mario Lago, o eu-lírico começa falando, justamente, sobre uma companheira que *não sabe o que é consciência* e que *só pensa em luxo e riqueza*.

ser explorada: *todo dia curtindo uma balada/ e se estou assim é porque cansei de ser escrava*. A vida boêmia, portanto, é a forma que ela encontra para dar o troco no ex-companheiro. Faz-se necessário pontuar que, diferentemente de Leonardinho que já nasce malandro, nessa canção, a malandragem é aprendida/ensinada; é uma artimanha da mulher que quer se vingar⁵¹.

Observa-se ainda que, para descobrir a traição e para tentar se consolar com o fim do relacionamento, a malandra se orienta por elementos como o sexto sentido e a *cigana, que lê a sua mão*. Embora a malandra não faça referência a uma religião em específico, ela também não deixa de mencionar que possui essas crenças. Como dissemos na seção anterior, os malandros costumam ter devoção em santos e orixás; eles têm patuás e medalhas, por exemplo, que os protegem e ajudam a espantar o mau olhado, a inveja, etc. O fato de as malandras terem uma devoção não é um fato necessariamente novo na malandragem. No entanto, na malandragem feminina, essa proximidade com as religiões se dá não para “fechar o corpo” ou para se proteger contra os inimigos, mas sim para aprumar a vida afetiva.

Gostaríamos ainda de fazer uma observação quanto aos aspectos musicais: na introdução do funk, ouve-se um toque de celular, *ringtone* que é a marca registrada da Apple. Insinua-se uma ligação que, aparentemente, é para o eu-lírico feminino dizer que não será mais feita de *otária* e que está colocando um fim na relação. Nos versos *a cara de anjo já morreu/ arranja outra otária (...)* e *a ficha só caiu quando você não atendeu a ligação* percebemos que a voz de Tati fica mais “abafada”, reforçando a ideia de que o eu-lírico estava ao telefone, “jogando o papo reto” para o então parceiro. Reforçamos que “samples” como esse do toque de celular têm sido largamente utilizados pelos produtores de funk dos anos 2000-2010, reforçando uma diferença com relação aos primeiros funks que, embora contassem com o trabalho de mixagem feito pelos DJ’s, não eram feitos com o auxílio de tecnologias como os softwares de edição⁵².

⁵¹ O que nos faz lembrar um verso dos Racionais MC’s: “malandragem de verdade é viver”.

⁵² Em 2017, o jornalista Rodrigo Ortega, em reportagem para o G1, mostrou como o funkeiro MC Fioti produziu sozinho e de forma amadora um dos maiores hits do gênero nos últimos anos: o funk “Bum bum tam tam” que tem como sample (básico) a música “Partita em lá menor” de Johann Sebastian Bach. Na matéria, o funkeiro explica como foi o processo de produção do funk, mostrando como aprendeu a mexer no software de produção/ edição musical. Com isso, tem-se uma ideia de como tem sido a produção musical desse gênero. Para ler a matéria, acessar o endereço a seguir: < <https://g1.globo.com/pop->

*Todo dia curtindo uma balada
E se tô assim é porque cansei de ser escrava
A cara de anjo já morreu, meu irmão
Arranja outra otária pra bancar a sua condição
Jogou sujo se vendendo por dinheiro
Disfarçando, me usando o tempo inteiro
A ficha só caiu quando você não atendeu a ligação
Meu sexto sentido te pegou na contramão
Eu lembro a cigana quando leu a minha mão
Dizendo pra não sofrer assim
Ruim pra você, melhor pra mim
Ponto final, chegou ao fim
A gente paga por querer acreditar
E paga caro sem saber no que vai dar
Eu fiz de tudo e o impossível pra te amar
E você nada, nada, nada de mudar (2x)
Se manca, rapaz!
Jesus!*

5.3.1.2. Malandra e o desejo de liberdade

Percebe-se que, assim como as malandras do período de 1970-80, as dos anos 2000-2010 anseiam por liberdade, sobretudo a liberdade de escolher com quem se relacionar. Esse desejo se manifesta especialmente na vontade de dançar, de rebolar, de dar movimento ao corpo.

Rebolar a bunda: a malandra e a liberdade do corpo

A malandra deste período *dança*. É importante frisar que esse elemento já estava presente nos outros momentos da malandragem feminina, no entanto, as malandras dos anos 2000 e 2010 fazem da dança um dos mais importantes

estratagemas de malandragem. A dança acontece em ambientes boêmios, em lugares onde há música, bebidas, “azaração”, reforçando essa acepção da malandragem. Mas, além disso, o bailar do corpo é como uma magia das malandras, é como um feitiço que elas têm para hipnotizar e conquistar aqueles que as observam. A dança no funk, como se sabe, é insinuante e pode lembrar o ato sexual⁵³.

Em *Solta a batida*, canção gravada por Ludmilla em 2018, o eu-lírico que se autointitula *Lud* pede para *soltar a batida*, pois ela, que se coloca como “a dona do pedaço”, *chegou*. Antes mesmo de pronunciar essas palavras, a batida dançante já se anuncia e a sonoridade faz lembrar uma música eletrônica. Com um ritmo acentuado, a sonoridade enfatiza a ambientação de “casa noturna”. A dança, que o eu-lírico “narra”, ajuda a acionar o elemento boêmio da malandragem feminina. Nesse sentido, dizer que ela *sai de casa pra rebolar* é equivalente a dizer que ela sai de casa para curtir a boemia (tão) malandra.

Mas como já dissemos, a dança é, em si, um elemento malandro: é outra forma de ginga, de malemolência, de drible da malandragem. Se o malandro anda gingando, na ponta dos pés, as malandras dos anos 2000-2010 dançam, rebolam o bumbum, “quicam”, fazem “quadrinhos”, enfim, sensualizam com o corpo livre que elas têm. O bailar da malandra, assim como o drible para o malandro, é provocativo, dengoso, malicioso – e a malandragem é reafirmada justamente nesses elementos. E alguns aspectos musicais reforçam essa atmosfera de sensualidade: são vários os trechos em que a cantora deixa a voz mais sensual, mais sussurrada, e, além disso, em alguns momentos ela solta uns gemidos que remetem, justamente, à ideia de prazer sexual.

É significativo que as malandras deste período indiquem o sexo através da dança, o que não aconteceu nos períodos anteriores da malandragem feminina, ou talvez não de forma tão direta e explícita. O balanço do corpo lembra a prática sexual e, ainda que ela afirme que só está querendo mexer com a *imaginação*, é notório que ela “brinque” com a possibilidade de fazer sexo. Assim, entendemos que a dança é a forma que a malandra tem de expressar o desejo de liberdade sexual.

⁵³ Em outros gêneros musicais, como no maxixe e no próprio samba, o de umbigada, a dança também se aproxima da insinuação do sexo. Embora não queiramos sugerir que essa característica é exclusiva do funk, esse elemento é bastante significativo nesse período, sobretudo pela divulgação midiática do funk e das funkeiras.

Apontamos ainda que, por causa dessa dança, as malandras são mais uma vez aproximadas da figura da puta/vadia. Elas são associadas à imagem da “mulher fácil”, daquela que não coloca resistência às investidas masculinas. Da mesma forma que fazem com a bebida, aqui as malandras também positivam a dança sensual. Como dissemos, é uma forma de ratificarem que são livres, que se quiserem, podem sim vestir roupas curtas e dançar provocativamente. Elas podem sim *quicar*, ir até o chão: são livres e donas do próprio corpo.

*Solta a batida que a Lud chegou
Se concentra, é agora!
Se quer me ver rebolar sem pudor
Demorô, toda hora
E eu vou no chão, até o chão, tentação
Sou dessas
E que provocação, quero ação, pegação
Sou dessas
Mexe o bumbum
(ahn)
Subindo (ahn), descendo (ahn)
Quicando (ahn), mexendo (ahn)
Com a imaginação, que tentação
Sou dessas
Eu sou dessas que joga e não para
E que faz o que pensa só pra causar
Eu cheguei pra acabar com a tua marra
Hoje eu saio de casa pra rebolar
Ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah
Eu vou sentar, ah, ah, ah
Mas você só pode olhar, ah, ah
Ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah*

A malandra solteira e a liberdade nos relacionamentos

Como explicado, a malandragem não é completamente incompatível com os compromissos amorosos – essa desconformidade geralmente acontece quando um dos que está no relacionamento não consegue entender ou respeitar a malandragem alheia. Entretanto, nas canções do período em questão, encontram-se diversas canções em que as malandras falam sobre a escolha pela solteirice. Valesca Popuzada, por exemplo, tem alguns funks emblemáticos sobre o seu estado civil⁵⁴.

Em *Tô solteira de novo*, gravado pela funkeira em 2017, o eu-lírico feminino comenta que tinha um companheiro, mas que se cansou *de ser a rainha* (do lar e daquele relacionamento). Ela não quer mais a companhia daquele homem, demonstrando não se importar nem para a fofoca que ele espalha⁵⁵. Ela passa a afirmar, então, que está de volta à vida de solteira. Quanto aos aspectos musicais, é pertinente assinalar que o funk começa com uma batida mais lenta, como se fosse uma balada romântica (isso era relativamente comum nos funks dos anos 1990), mas no momento em que o eu-lírico afirma que está *solteira de novo* o ritmo se acentua e o funk ganha mais “cara de funk” dos anos 2000-2010: com uma batida eletrônica mais forte, “pesada”, e com vários samples tocando conjuntamente (com direito a gemidos da cantora).

E quando pensamos que esta mulher é só uma solteirona convicta, o eu-lírico afirma que vai *rebolar, vai dançar, vai se acabar*. Em outras palavras, ela vai para a boemia. Observa-se ainda que o eu-lírico evidencia que quer procurar prazer, que está interessada em homens que lhe satisfaçam; ela quer *agarrar e beijar*. Interessante perceber que os novos parceiros da malandra são reduzidos a *contatinhos* – são homens sem rostos e sem nomes, condição que muitas vezes é relegada aos sujeitos femininos. Outro detalhe intrigante é que o *bofe* com o qual ela se envolve é *safado*, talvez como ela própria. Com esse verso, ficamos com a sensação que ela prefere se envolver com pessoas que lhe são semelhantes, confirmando o que já havíamos observado sobre a malandragem feminina dos anos 1970-80.

Eu cansei de ser a sua rainha
Eu não quero você na minha vida

⁵⁴ Além do que analisamos a seguir, ela canta também “Agora eu tô solteira” e “Desce um gim”.

⁵⁵ Em muitas canções, como em *Oh, seu Oscar*, a mulher é colocada no papel de fofoqueira. Então, o homem ser colocado no papel de fofoqueiro é, no mínimo, intrigante.

*E que se dane o que você diz pro povo
Eu? Eu tô solteira de novo
Eu tô solteira de novo
Eu tô solteira de novo
De novo, de novo, de novo
É forte o babado
Acionei o contatinho guardado
Chamei no “insta” aquele bofe safado
Hoje eu escolho com quem eu fico
Agarro, rebolo, beijo, me acabo
(Bis)*

O boy magia que a malandra quer

Como dissemos, a malandra destas últimas décadas não parece querer firmar relacionamentos sérios; ela mostra preferência pela vida de solteira, pela vida nas noites. No entanto, as malandras não necessariamente se recusam a ter um relacionamento sério, ou seja, elas podem acabar procurando um companheiro, desde que ele entenda a sua malandragem, ou, desde que seja parecido com elas. E se a malandra das décadas de 1970 e 80 queria alguém que entendesse suas vontades, que a *jogasse na cama* e a *chamasse de mulher*, a malandra dos anos 2000-2010 tem o mesmo desejo. É o que se deduz a partir do funk *Boy Magia*, gravado por Valesca Popozuda em 2016.

O funk tem uma levada mais “tecno”, isto é, logo de início temos a sensação de estarmos ambientados em uma “balada”, ou em uma casa noturna. Também se nota que não há uma introdução muito longa e nos primeiros segundos da música é possível ouvir a voz de Valesca dizendo *boy magia, um boy magia* o que deixa claro para o ouvinte sobre o que se falará nessa música. O eu-lírico feminino comenta, então, que quer um *bofe que entenda do babado* e que *seja dotado de ousadia*, ao que podemos inferir que ela quer um homem com quem possa colocar em prática a liberdade sexual, e, mais, ela quer alguém com quem possa sentir prazer.

A malandra procura por atributos físicos, refutando a ideia de que as mulheres não podem ou não devem se interessar pela aparência dos companheiros. Nesse funk, ela quer alguém que seja carinhoso, mas que também tenha *pegada*. Esse

aspecto é especialmente interessante porque a malandra brinca com os estereótipos masculinos, ou com a ideia de que um homem carinhoso, romântico, não vai saber satisfazer sexualmente uma mulher (não é um “ganhão”). Dessa forma ela, que já é feita de ruídos e elementos “poluídos”, parece também querer “poluir” o homem.

Ela comenta que vai sim lavar roupa, mas é no *tanquinho do seu boy magia*, como que recuperando o comportamento da malandra de *Beija, me beija, me beija*, aquela que não é Amélia, mas que aproveita os afazeres domésticos para se acabar junto ao parceiro. No mesmo sentido, a malandra de *Boy magia* afirma que só vai *matar a fome do companheiro*, se ele *matar a sua sede*; a permuta deve lhe oferecer, portanto, alguma vantagem. Essa sua disposição em levar vantagem é confirmada no verso *um príncipe a cavalo quem não quer?/ o carro pode não ser zero, só não me venha a pé*. Com essa fala, a malandra pode se passar por uma mulher interesseira, mas, para ela, essa não é uma característica ruim; muito antes pelo contrário: ser interesseira lhe garante que ela não vai “sair no prejuízo”, que não vai ficar em desvantagem e que continuará a ter os seus desejos atendidos.

Um boy magia, um boy magia
Tô querendo um bofe desse lá em casa todo dia
Um boy magia, um boy magia
Que entenda do babado, bem dotado de ousadia
Um boy magia, um boy magia
Que seja bem carinhoso, mas que também tenha pegada
Que saiba fazer gostoso, que tope qualquer parada
Tô querendo lavar roupa no tanquinho dele
Vou matar a sua fome, se ele matar minha sede
Um gato todo trabalhado no estilo e perfumado
Que tenha um sorriso lindo, que não seja encoleirado
Um príncipe a cavalo quem não quer?
O carro pode não ser zero, só não me venha a pé

5.3.1.3. A malandra se aproxima da puta

Por beber, por rebolar, por ser interesseira, a malandra deste período também acaba se aproximando da figura da puta, da vadia. Podemos dizer que se as

malandras quiserem e quando quiserem, elas se tornam *putas*. Isso não significa, necessariamente, que elas vão exercer a profissão e entrar para a prostituição, mas vão assumir comportamentos parecidos com os da puta/vadia.

Mostramos que a aproximação da malandra dos anos 2000-2010 com a puta acontece quando, por exemplo, ela sai de casa para *rebolar* e dançar *até o chão*, ou quando ela faz uso do álcool. Há, porém, uma aproximação muito significativa entre essas figuras: quando a malandra se autodenomina uma puta. Isso acontece, por exemplo, no funk gravado por Valesca Popozuda, *Hoje eu não vou dar, eu vou distribuir*. É necessário pontuar que essa frase foi dita por Bruna Surfistinha, uma prostituta brasileira cuja história virou filme⁵⁶. Inclusive, a própria Bruna fala em alguns versos da música como nos seguintes: *Pode mandar o próximo e Eu sou a Bruna/ e faço tudo o que você quiser*.

Do ponto de vista da música em si, é notável que a canção comece com um leve “estouro” e com Valesca Popozuda dizendo: *hoje eu não vou dar/ eu vou distribuir*. A voz de Bruna Surfistinha é usada logo em seguida e, com gemidos ao fundo, ouvimos os dizeres *pode mandar o próximo*. Esses elementos deixam bastante clara a temática da canção, aquilo que se apreenderá de seu conteúdo. Percebemos um ritmo mais acelerado, mais acentuado e diversos samples tocando juntos. O sample que serve como base rítmica parece uma sirene ou campainha que toca insistentemente (há uma mudança de tonalidade em determinado momento da música, mas em grande parte essa sonoridade tem um tom agudo). Além desse sample, os gemidos também fazem a base rítmica-melódica.

Em tese, uma prostituta só *dá* para quem lhe oferece alguma recompensa, que, além do dinheiro, pode ser o prazer do sexo em si. No entanto, quando o eu-lírico afirma que vai distribuir, deixa claro que não estabelecerá critério algum para o sexo, quem quiser vai conseguir alguns minutos de prazer – talvez por isso tenha sido escolhida uma sonoridade de campainha que toca sem parar, remetendo aos clientes e interessados para quem o eu-lírico *distribui*.

⁵⁶ Observa-se que, em julho de 2019, o presidente Jair Bolsonaro disse que imporia um filtro à Agência Nacional do Cinema (Ancine), ou que, se isso não fosse possível, ele simplesmente extinguiria o órgão federal porque “não pode, é dinheiro público usado para filme pornográfico”. O presidente estava se referindo, justamente, ao filme de Bruna Surfistinha que foi lançado no ano de 2011. A produção captou cerca de R\$ 4 milhões em incentivos fiscais junto à Ancine e gerou uma bilheteria de R\$ 19.965.570,00. Para ler um pouco mais sobre as declarações do presidente, acessar: < <https://tinyurl.com/yy66hu5o>> e < <https://tinyurl.com/y3pkhgtb>>.

Além do elemento erótico, que é muito importante para a malandra, outro aspecto aponta para a malandragem feminina: a dissimulação. Aqui, assim como em *Folhetim*, a mulher promete *fazer tudo o que o parceiro quiser*, isto é, ela concede autoridade e poder ao homem. Porém, como a malandra buarqueana, ela só está *fingindo* ser submissa. A autoridade dada ao parceiro é forjada, dissimulada, já que ela está no comando da situação e é ela mesma quem determina o fluxo das relações sexuais. Se eles pensarem em querer um pouco mais dessa malandra, se eles pensarem que *podem* mais, ela logo os dispensa, dizendo *pode mandar o próximo*.

Monique Prada diz que a palavra puta “pode tanto se referir a uma profissão quanto indicar a pior das ofensas às mulheres” (PRADA, 2018, p. 25). Alguns grupos, como os de católicos e evangélicos, entendem que ser puta (seja a meretriz ou a vadia) é um pecado mortal; outros, como nos ensina Prada, entendem que as pessoas nessas condições devem ser resgatadas e “libertadas”, pois só estão sendo feitas de objetos pelo patriarcado. No entanto, neste funk e no contexto de nossa pesquisa, tanto a palavra puta quanto a sua associação com a malandragem feminina estão positivadas⁵⁷: ser chamada assim não é nenhuma ofensa para a mulher, ao contrário, é um elogio que ela própria se faz. Vê-se, então, que a malandra-puta não confronta apenas setores conservadores da sociedade; ela também acaba por se chocar com o próprio feminismo – o que as aproxima de correntes como o *Putafemismo* e a Marcha das Vadias.

Hoje eu não vou dar, eu vou distribuir
“Pode mandar o próximo”
Você quer meu beijinho?
Não precisa insistir
Você quer meu corpinho?
Não precisa insistir
Você quer colinho?
Não precisa insistir
Hoje eu não vou dar, eu vou distribuir

⁵⁷ Há ainda outros funks em que a associação da malandragem com a “puta” aparece e, sobretudo quando são cantados por mulheres, essas expressões acabam sendo positivadas. Outro exemplo é “Voltei”, da própria Valesca Popozuda, em que se diz “voltei ninguém me segura/ deixei de ser boazinha/ tô duas vezes mais puta”.

Hoje eu não vou dar, eu vou distribuir
“Eu sou a Bruna e faço tudo o que você quiser”

Pode mandar o próximo!

Pode mandar o próximo!

Observa-se que a malandra só apareceu como uma prostituta, digamos, de “carreira” na obra de Chico Buarque. Obviamente, não tomamos a exceção pela regra, até porque fica claro a partir da exposição das canções que a malandra é apenas aproximada da puta, é incomum ela aderir à prostituição. No entanto, para nós, é um equívoco dizer que essas figuras não se confundem. É necessário perceber que a malandra não se distancia tanto assim da puta, na verdade, ela se parece com ela. A malandra positiva esta palavra, assim como a sua própria malandragem. Dessa maneira, retomando Donna Haraway (2019), podemos dizer que a malandra é um ser híbrido, feito de elementos poluídos. Pensando em Audre Lorde (2019), a puta é uma das partes que a constituem; a puta, ressignificada, é uma de suas faces.

5.3.1.4. Um otário pra bancar: o homem de malandra

As malandras deste período, além de apresentarem um comportamento “subversivo” porque falam sobre sexo, porque querem dar pra quem quiser, têm também outro comportamento muito comum que já observamos na malandragem dos períodos anteriores: elas querem colocar o homem na posição de otário, querem fazer deles um homem de malandra.

Uma das canções em que esse comportamento se repete é o funk *Um otário pra bancar*, gravado pela Gaiola das Popozudas em 2006. Nota-se que a primeira fala do funk é de uma voz masculina que afirma que (os homens) *têm que ter uma amante*. Logo em seguida, no entanto, uma voz feminina fala que *mulher de verdade quer um otário pra bancar*. Percebe-se que o eu-lírico feminino está no funk, é boêmia e, portanto, se aproxima dessa acepção da malandragem. Mas esse não é o único elemento que a torna malandra: a esperteza e a malícia são as outras características malandras.

Ela comenta que o homem *chega no baile de cordão e celular/ quando vê uma gatinha ele corre pra azarar*. Ele procura uma amante, pois esta lhe confere certo

status; essa outra mulher ajuda a construir a sua imagem de macho alfa/garanhão (*ser um homem de verdade*). Observa-se também que, enquanto amante, a mulher é tida como interesseira, além de ser colocada em uma posição de submissão (ela explora o homem, mas precisa se contentar com o “posto secundário” de amante). Se é assim que o homem vê, não é bem isso o que acontece na prática: a malandra revela que *as mulheres do baile*, sobre as quais o homem julga ter poder, *só querem um otário pra lhes bancar*. Elas só se tornam amantes porque *querem*; porque se divertem fazendo do homem um otário que as sustentam. Se ele pensa que é o malandro que consegue usar a lábia para conquistar amantes está enganado: é a mulher quem o escolhe; é a mulher quem, maliciosa e dissimuladamente, o coloca no papel de otário.

Percebe-se que o eu-lírico feminino não nega que *as mulheres do baile*, as malandras, são interesseiras; ao contrário, ela parece reforçar essa ideia ao dizer que elas querem, de fato, um otário que as banque. Mas ser interesseira, assim como ser puta, não é algo ruim. Assim, colocar o homem na posição de otário, explorá-lo, fazê-lo bancar os luxos/desejos da mulher é uma malandragem feminina boa/positiva.

Tem que ter, tem que ter, tem que ter uma amante
(4x)

O Mascote da Antiga, ele é a história do funk
Ele disse que o homem tem que ter uma amante
Se liga aí amiga, no que a Gaiola vai falar
Mulhé de verdade: quem é o otário pra bancar
Ah, ah-ha, um otário pra bancar
E aí?

Ah, ah-há um otário pra bancar
Ele chega no baile de cordão e celular
Quando vê uma gatinha ele corre pra azarar
Ele chega no baile de cordão e celular
Quando vê uma gatinha ele corre pra azarar
Mas no final das contas é um otário pra bancar
Mas no final das contas é um otário pra bancar

E aí?
Ah, ah-ha, um otário pra bancar
Os homens querem amante, escute o que eu vou falar
As mulheres do baile quer um otário pra bancar
As mulheres do baile quer um otário pra bancar
E aí?
Ah, ah-ha, um otário pra bancar

5.3.1.5. A malandra feiticeira: malandragem e poder

A malandra dos anos 2000-2010 também enfeitiça o homem e faz dele um *brinquedinho*. Em *Pimenta*, funk gravado por Valesca Popozuda em 2017, o eu-lírico aparece como uma figura que cria um estado caótico a seu redor. Essa malandra possui o *poder de hipnotizar* e de *fazer pirar*. Neste caso, o comportamento cria também uma imagem, a da malandra como uma espécie de bruxa ou feiticeira que, assim como no período anterior, têm uma acepção positiva⁵⁸. A malandra quer deixar o homem *gamadinho*, isto é, quer que ele fique totalmente entregue a ela. A malandra usa o feitiço para colocá-lo no papel de homem de malandra, ela quer ter poder sobre o parceiro, quer que ele *coma em sua mão* e faça o que *ela mandar*.

Assinalamos ainda que o elemento que permite que a malandra faça os seus feitiços é a sua *preta*, que pode ser uma metáfora para simbolizar o seu órgão sexual. *Mais quente que pimenta malagueta*, essa parte específica do seu corpo tem o poder de deixar o parceiro hipnotizado, *viciado*. É usando o órgão sexual que ela vai fazer o homem virar o seu *brinquedinho*. Retomando outro funk da própria Popozuda poderíamos dizer que a *pussy é o poder*⁵⁹. É a preta que garante que as relações entre ela e o homem serão regidas apenas pela vontade e interesse dela. Isso não havia sido observado nos períodos anteriores, apresentando-se, portanto, como um dado novo de nosso estudo.

⁵⁸ É válido sublinhar que um dos sinônimos da palavra “feiticeira” é “macumbeira”. E como se sabe, a palavra *macumba* é pejorativamente associada às religiões de matriz africana. É curioso notar que a malandra funkeira, assim como a dos anos 1970 e 80, está positivando esse feitiço, como que retomando a expressão de Noel Rosa de que o samba feito na Vila Isabel era um *feitiço decente*.

⁵⁹ Referência ao funk *My pussy é o poder*, gravado por Valesca em 2012, quando ela ainda fazia parte do grupo “Gaiola das Popozudas”.

Observamos também que a dualidade damattiana da rua e da casa reaparece, mas com outro significado. Se considerarmos a argumentação de DaMatta (1998), a rua é o lugar do indivíduo e da desordem; é onde se é “doido”. Já a malandra da canção é *santa na rua*, isto é, para quem a conhece superficialmente, ela aparece como alguém previsível, controlada. E *em casa*, onde, em tese, deveria ser assim, ela é *maluca*, é aquela que não é contida e que não se deixa mandar. Inverte-se, portanto, os valores e as concepções da dualidade damattiana, mostrando que essas categorias não são tão estanques e que a malandra confunde essa dualidade.

Quanto aos aspectos “sonoros”, observamos que o funk tem uma batida não tão acelerada como as outras músicas que analisamos nesta seção. No entanto, a atmosfera de sensualidade é mantida e, mais, é reforçada pela interpretação de Valesca, que, em alguns momentos, sussurra as palavras. Os samples, como as risadas e “uivos” femininos que se ouvem ao fundo, também reforçam o status de poder desse eu-lírico feminino.

É diferente
Fica ciente que o negócio aqui é quente
Mexe com a mente, hipnotiza muita gente
Tem o poder te fazer pirar
E que vontade que me dá
Tá uma loucura
É viciante, ela é feita de açúcar
Na rua é santa, mas em casa é maluca
É impossível não se apaixonar
Agora eu quero ver parar
Tá gamadinho na minha preta
Ela é mais quente que pimenta malagueta
Tá viciado no chazinho aqui da preta
Agora vai comer na mão aqui da nega
Nega...
Agora ele
Manda mensagem todo dia, toda hora
Se eu digo não, faz beicinho quase chora

*Já não consegue mais se controlar
Vai fazer o que eu mandar
Enquanto isso, vou provocando
Vou deixando a coisa louca
Atrás da gata eu escondo uma louca
Já tá virando o meu brinquedinho
Que peninha, coitadinho
Tá gamadinho na minha preta
Ela é mais quente que pimenta malagueta
Tá viciado no chazinho aqui da preta
Agora vai comer na mão aqui da nega
Nega...*

5.3.1.6 Malandras e a valentia

Em sambas e em produções literárias é comum aparecer a imagem do “malandro valentão”: ele pode ser boêmio/sambista, pode ser esperto/jogador, mas fica conhecido mesmo é por seus atos de coragem, por sua valentia. Pode ser que ele opte por usar a violência contra os rivais/inimigos; pode ser que ele simplesmente não tenha medo de enfrentá-los. Fato é que a valentia – sobretudo quando aliada à proteção divina que o malandro alega ter – ajuda a construir a reputação, a fama do malandro (temos, portanto, um comportamento que atua diretamente na construção da imagem).

Quando pensamos em malandragem feminina, a valentia não figurou como elemento significativo, pelo menos não até os anos 2000-2010. Neste período mais recente, as malandras podem confrontar e mesmo desafiar as suas “rivais”, mostrando que são destemidas e que “se garantem”. É o que acontece no funk *Garota recalcada* que Ludmilla gravou em 2014. Um dos indícios da malandragem é a sua proximidade com a música e, mais que isso, o uso que ela faz da canção para mandar um “recado” para a sua rival: *essa aqui eu que lancei/ pra tu sentir o meu poder*, diz ela⁶⁰.

⁶⁰ Muitos malandros sambistas das décadas de 1930 e 40 se valiam da música, e mais precisamente do samba, para provocar ou responder aos seus rivais. Lembramos que a famosa polêmica entre o “malandro” Wilson Batista e o sambista Noel Rosa se deu, justamente, através de canções.

Mas a malandragem feminina também se revela na forma como o eu-lírico confronta a possível rival que só abre a boca para falar mal dela. A inimiga, que quer chamar a atenção e que *vive fazendo fofquinha* sobre a malandra, não passa de uma *garota recalcada, uma cachorra da rua que se pega na porrada*. Logo, a malandra deixa claro que, se preciso for, vai usar da violência para colocar a sua rival no “devido lugar”. Se as amiguinhas da outra *chegarem de bonde*, para tentar intimidá-la, ela deixa claro que tem *disposição* para enfrentar uma a uma.

Dessa maneira, a malandra tenta reafirmar a sua autoridade/reputação. Ela tenta mostrar que deve ser temida, que deve ser respeitada e que não aceita ficar mal falada. Apontamos ainda que a violência, latente quando consideramos os malandros sambistas/boêmios, aparece de forma mais explícita na malandragem feminina deste período – o que vai ao encontro da argumentação de João César de Castro Rocha. A “porrada”, assim como outros elementos como o sexo, o prazer, o erotismo, não está mais sugerida, insinuada; longe disso, a violência está claramente colocada e explicitada.

*Para com essa coisa, garota recalcada
Cachorra da rua, a gente pega na porrada
Não tem nada pra fazer, tá sentada no portão
Fazendo fofquinha
Quer arrumar confusão
Quer boné? Quer toquinha?
Vai ficar careca por causa da fofquinha
Pra você não sei se sou atriz ou coisa assim
Sempre que para pra bater um papo
Só abre a boca pra falar de mim
Já chamou as amiguinhas
Vai chegar em mim de bonde
Entrar, uma na outra
Disposição vem do sangue
Essa aqui eu que lancei
Pra tu sentir o meu poder
Esse é o papo*

Da Ludmilla
Esse aqui vai pra você
Então, para
Para com essa coisa, garota recalcada
(Bis do início)
Nega...

5.3.1.7. Malandragem e trabalho

Neste período da malandragem feminina, o trabalho não aparece como questão central. Ou seja, pode-se dizer que para as malandras dos anos 2000-2010, assim como para o grupo das décadas de 1970-80, o trabalho não é uma questão central. Deduzimos isso justamente por causa do número pequeno de canções de temática malandra que fazem referência ao trabalho feminino.

Há que se pontuar, no entanto, que se as malandras vão para a boemia, se estão dançando nos bailes funk, bebendo etc., não é porque querem mostrar que a vida de trabalhadoras não compensa; elas optam por esse estilo de vida porque querem ter liberdade, e, especialmente, a sexual (a vida nas “baladas” está diretamente relacionada com a solteirice e com os prazeres que elas querem sentir). Dessa forma, assinalamos que elas não se preocupam tanto com a exploração do(a) trabalhador(a), mas sim com questões como: se poderão ser livres para ter relações sexuais, se poderão dançar da forma que quiserem, se poderão curtir a vida sem precisar dar satisfação para um homem.

Isso não significa, no entanto, que a relação com o trabalho não esteja, de alguma forma, implícita na malandragem feminina. Quando a malandra afirma que vai para a *balada*, *vai rebolar*, *vai beber* ela se recusa, ainda que indiretamente, a levar uma vida pacata e disciplinada. Ou seja, ela não afirma diretamente que não vê motivo em trabalhar, mas essa sugestão está, de alguma forma, subentendida. Ainda assim, parece importante perceber essa diferença com relação à malandragem masculina.

5.3.1.8. Malandras não são chamadas a se regenerar

Diferentemente dos outros períodos analisados, estas últimas décadas no Brasil não foram marcadas por uma ditadura. Entretanto, movimentos conservadores

têm crescido e a extrema direita conseguiu voltar ao poder no Executivo e também no Legislativo. No Senado e na Câmara dos Deputados, cerca de 90 políticos são associados a igrejas evangélicas. Muitos senadores e deputados se elegeram com agendas de defesa de valores cristãos e tradicionais. Eles alegam defender a família (heteronormativa) e a “boa educação” às crianças. Para esses grupos políticos, respaldados por apoiadores católicos e evangélicos, por exemplo, a mulher deve ser “bela, recatada e do lar” e deve obedecer ao homem. Aliás, Jair Bolsonaro, eleito presidente da República, quando ainda em campanha, chegou a dizer que concorda que as mulheres ganhem menos “porque elas engravidam”.

Mas não é apenas a feminilidade que é reforçada, a masculinidade também volta a ser enfatizada. Assim, os homens devem ser “machões”, devem ter autoridade diante das mulheres; eles podem portar armas de fogo para se defender, devem entrar em brigas para defender a moral; devem, enfim, resgatar a masculinidade (supostamente) perdida.

Como vimos, as malandras destas últimas décadas falam sobre *dar*, dançam provocativamente, sugerindo o sexo e enfatizando a busca pelo prazer feminino. Elas estão nas baladas, bebendo cerveja ou gin, à procura de contatinhos. Elas são a figura oposta à “bela, recatada e do lar”; elas estão próximas das putas, das vadias e se orgulham disso. Dessa forma, se confrontam com esses setores conservadores que voltaram ao poder no Brasil nesta última década. As malandras deste período, assim como suas antecessoras, se rebelam contra os valores tradicionalistas, confrontam os paradigmas das mulheres “domesticadas” e “obedientes”. Elas respondem ao crescimento do conservadorismo reafirmando que são livres, que se quiserem podem sim ser putas e ficar na “cachorrada”.

E podemos dizer que elas também acabam se chocando com os grupos progressistas, por exemplo, de feministas que entendem que figuras como as prostitutas precisam ser resgatadas da exploração do patriarcado. Como vimos no segundo capítulo, esses grupos feministas são chamados de “abolicionistas”, pois entendem que aquelas que se envolvem com a prostituição precisam ser “libertadas” das “amarras” da exploração do corpo, do sexo etc. Há correntes feministas que entendem que a *Slut Walk*, a Marcha das Vadias, por exemplo, não tem legitimidade, não representam o feminismo, como se as *vadias feministas* também precisassem ser resgatadas. As malandras destas últimas décadas e especialmente as que se

aproximam da “putaria” não entendem dessa forma e reafirmam que são livres para viver da forma como quiserem.

É importante ressaltar que assim como as malandras das décadas de 1970 e 1980, as malandras deste período também não são chamadas à regeneração, mas no período mais recente não encontramos nenhuma música na discografia das funkeiras em que há a sugestão de que a malandra deveria se “endireitar”, que ela precisa parar de curtir as baladas, dançar funk ou ser uma *puta*, por exemplo. Essa sugestão é feita por vozes “alheias” ao funk e não por quem está no movimento.

5.3.2. Discursos

Nos discursos, como fizemos na seção anterior, dividimos o material em dois subtópicos: *o que* e *como* as malandras falam.

5.3.2.1. O que as malandras falam

Como demonstramos, as malandras deste período mais recente falam sobre erotismo, sobre sexo e sobre o desejo de sentir prazer. Além disso, elas também abordam assuntos como a solteirice, a vida boêmia e de bebedeiras e o fato de terem se tornado putas. Outra fala das malandras anos 2000-2010 – já dita pelas malandras dos anos 1970-80 – é que os *direitos são iguais*. Em funk, gravado por Tati Quebra Barraco em 2013, esses dizeres reaparecem, inclusive, com uma conotação similar ao samba gravado por Beth Carvalho, *Olho por olho*. Naquela canção, a malandra deixava claro que se fosse traída devolveria a infidelidade masculina com outra traição o que é sugerido também pela letra do funk.

A música de Tati começa com uma batida forte, em tom mais grave, que lembra um instrumento de sopro. Esse som nos deixa em alerta, é como se algo fosse ser anunciado, ressaltar-se, assim, a intenção de chamar a atenção do ouvinte. Logo em seguida outro sample é usado, mas a ideia de estar em alerta é mantida. Essa base rítmica-melódica é mantida durante toda a “introdução”. Quando o eu-lírico feminino, que se autointitula *Quebra Barraco*, começa a falar *não tem essa de santinha, de ficar dentro de casa*, o ritmo da música fica mais acelerado. Esse “rush” da estrutura musical está relacionado ao plano da letra, que mostra as ações do eu-lírico feminino.

A mensagem que o funk quer passar é basicamente a mesma que a da malandra de 70-80. Assim diz ela: *se os homens tão traindo/ as mulheres vão trair*

maaaais (perceba-se a ênfase no advérbio de intensidade). Atentamos, ainda, para o seguinte: embora seja preciso complexificar a dualidade damattiana entre rua x casa, esses dois espaços continuam sendo associados aos sujeitos femininos, sendo que a casa muitas vezes aparece como ambiente primeiro e “natural” do gênero feminino e a rua ainda é o lugar a ser plenamente conquistado. É por isso que Quebra Barraco afirma que *não tem essa de santinha/ de ficar dentro de casa*, fazendo os trabalhos domésticos enquanto o homem se diverte na *rua*.

E se não tem *essa de santinha* é porque a mulher deve se aproximar da putaria, que pode ser apenas o ambiente boêmio, das noitadas e dos bailes funks, das bebidas e das danças sensuais (e não necessariamente a prostituição). Além disso, enfatiza-se, ainda que indiretamente, que o trabalho doméstico não deve ser mais uma obrigação, uma responsabilidade feminina. Ela também comenta que, se o homem a fizer de *boba* (a trair), *a chapa vai esquentar* e ela vai fazê-lo de otário: ela vai colocá-lo na posição de homem de malandra, devolvendo-lhe as traições na mesma moeda. Quando afirma que a chapa pode esquentar ela deixa claro que pode optar pela violência – física ou psicológica – atitude que a aproxima da dialética da marginalidade de Castro Rocha (2007).

*Eu sou a Quebra Barraco
E vou ensinar como é que faz
Se os homens tão traindo
As mulheres vão trair mais
Não tem essa de santinha
De ficar dentro de casa
Eu lavando e passando
E você na cachorrada
Com a Tati Quebra Barraco o buraco é mais embaixo
Se tu me fizer de boba, eu vou te fazer de otário
Para tudo, para tudo
Agora a chapa vai esquentar
Os direitos são iguais
Os direitos são iguais
Se os homens tão traindo as mulheres vão trair mais*

5.3.2.2. Como as malandras falam

Quanto ao modo como falam, observa-se que as malandras deste período não escolhem a modalidade formal do português; pelo contrário, quanto mais coloquial a fala, mais autoral é a mensagem. Mantêm-se, portanto, as considerações de Rosenberg Frazão (2003) sobre a linguagem malandra usar palavras e expressões populares e não seguir necessariamente a norma culta da língua. No entanto, neste período atual da malandragem feminina, o discurso já não é mais tão metafórico ou “carnavalizado”. As malandras preferem mandar o “papo reto”, suas mensagens são mais diretas e, por isso, os discursos ficam mais vazios de figuras de linguagem, como as metáforas. Entretanto, quando tratam, por exemplo, da temática da putaria elas podem explorar mais o sentido conotativo das palavras.

No funk *Voltei*, gravado por Valesca Popozuda em 2018, a malandra fala sobre o seu retorno à vida de solteira, à vida boêmia. Pensando estritamente na forma como a malandra enuncia esse retorno, logo no primeiro verso da canção ela solta um sonoro palavrão: *haaa, caralho*. E esse padrão de linguagem se repete ao longo da canção, quando ela comenta, por exemplo, que voltou à vida boêmia: *deixei de ser boazinha/ tô duas vezes mais puta*. Ou que o parceiro, para quem ela deu *mó moral*, só quiser *fodê-la*. Nota-se ainda que ela usa expressões coloquiais como *fiquei bolada/ meti o pé na porta/ vou voltar pra cachorrada*.

É necessário pontuar que ela não faz tantos usos de metáforas e outras figuras de linguagem, por isso, podemos considerar que a fala dessa malandra não explora tanto os sentidos polissêmicos das palavras, não explora tanto a polifonia, como faziam as primeiras malandras (e mesmo os primeiros malandros). Ela é mais literal, e, ademais, fala sem fazer muitos rodeios. Além disso, as malandras neste período falam mais em primeira pessoa: elas relatam as próprias experiências, os próprios comportamentos. Esse discurso direto, que não era tão frequente nos outros momentos analisados, sobretudo nos anos 1930-40, pode ajudar a deixar as falas mais espontâneas.

E para mandar o “papo reto”, nesse funk, o eu-lírico conta com uma estrutura rítmico-melódica mais acelerada, mais “frenética”. Esse aspecto “estrutural” da

canção parece acentuar a “verborragia” da malandra que, como vimos, não tem (auto)censura. Assinalamos ainda que alguns samples reproduzem palavras como “putaria”, “zorra” e “papo papo” que reforçam a temática que encontramos na canção.

*Haaa, caralho
Voltei, ninguém me segura
Voltei ninguém me segura
Deixei de ser boazinha
Tô duas vezes mais puta
Voltei, ninguém me segura
Voltei, ninguém me segura
Deixei de ser boazinha
Tô duas vezes mais puta
Papo, papo, papo, papo
Quero ver me pegar, hein?
Eu ficava em casa te esperando aparecer
Te dei mó moral
E você só quis me foder
O jogo agora é outro
Porque eu fiquei bolada
Meti o pé na porta e vou voltar pra cachorrada
Voltei, ninguém me segura
Voltei ninguém me segura
Deixei de ser boazinha
Tô duas vezes mais puta*

5.3.3. Imagem

Se há um aspecto da malandragem feminina que não se alterou tanto assim é a imagem. Pode-se dizer que a malandra continua com uma imagem de boêmia, de quem gosta de se divertir e que está solteira por convicção. A malandra deste último período continua sendo associada à figura da puta, da vadia; ela é aquela que gosta de vestir roupas curtas e de dançar de forma sensual. Ela é *abusada*, pode ser uma *louca*. Em alguns funks também é colocado que a malandra gosta de *causar*, ela

pode gerar polêmica, chocar aqueles que a observam e ter os holofotes voltados para ela.

Podemos dizer que em *Sou dessas*, de Valesca Popozuda, encontramos uma síntese de como essa malandra se percebe, de como ela é. É também como se fosse um manifesto de (re)afirmação de sua “identidade” malandra. Do ponto de vista musical, apontamos que a introdução é feita por um instrumento que lembra um órgão de tubos (instrumento muito comum em igrejas). Além dele, instrumentos de corda e de percussão dão uma ambientação sonora que lembra as músicas feitas para a “dança do ventre” que, atualmente, são danças que exploram o erotismo e a sensualidade feminina. Quando o eu-lírico feminino começa a falar, há como um “estouro” na música e o funk ganha um ritmo levemente mais acelerado, mas a base rítmica-melódica da introdução é mantida. Notem-se, ainda, os samples com gemidos femininos que enfatizam algumas das falas (*sou dessas que se amarra e gosta muito é de ahnn*).

A partir da letra, apreendemos que a malandra deste período tem orgulho de si mesma, não por acaso ela positiva a puta, a mulher que bebe, a dançarina que sensualiza, o erotismo, o sexo e, no extremo, o próprio corpo e sua personalidade. Nessa canção, por exemplo, ela fala com vaidade que é *dessas que é sincera*, que *não deixa de falar o que pensa*, que *não foge de briga*. Ela se envaidece para dizer que é sim uma puta, que *se arruma toda só pra provocar*, que *gosta de aprontar*, que *às vezes toma um negocinho só pra se soltar*. Ela se orgulha de ser uma vadia, que quando *quiser dá mesmo* e que *gosta muito é de ahn...* Ela tem apreço por quem ela é, tem vaidade de si – comportamento muito próximo ao do malandro cujos defeitos são transformados em qualidades e são sempre exaltados com vaidade.

Sou dessas que fala o que pensa bem na tua cara
Sou dessas que nunca levou desaforo pra casa
Sou dessas que se for preciso até falo mais alto
Sou dessas que roda a baiana sem descer do salto
Sou dessas que se arruma toda só pra provocar
Sou dessas que, de vez em quando, gosta de aprontar
Às vezes tomo um negocinho só pra me soltar
Vou te mostrar como se joga se quiser brincar

*E se eu quiser eu dou, se eu quiser vou dar
Um pouquinho de moral, mas não pode gamar
E se quiser eu dou, se eu quiser vou dar
Um pouquinho de moral, mas não pode gamar
Sou dessas de fazer, sou dessas de zoar
Sou dessas que se amarra e gosta muito é de
Ahn
Dessas de fazer, dessas de zoar
Dessas que se amarra e gosta muito é de
Ahn
Desce, desce, desce, desce*

A seguir, sintetizamos as principais características das malandras dos anos 2000- 2010 em três quadros que englobam as peculiaridades dos discursos, das imagens e dos comportamentos:

Quadro 6: Características das malandras dos anos 2000-2010 quanto aos discursos.

Discursos
<p>As malandras dos anos 2010 falam abertamente sobre sexo e sobre o prazer. Externalizam que querem <i>dar</i>, querem curtir a vida de solteiras/ boêmias. Abordam assuntos como a liberdade sexual feminina, além dos <i>direitos iguais</i>, sobretudo o direito de trair.</p> <p>Por essas falas acabam se aproximando da figura da <i>puta/ vadia</i>, que, para elas não é uma ofensa, ao contrário, é um elogio, é algo que elas positivam.</p> <p>Como as malandras falam</p> <p>Discursos são em 1ª pessoa: são elas quem contam as próprias experiências, não há relatos em 3ª pessoa. Podemos considerar que, o fato de haver mais relatos na 1ª pessoa é sim uma das conquistas do feminismo.</p> <p>Falam muitos palavrões e têm linguagem informal, coloquial.</p> <p>Diferentemente dos outros grupos de malandras que falavam utilizando figuras de linguagem como a ironia, as metáforas, estas malandras mandam o ‘papo reto’, falam sem fazer muitos rodeios.</p>

Fonte: MADACKI, Aniele Caroline Avila. 2019.

Quadro 7: Características das malandras dos anos 2000-2010 quanto às imagens.

Imagens
<ul style="list-style-type: none"> - Boêmias; - Solteiras; - Gostam de beber;

- São exímias dançarinas (dançam de forma sensual, provocante);
- Despudoradas;
- São abusadas; às vezes enlouquecidas, às vezes enlouquecedoras;
- Feiticeiras, bruxas;
- Arrumam-se para provocar, gostam de aprontar e *causar*;
- Tomam um *negocinho* pra se soltar;
- São *putas/vadias*; também podem ser interesseiras e valoram positivamente essas características;
- São valentes, são corajosas, não têm medo de usar a violência se preciso for;
- Têm vaidade e orgulho de si;

Não se fala tanto sobre sua aparência, como acontecia, por exemplo, com as malandras das décadas passadas. Mais do que ter um corpo escultural, a malandra dos anos 2000- 2010 tem uma atitude. Elas são donas de si, são sensuais, a dança é provocativa e ela gosta de mexer com a imaginação alheia.

Fonte: MADACKI, Aniele Caroline Avila. 2019.

Quadro 8: Comportamentos mais típicos das malandras dos anos 2000-2010

Comportamentos
<p>As malandras dos anos 2010 são boêmias, bebem e gostam muito da dança. Passam as noites nas baladas e se divertem ao som da <i>batida funk</i>.</p> <p>As malandras desse período bebem muito mais do que as malandras dos anos 30-40 e as dos anos 70-80. A bebida é acionada constantemente e aparece como um “disparador” dos comportamentos malandros: da dança, da boemia, do sexo.</p> <p>Assim como com os comportamentos da <i>puta</i>, também a bebida é positivada por essas malandras.</p> <p>Podem culpar os ex-parceiros por terem virado boêmias/ malandras. Nesse sentido, a malandragem feminina é uma vingança porque foram ‘traídas’ ou enganadas pelos parceiros, que aparecem como frios interesseiros.</p> <p>A malandragem aqui não é inata, tampouco impulso irrefreável; antes, é ardil da mulher, é estratégia meticulosamente pensado.</p>
<p>A dança é elemento muito importante para as malandras e, com o bailar do corpo, elas querem fazer lembrar o ato sexual. Se rebolam, quicam, descem até o chão é para explicitar o sexo; por isso, não têm pudor. A dança, então, fala sobre a liberdade sexual que elas querem ter.</p> <p>Usam a dança como forma de feitiço que conquista e faz os observadores gamarem. Assim, o bailar do corpo tem íntima ligação com a reputação e a autoridade da malandra desse período.</p> <p>Observamos ainda que o movimento do corpo também pode ser entendido como ginga, como drible – malicioso e dengoso.</p>
<p>Não querem ter relacionamentos sérios, não querem <i>amores</i>, querem curtir os <i>sabores da vida da vida sem rumo</i>. Podem até ter tido namoros ou casamentos, mas os desmancham, cansam de ser <i>rainhas</i> e reassumem a solteirice. Tomam essa decisão para poder curtir a vida de baladas e de bailes funks. Não querem ninguém controlando a vida e se sentem confortáveis sendo solteiras. Por isso, o estado civil é ostentado como troféu.</p>

Como falam e buscam o sexo e o prazer, como são boêmias, gostam de beber e são solteiras as malandras deste período acabam se aproximando da *puta*. Ostentam com prazer e orgulho a condição de vadias, reafirmando que são livres para fazer o que bem entendem.

Não entendemos que elas se tornam ‘profissionais do sexo’, mas elas estão sim muito próximas à meretriz.

Positivam a palavra “puta”, assim como a prática do sexo, a escolha pela solteirice, o desejo e o prazer.

O sexo não é pecado para estas malandras. Aliás, pelo contrário, elas o veem com naturalidade. O pecado é se *gamar*, é se comprometer com alguém; é deixar a vida de liberdade, de solteira, para firmar um compromisso.

O órgão sexual é o feitiço; a *pussy* lhe permite dominar o homem e fazer dele o que bem entender, ou seja, a *preta* ajuda a fazê-lo um *homem de malandra*.

Fonte: MADACKI, Aniele Caroline Avila. 2019.

CAPÍTULO 6. SOBRE MULATAS E MALANDRAS

Na defesa da dissertação, a prof^a Dra. Heloísa Buarque de Almeida comentou que a discussão sobre as malandras na música apontava para um debate sobre outra figura: a mulata, personagem bastante popular quando se considera o estudo sobre a “identidade nacional” e a música popular brasileira. Poderia a mulata ser considerada uma malandra? Elas representariam um mesmo fenômeno ou são figuras distintas? Com essas questões em mente, decidimos incluir a presente seção cujo intuito é realizar um sucinto debate sobre as mulatas e as malandras. Ressaltamos que não esgotaremos o assunto nessas poucas linhas, mas procuramos dar alguns possíveis apontamentos sobre essas duas personagens.

Um primeiro aspecto é que a *mulata* costuma ser acionada para falar sobre a “mestiçagem” a qual é considerada um dos principais traços identitários (e culturais) do brasileiro. A mulher e o homem mulatos são o fruto do contato inter-racial e interétnico entre negros e brancos. No período escravocrata, esse “contato”, carregado de violência, era feito, principalmente, entre os homens brancos (colonizadores) e as escravas, sobretudo as mucamas⁶¹. Mas a miscigenação racial não é tudo o que a palavra *mulata(o)* deixa ver: para autoras como Lélia Gonzalez (2019), Angela e Onik’a Gilliam (1995) e Mariza Corrêa (1996), essa expressão não focaliza apenas o marcador social de raça, uma vez que o *gênero* também está aí implicado. No artigo *Negociando a subjetividade mulata no Brasil*, Angela e Onik’a Gilliam afirmam que “Na verdade o conceito de mulato/mulata está confinado por gênero” (GILLIAM; GILLIAM, 1995, p. 528). Dessa forma, o lugar de mulatas e mulatos na cultura e na sociedade brasileiras está relacionado à raça, e igualmente ao gênero.

Sobre isso, Mariza Corrêa comenta que o mulato, na literatura e na música brasileiras, geralmente é o sujeito “afeminado”, “estéril”. Ele é ainda aquele que

⁶¹ Lélia Gonzalez (2019) comenta que as mucamas, escravas eleitas para trabalhar na casa-grande, desempenhavam atividades diversas como o serviço doméstico e o cuidado com os filhos recém-nascidos do senhorio. Mas elas também estavam submetidas à exploração sexual, já que deveriam satisfazer as vontades de seus senhores. Para a autora, findado o período escravocrata, as mulheres negras continuam sendo submetidas a atividades relacionadas às da mucama. Nas palavras de Lélia, “constatamos que o engendramento da mulata e da doméstica se fez a partir da figura da mucama” (GONZALEZ, 2019, p. 244). Ou seja, não é coincidência que um grande contingente de empregadas domésticas e babás sejam mulheres negras. Também não é coincidência que exista uma profissão como a das mulatas que se tornam *showgirls* do carnaval e das casas de espetáculos.

conseguiu se “esbranquiçar”, isto é, que conseguiu ascender socialmente de forma a relativizar o marcador social de raça. Já a mulher “mestiça” é caracterizada através de metáforas que falam de sua cor (de *cravo*, de *canela*) e de seu cheiro (*manjerição*, *alecrim*, *baunilha* foram algumas das figuras encontradas pela antropóloga para simbolizar essa mulher). Nas palavras de Corrêa, “Além de cheirosa e gostosa (...) [a mulata] é muitas outras coisas (...): é bonita e graciosa, dengosa e sensual; em suma, desejável” (CORRÊA, 1996, p. 39).

Apesar da fama positiva, nem sempre a mulata foi valorizada na cultura brasileira tendo sido considerada um “mal” a ser combatido, aliás como a mestiçagem em si. Mas a valorização de tudo o que era mestiço (uma “virada” capitaneada, principalmente, por Gilberto Freyre) atingiu positivamente essa personagem cujas características, inicialmente abominadas, passaram a ser enaltecidas e ajudaram a firmá-la no imaginário coletivo. É essa a leitura de Mariza Corrêa que comenta o seguinte:

as palavras-chave, utilizadas para qualificá-la como indesejada, têm estreita afinidade com os atributos que serviram para identificar positivamente a mulata no imaginário brasileiro. Palavras que a vinculavam diretamente, sem mediações de ervas ou especiarias, ao universo da pura sensação corporal: lubricidade, volubilidade, amoralidade. (...) a mulata é puro corpo, ou sexo, não ‘engendrado’ socialmente (CORRÊA, 1996, p. 40).

A mulata, positivada como *puro corpo*, não teria existência para e por si: ela é feita para o prazer masculino, é feita para “fornicar”. Para autoras como Angela e Onik’a Gilliam (1996) é justamente essa “máxima”, popularizada pela obra de Gilberto Freyre, que é reafirmada quando figuras como a “mulata profissional” tomam o palco das casas noturnas ou aparecem como o grande destaque (midiático) do carnaval. E o que é ser uma “mulata tipo exportação” ou “profissional”? Essa pergunta foi feita pela antropóloga Sonia Maria Giacomini a mulheres negras que, em fins da década de 1980 e começo da de 1990, realizaram um curso profissionalizante para serem mulatas. Em artigo publicado em 2006, a pesquisadora expõe alguns dos resultados desse estudo etnográfico que buscou compreender “o significado dessa operação de transmutação do que é *racial* em *profissional* para aqueles, ou melhor, para aquelas que estão diretamente envolvidas” (GIACOMINI, 2006, p. 85, destaque da autora).

Segundo Giacomini, embora as mulheres tenham encontrado dificuldade para explicar o que era ser mulata⁶², elas associaram essa condição/ profissão a “atributos inatos coletivos” (GIACOMINI, 2006, p.88), que, em linhas gerais, podem ser expressos como o (reconhecimento de) pertencimento à raça negra. Nesse sentido, ser mulata era ter o sangue negro e ter destreza no samba. Além dos atributos coletivos, as mulatas teriam também qualidades inatas individuais, nesse caso, seria necessário ter o aclamado corpo “violão”: cintura fina e bunda grande. Em certa medida, para se profissionalizar a mulata deveria reafirmar essas imagens.

Mas a antropóloga observa que a ocorrência desses atributos considerados inatos não garantia a profissionalização das mulatas. Para isso era necessário que adquirissem certas habilidades valorizadas pelo *showbiz*. Em outras palavras, era necessário aprender a interagir com o público, a cativá-lo, seduzi-lo. Giacomini entende que a destreza de envolver a plateia era a verdadeira prova da profissionalização da mulata: “ela tem de seduzir seu público. Sua capacidade de sedução, em última instância, constitui a prova de sua efetiva capacitação profissional” (GIACOMINI, 2006, p. 90). Se pensamos, porém, nas imagens historicamente construídas e acionadas para representar as mulatas, essa “competência” (da sedução) parece estar latente e implícita na ideia da mulher sensual, lasciva, “superexcitada”, para retomar uma expressão de Gilberto Freyre. Isto é, em certo sentido, mesmo essa “habilidade adquirida” reforça as representações “tradicionais”, historicamente atribuídas (e construídas da) à mulata.

Para as antropólogas estadunidenses Angela e Onik’a Gilliam esse reforço imagético mantém atuante o desejo (escravocrata) de domínio do corpo da mulher negra: “a mulata mítica como figura não apenas para ser *pintada* mas *sentida*, como criatura não para ser *esposável* mas para ser *comida* (preenche) o lugar recorrente do desejo imaginário escravocrata” (GILLIAM; GILLIAM, 1996, p. 529, grifos das autoras). Esse ponto é especialmente importante para se compreender as raízes históricas das representações da mulata, raízes que têm íntima relação com o

⁶² Giacomini observa que as mulatas se definiam, primeiramente, pela negação ou pelo afastamento daquilo que elas não eram: prostitutas. Assim, em um primeiro momento, as mulatas tentavam esclarecer que, embora estivessem em ambientes boêmios e noturnos, elas não eram “mulheres da vida”. Só depois desse afastamento é que as mulatas se autoafirmavam.

patriarcalismo, o sexismo e o racismo da sociedade escravocrata – que continuam a ser atualizados e fortalecidos na contemporaneidade.

Outro aspecto que gostaríamos de ressaltar é que essa “mulata profissional” não corresponde, em tudo, à mulata “ficcional” que se faz presente em canções populares, em obras literárias, no cinema e nas telenovelas brasileiras. Esta última pode até inspirar aquela, ou, pode servir de imagem mítica que a outra tenta refletir, mas não se tratam de personagens em tudo iguais. Portanto, para “comparar” mulatas e malandras é necessário considerar o mesmo objeto empírico, no caso de nosso estudo, a canção popular.

Pensando na representação da mulata na música brasileira, Martha Abreu (2004) propõe que, muito antes de ser considerada “símbolo da brasilidade” por certa elite intelectual/ política, os compositores populares de *lundu* já concebiam a mulata como a melhor representante da brasilidade. Para a historiadora, o tom elogioso das canções colocava a mulata como uma “espécie de musa (certamente mais sexual que sentimental) dos corações masculinos” (ABREU, 2004, p.16). Note-se que esse posto de musa sexual, embora possa ser percebido com certa conotação positiva já que nesse caso ela seria fonte de inspiração, na verdade, reafirma o lugar da mulata como objeto sexual, como “puro corpo”.

Ainda de acordo com a pesquisadora, nos *lundus* produzidos no sudeste brasileiro entre os anos de 1890 e 1920, a valorização dessa personagem aparecia, quase sempre, “acompanhada de seus atributos de beleza e sensualidade, como os movimentos dos quadris” (ABREU, 2004, p. 11). Até aqui, portanto, nada de novo: a mulata dos *lundus*, assim como a “profissional”, é dona de um corpo esquivo e belo, exala sensualidade e tem domínio da dança. Mas a beleza estonteante não é a única característica dessa personagem. Segundo Abreu, em diversas canções aparecem

referências sobre mulatas possuidoras de “olhos formosos, que diziam sim até morrer”, e sobre as que provocavam pecados, pois não tinham sido feitas para casar. Outros ainda associavam a mulata a uma “adocicada frutinha, quitute apetitoso, melhor que vatapá”, ou a uma verdadeira “formosura”, com “dotes de divindade” (ABREU, 2004, p. 14).

Assinale-se que, como vimos nas seções anteriores, imagens como essas também são evocadas para caracterizar as malandras⁶³. Ainda que com ressalvas, é

⁶³ É importante ressaltar que uma análise comparativa entre mulatas e malandras do cancionário popular precisa levar em conta o período histórico, o gênero musical, etc. Não é

possível sugerir, portanto, que ambas, malandras e mulatas, têm uma beleza ímpar que enfeitiça os homens, ou, em outras palavras, elas são *gostosas*. Além disso, ambas têm na dança e na sensualidade importante fonte de poder. Eventualmente, elas podem se tornar interesseiras e não serem afeitas ao matrimônio. Porém há algo que as distancia: as malandras não são colocadas como objeto (sexual) como acontece mais frequentemente com as mulatas. Como vimos, as malandras podem até ficar em uma posição mais “passiva”, sendo desejada por homens que ficam a seus pés, mas é apenas para conseguir tirar vantagem de alguma situação, sendo, portanto, uma situação temporária para elas. O mesmo não parece acontecer com as mulatas que, segundo Abreu, mesmo que recebessem a simpatia e elogios dos compositores populares, eram objetificadas: “Elogiada sim, mas para ser passivamente consumida, como uma comida apetitosa, e logo depois descartada” (ABREU, 2004, p. 13).

Entretanto, ao comentar o lundu “Mulata vaidosa”, de Xisto Bahia e Mello Moraes Filho, a pesquisadora entende que é possível vislumbrar “a existência de ambiguidades e tensões em torno dos papéis sexuais das mulheres não brancas, especialmente das mulatas” (ABREU, 2004, p. 13). Para Abreu, esse e outros lundus que ela encontrou mostrariam “rachaduras” na representação “tradicional” da mulata, rachaduras que permitem vislumbrar informações que não foram apreendidas pela historiografia “oficial”. Isso acontece porque as mulatas apresentam um

papel ativo – pouco condizente com a imagem de uma ‘coisa’ ou objeto sexual – ora exercendo o seu poder de sedutoras, ora aprisionando os encantados, ora gastando muito de seu dinheiro, ou dando adeus aos seus ‘ioiôs’ (ABREU, 2004, p. 13).

Atente-se para o seguinte: quando deslocada do lugar passivo, objetificado, a mulata aproxima-se mais da malandragem feminina tal qual argumentamos em nosso estudo. Ela passa, então, a *aprisionar, enfeitiçar* o companheiro. Nessa condição, a mulata, aliás como a malandra, não fica refém das relações amorosas, podendo dar “adeus aos ioiôs”. Assim, entendemos que quanto mais longe da imagem de objeto sexual, de “coisa” a ser dominada, mais próxima fica a mulata da (imagem) malandra. Nesse sentido, é possível que em algumas canções, obras literárias ou cinematográficas as mulatas sejam também malandras. Essa associação/

esse o nosso objetivo aqui. No entanto, apesar dessa ressalva, achamos importante sugerir *possíveis aproximações e afastamentos* entre uma e outra personagem.

aproximação, no entanto, deve ser estudada de forma mais demorada e criteriosa do que essa análise superficial que fazemos aqui.

Um último comentário que gostaríamos de fazer é sobre essa ruptura (ainda que tímida) da representação da mulata como “coisa a ser possuída”. Segundo a historiadora Martha Abreu é necessário

constatar o quanto as canções se inseriam num campo de luta em torno dos significados dos papéis de gênero, especialmente dos atribuídos às mulheres afro-descendentes. Certamente, os inúmeros sentidos vão muito além das ponderações levantadas pela historiografia que se dedicou ao assunto. As canções traziam à tona disputas e tensões que provavelmente marcavam as relações entre os poderes (sexuais) das mulatas e dos senhores (provavelmente também das senhoras [...]) (ABREU, 2004, p. 15).

Ou seja, mesmo que pareça pouco provável que os compositores da época, ao colocar as mulatas em posição menos objetificada, estivessem criticando conscientemente o *status quo* (racista e sexista) daquela sociedade, não parece despropositado considerar que, ao destitui-las do posto de “coisa”, eles estivessem apreendendo “tensões” existentes naquela conjuntura. Em outras palavras, não parece impossível considerar que aquelas cantigas populares jogam luz em algo que estava nas entrelinhas das relações sociais: as mulheres negras não eram totalmente submissas aos senhores e senhoras brancos, elas detinham certo poder ou certa resistência ao domínio branco/ masculino e branco/ feminino. Com isso reafirma-se a importância da música brasileira como objeto de pesquisa para as mais diversas áreas do conhecimento e reforça-se a complexidade das relações de gênero mesmo em um período em que a palavra feminismo e gênero sequer existiam.

CAPÍTULO 7. CONCLUSÕES

Demos início a esse estudo dizendo que quando pensamos no brasileiro, quando o comparamos a outros povos e culturas, é muito frequente a imagem do malandro aparecer. Nas décadas de 1930-40, essa figura emergiu como símbolo do carioca e, aos poucos, foi se associando à imagem do brasileiro, entretanto, por comportar elementos considerados “negativos”, como a bandidagem e a preguiça, o malandro precisou mudar – no que fora “incentivado” por forças políticas e aparatos de censura do governo de Getúlio Vargas. O símbolo da nação era (é) o malandro-bom, o sambista, boêmio; o esperto que sempre dá um jeitinho para não sair em desvantagem. Já o malandro-mau era (é) o preguiçoso, o arruaceiro que usa da violência; era (é) o lesa-pátria, aquele que não tem vergonha de (se) corromper.

Pontuamos na introdução e ao longo do primeiro capítulo que as palavras “malandro” e “malandragem” têm diversos significados; não são conceitos estanques com sentidos fixos. Ao contrário, a depender do período histórico e, retomando Giovanna Dealtry (2009), “da entonação de quem fala”, essas palavras podem significar coisas bem diferentes. Apontamos também que a figura masculina é o personagem principal quando o assunto é malandragem. Por isso, é tão importante reconhecer o pioneirismo de pesquisadores como Claudia Neiva de Matos, Carla Lisboa Porto, Adalberto Paranhos, que deram início aos debates sobre o que estamos chamando aqui de malandragem feminina.

Sabendo dos limites de nossa pesquisa, pode-se dizer que a análise que desenvolvemos é inédita, não tanto no que se refere à metodologia, mas, principalmente, por explorar a temática da malandragem feminina. A originalidade desta pesquisa está no fato de termos nos centrado na figura das malandras, de termos nos dedicado a (re)conhecê-las. Este estudo é novo por levantar e reunir as particularidades das malandras a partir das letras das canções considerando os diferentes períodos históricos. Com isso, demonstramos que *ser malandra* não é igual a *ser malandro*; ademais, *ser malandra* é algo que se modifica ao longo do tempo.

Optamos por mostrar a ocorrência da malandragem feminina em diversos momentos e gêneros do cancioneiro brasileiro: as décadas de 1930-40, as de 70 e 80 e, finalmente, os anos 2000-2010. Decidimos por esse recorte por dois motivos:

queríamos entender se as malandras poderiam ser consideradas “vozes feministas”; ou melhor, se seus comportamentos, imagens e discursos, de alguma forma, reverberavam comportamentos, imagens e discursos dos diferentes movimentos feministas. Além disso, era nosso intuito compreender se as malandras ganhavam projeção e importância em períodos de crescimento do conservadorismo na política e na cultura brasileiras; queríamos entender se elas poderiam ser vistas como contraponto ao avanço do conservadorismo e dos valores tradicionalistas em nossa sociedade.

No segundo capítulo, dedicado ao debate sobre os movimentos feministas de Segunda e Terceira ondas, apontamos algumas questões que poderiam ser repercutidas pelas malandras. Indicamos a possibilidade de elas contestarem o “destino feminino”, a ideia de que as mulheres “nascem” para ser mães e esposas. Também indicamos que elas poderiam ampliar a percepção de que as mulheres não podem ser tratadas como um grupo homogêneo, pois há outras “partes” que as constituem, como a raça, a classe social e a orientação sexual. Apontamos que as malandras poderiam confundir as fronteiras entre público e privado, entre masculino e feminino. Tais quais as *ciborgues* de Donna Haraway (2019), elas poderiam se fazer de ruídos e elementos poluídos. Poderiam, inclusive, conciliar a malandragem com a vida doméstica, ou a malandragem e a vida de “puta”.

Esses pontos foram desenvolvidos no terceiro capítulo e gostaríamos de retomar alguns deles nesta conclusão. Como demonstramos, as malandras dos anos 1930-40 têm comportamentos parecidos aos dos malandros sambistas do mesmo período: elas também são boêmias, gostam de sambar e de frequentar espaços públicos – os bares e os cabarés da Lapa, por exemplo. Elas também estão nas ruas a altas horas da noite. As malandras dessas duas décadas *nascem com o destino da lua*, têm “inclinação à malandragem”, para retomar a expressão de Antonio Candido (1970). Claudia Matos (1982) entende que a malandragem feminina é um ímpeto, um arrebatamento, o que a difere da masculina, que é fruto de cálculo e de racionalidade.

É importante pontuar que ter o *destino da lua* significa também não firmar um relacionamento estável. Pode-se dizer que, nas décadas de 1930-40, as malandras e os malandros não firmavam compromissos amorosos porque não queriam abandonar a vida de curtição, de festas, de noitadas; eles não queriam perder a

liberdade que tinham com a vida boêmia. Apesar de usar das mesmas estratégias, a malandragem feminina se diferencia da masculina no seguinte aspecto: se os malandros das décadas de 30 e 40 escolhem ir para o samba porque querem rechaçar as obrigações de trabalho, as malandras desse mesmo período estão nessa vida para fugir dos papéis e lugares relegados a elas pela sociedade (patriarcal). Elas fogem, portanto, das obrigações do ambiente doméstico, como ser esposa e mãe. Dessa forma, podemos dizer que, se o malandro questiona o sistema capitalista ao rejeitar o trabalho, a malandra desse período contesta o “destino feminino”, a ideia de que as mulheres nascem para a maternidade e para o matrimônio.

Neste sentido, as malandras são figuras, para dizer o mínimo, vanguardistas. Certamente poderiam ser consideradas “feministas”, se àquela época essa palavra já existisse e tivesse o sentido que tem hoje. Elas também acabam se confrontando com setores da sociedade da época que queriam reforçar os papéis tanto femininos quanto masculinos. Como vimos, esses grupos e instituições tinham como objetivo reforçar que as mulheres “nascem” para ser mães, esposas, enfim, para ser “cuidadoras”, enquanto os homens “nascem” para guerrear e para ocupar a cena pública. As malandras, ao rechaçar as funções domésticas e ao ocupar os bares e cabarés, por exemplo, ironizam essas concepções e brincam com esses papéis de gênero, embaralhando-os.

Talvez por isso o trabalho não apareça como uma questão central na malandragem feminina desta época como é para a masculina: não é a exploração da mais valia o que a malandragem feminina quer denunciar e evitar, mas sim a exploração do gênero feminino, a ideia de que as mulheres devem ser mães e esposas obedientes. Por se opor a esses “destinos”, as malandras das décadas de 1930 e 40 acabam abandonando a casa – local de opressão para as mulheres. Dessa forma, elas passam a transitar não entre a rua e a casa como o malandro, mas entre os espaços públicos, como os bares, as rodas de samba, os cabarés, os botequins. Em algumas canções, elas são chamadas de “mulheres da orgia” e remetem à ideia das “mulheres da rua”. Ou melhor, elas são estigmatizadas assim, principalmente quando “exploram” os maridos/companheiros/trabalhadores. Nota-se ainda que, para Claudia Matos (1982) e Carla Porto (2008), as malandras das décadas de 30 e 40, embora possam explorar os homens, não se confundiriam com

a prostituta. Esta seria o extremo da marginalidade, situação que para essas autoras, as malandras não chegam a vivenciar.

Sobre as malandras que exploram os companheiros, Claudia Matos (1982) entende que, da mesma forma que os malandros, elas também exploram os otários – que, na malandragem, é aquele que leva vida regrada, disciplinada; é o trabalhador, o operário inocente e obediente. Um dado inédito de nossa pesquisa é ter identificado esse otário como um “homem de malandra”, como aquele que é espoliado por ela. Como sabemos, a mulher de malandro é aquela que é explorada financeiramente pelo malandro, é aquela que é violentada física ou psicologicamente, mas que por amor, aguenta todas as humilhações. A malandra das décadas de 30-40 inverte essa lógica de exploração: é ela quem tira proveito do homem, fazendo-o trabalhar no *cais do porto* para que ela viva na orgia. Nessas situações, a malandragem feminina tende a ser negatizada pelos compositores e o homem é colocado no lugar de pobre inocente que foi explorado e humilhado.

Mas nem sempre a malandra vai se tornar uma mulher da rua. Carla Porto (2008) mostrou que é possível a malandra conciliar a rua e a casa, ideia com a qual concordamos. Na nossa percepção, a malandra dos anos 30-40 pode tentar harmonizar o compromisso amoroso e a vida doméstica com a boemia e com as rodas de samba, por exemplo. É possível, portanto, ser uma *iaiá de um ioiô*, como diz a canção de Ismael Silva. Nesse caso, nós apontamos que o seu parceiro também deve ter características malandras para que o compromisso e o romance possam acontecer. Nesse sentido, nossa pesquisa aponta também uma possível ressignificação do relacionamento amoroso para os malandros.

Ressaltamos ainda que, assim como os malandros sambistas dessas décadas, as malandras também são convidadas a se regenerar (MATOS, 1982; PORTO, 2008). Endireitar-se é, para ambos, deixar a vida boêmia, deixar as festas noturnas e assumir as “responsabilidades da vida”. Os malandros devem trabalhar, as malandras, retornar para o marido, para a casa e para o trabalho.

Se as malandras de 30-40 são boêmias, as dos anos 1970 e 1980 mantêm esse comportamento e continuam vivendo *à luz da lua, ao som do pinho* nas rodas de samba. Embora a fuga do ambiente doméstico não seja mais tão frequente como era no período anterior, as malandras de 70-80 podem repetir esse comportamento. Vimos a ocorrência da malandra-gata, por exemplo, aquela que deixa o conforto do

apartamento para viver na boemia, na cantoria, no frenesi das ruas. É importante notar que, nesse caso, ela tentou conciliar a malandragem com a vida doméstica, mas não lhe permitem ser da casa e da rua e, por isso, a malandra opta pelas ruas, o que significa uma escolha pela vida malandra.

Outro aspecto diferencia as malandras deste período das primeiras: é que mais do que dançar/sambar, elas cantam. Para a malandra-passarinho, por exemplo, o canto é uma forma de reafirmar a disposição à boemia. Mais do que isso, cantar é uma forma de assumir o protagonismo da cena e, metaforicamente, da própria vida. Cantando, as malandras afirmaram o desejo de liberdade, de autonomia, de poder (sobretudo o de serem donas dos próprios destinos). Esses discursos certamente podem ser lidos/ interpretados sem que se pense nos movimentos feministas. No entanto, entendemos que os compositores populares, ao colocarem em cena figuras tão provocativas e subversivas estavam, ainda que indireta ou inconscientemente, mobilizados por questões “feministas”. Ou se quisermos ser mais conservadores podemos dizer que esses compositores estavam apreendendo as mudanças sociais e culturais, sobretudo quanto ao papel e lugar das mulheres na sociedade brasileira.

Ainda quanto a esse ponto, ressalta-se que uma diferença entre as primeiras malandras e as dos anos 70 e 80 é que estas passam a *desfazer* dos homens/parceiros. Menosprezando-os e tapeando-os elas se colocam como sujeitos e reafirmam a esperteza e a astúcia malandras. Colocando-os na posição de otários (objetos), ou de homens de malandra, elas fazem os companheiros sofrerem com o *desdém* e a *indiferença*.

Assim como para as suas antecessoras, o trabalho também não é uma questão central. Concluímos que elas não optam pela boemia porque querem denunciar as condições precárias das(os) trabalhadoras(es), como fazem os malandros, ou porque querem questionar a falta de equiparidade salarial entre homens e mulheres, por exemplo. Antes, elas querem a vida malandra para bradar (e celebrar) a liberdade. Mais do que negar um “destino feminino”, portanto, elas falam ser livres, em direitos iguais, em estratégias para conquistar os parceiros, pois querem ter com eles momentos de prazer.

Lembramos ainda que as malandras das décadas de 1970 e 1980 são dissimuladas e fingidas. É importante reforçar que a dissimulação revela a esperteza da malandra, a sua malícia. É o jeito que ela encontra para driblar, para gingar. Há

aquelas que querem esconder os sentimentos, para não mostrar vulnerabilidade para os homens/parceiros; há aquelas que fingem dar a eles autoridade, para no fim tratá-los com indiferença e desdém. A dissimulação é um ardil muito frequente na malandragem e se considerarmos, como Caetano Veloso na canção *Homem* (2006), que o gênero feminino “inventou” o ato de dissimular, não parece um equívoco pensar que os malandros teriam aprendido essa artimanha com as malandras e não o contrário.

Observa-se ainda que é neste período que ocorre a aproximação entre as malandras e as prostitutas – proximidade que é um dado novo trazido por nossa pesquisa. A malandra pode ser uma meretriz e, enquanto tal, é astuta, dissimulada e maliciosa (ela quer se envolver com outros malandros e, por isso, joga com as aparências, finge, engana). Mas as malandras das décadas de 1970 e 80 podem ser também putas (vadias): são as “mulheres fáceis”, aquelas que não recusam uma noite de prazer, que trocam o sexo por qualquer coisa, desde um *cinema e um botequim* até uma *joia falsa ou um sonho de valsa*.

Por esses comportamentos, as malandras das décadas de 1970 e 80, assim como as do período anterior, também se chocam com setores conservadores. É válido lembrar que nesse período o Brasil vivia a ditadura militar, que censurava e perseguia os homens e as mulheres considerados contraventores. A “contravenção” não era só o envolvimento com mobilizações políticas de esquerda. Mulheres que eram despudoradas, que falavam sobre sexo, que expunham o corpo e que viviam na boemia eram consideradas elementos perigosos e subversivos e deveriam ser acompanhadas de perto⁶⁴. Por serem boêmias, falarem de liberdade, proporem *voar sem direção*, as malandras podiam ser consideradas “subversivas” e se chocavam com o moralismo do governo ditatorial.

⁶⁴ Lembramos, por exemplo, o caso da atriz Leila Diniz que chegou a perder contratos de trabalho por seus comportamentos e entrevistas considerados “subversivos” pelos militares. Na histórica conversa que teve com os jornalistas do Pasquim, em 1969, Leila falou principalmente sobre liberdade sexual feminina. Assuntos como sexo (ou, nas palavras dela, o ato de “trepas”), “lesbianismo” e infidelidade feminina foram abordados por Leila naquela ocasião. Ela falava muitos palavrões e o Pasquim tinha um direcionamento editorial de não “maquiar” as falas dos entrevistados, por isso, ao invés de cortar os palavrões, os editores simplesmente colocavam asteriscos nas expressões consideradas de baixo calão, o que revoltou os militares que viram em suas falas uma ameaça à família. As feministas da época também torceram o nariz para Leila, julgando-a não uma feminista, mas apenas uma mulher vulgar.

Destacamos ainda que os diferentes comportamentos das malandras, como a dissimulação, a esperteza, a vida boêmia e sem compromissos e até mesmo o fato de a malandra ser uma puta estão positivados nas canções deste período. Ou seja, diferentemente dos anos 30 e 40, as malandras não são negativadas, não são colocadas como interesseiras ou más (essa negatividade só chegou a acontecer em um único samba analisado por nós). E talvez isso aconteça porque, nesse período, há uma quantidade maior de discursos em primeira pessoa e alguns debates feministas já estivessem mais fortemente enraizados entre artistas e intelectuais.

Finalmente chegamos às malandras dos anos 2000 e 2010 que repetem o comportamento boêmio daquelas que as antecederam. Elas continuam *enlouquecendo à luz da lua*, curtindo as noitadas, mas, ao invés de cair no samba, elas agora estão nos bailes funk, nas baladas. Outro comportamento boêmio que as difere de suas antecessoras é que elas relatam com mais frequência o uso de álcool, o que reforça a disposição à boemia. Como vimos, as primeiras malandras podiam *entornar champanha* ou *beber na mesa do bar*, também podiam *beber conhaque com o tiquete do leite*, mas são as malandras desse período que usam o álcool para “enlouquecer”, para atingir outro estado de espírito. Porque estão dispostas a beber *um negocinho para se soltar*, essas malandras acabam se aproximando da figura das putas. Porém, se para alguns grupos a mulher que está no bar, bebendo, dançando, falando alto não “se dá (ao) e não merece respeito”, para as malandras, esse comportamento, próximo ao da puta, é positivado; é algo de que elas se orgulham.

Destacamos que as malandras destas últimas décadas podem optar pela vida boêmia como forma de se vingar dos antigos companheiros que as traíam e exploravam. Assim, aparece a noção nova de que a malandragem feminina pode ser uma espécie de “vingança”, uma forma de dar o troco no ex-parceiro. Observa-se também que a malandragem é uma artimanha, um stratagema das mulheres, não um comportamento inato, ou irrefreável delas – como aparece nos momentos anteriores da malandragem feminina.

Outro aspecto pelo qual as malandras dos anos 2000 e 2010 se diferenciam é a importância que dão à dança – reforça-se que esse elemento as coloca como *vadias*. É claro que a dança aparece como forma de confirmar a disposição à boemia, mas é também a forma que elas têm de seduzir, de mexer com a imaginação dos

homens e de enfeitiçar aqueles que as observam. Além de feitiço, de magia, o bailar do corpo é o drible, a ginga delas. Se o malandro anda gingando, as malandras quicam, fazem quadradinhos e rebolam. Elas dançam com erotismo, para provocar, para “causar”. Dessa forma, *explicitam* o sexo que, reforça-se, não está mais nas entrelinhas, sugerido; ao contrário, está pulsante, escancarado. A dança sensual e “provocativa” é tão importante quanto a fala explícita e sem rodeios sobre o sexo, sobre o prazer.

Se as suas antecessoras até podiam firmar um relacionamento mais sério, as malandras deste período não querem saber de *ser rainha* de nenhum homem, tampouco de nenhum lar. Elas tendem a optar pela solteirice para poder curtir a boemia e também para ter liberdade sexual. As malandras desse período querem liberdade para *dar*, como elas mesmas dizem. Aliás, elas não querem apenas dar, elas querem *distribuir*, comportamento que, mais uma vez, as aproxima das putas/vadias/meretrizes e também de certa vertente do feminismo que apoia e promove a revolução sexual. Elas falam abertamente que estão procurando por *contatinhos safados* com os quais elas possam ter momentos de prazer; também afirmam que não querem se “apegar”, não querem relações que as impeçam de curtir a vida boêmia.

Quando se aproximam da figura da puta, quando afirmam que *vão distribuir*, elas também falam que vão dar autoridade para os homens. Assim como a malandra-puta de *Folhetim*, elas também prometem *fazer tudo que o parceiro quiser*. Da mesma forma que as malandras do período anterior, as desta década só estão dissimulando, fingindo dar poder ao homem/parceiro, quando, na verdade, estão brincando com eles, e mais que isso, mantendo o controle das relações, concentrando o poder.

Há ainda outra figura malandra nova que encontramos: é a malandra-feiticeira, aquela que usa de artimanhas, como a própria dança ou o chazinho da “preta”, para ter poder sobre o parceiro. Nota-se que essa figura chega a aparecer nas décadas de 1970 e 80, mas no período mais recente da malandragem a ideia de “feitiçaria” é ainda mais constante por causa da dança, que, como dissemos, é elemento indispensável para a malandra. Assinalamos ainda que o feitiço tem um propósito: a malandra quer colocar o homem na posição de otário, quer fazer dele um *homem de malandra*. Ela usa da feitiçaria porque quer que ele “coma em sua

mão”, quer que ele seja uma espécie de “súdito”. Neste último período, seu poder e sua autoridade estão associados à sua *pussy*, ao seu órgão sexual, o que também vai ao encontro de algumas correntes feministas (como a “Marcha das Vadias”).

É importante ressaltar que as malandras deste período positivam a acepção de malandra-puta (aquela que bebe, que dança sensualmente, que fala sobre sexo) ou de malandra-feiticeira. Elas fazem do xingamento um elogio, da alcunha pejorativa uma força ou poder. Dessa forma, se chocam com grupos que entendem que a puta é uma pecadora, como os cristãos católicos e evangélicos. Lembramos ainda que estes últimos têm alcançado representação política e através de senadores e deputados têm tentado criar projetos, por exemplo, de criminalização do funk. Eles alegam que esse gênero musical e os bailes funks incitam o crime, a violência e o sexo.

Claro está que a intenção de criminalizar o funk tem relação com a repressão não apenas ao banditismo e à violência (que fazem sim parte desse gênero musical), mas há também um intuito moralista, a vontade de disciplinar e reprimir os homens e mulheres que falam sobre erotismo, que colocam em cena o sexo, que dançam de maneira “provocativa” e sensual. Mas é importante comentar que as malandras também batem de frente com grupos feministas que acreditam que as vadias e as meretrizes, por exemplo, são apenas objeto do patriarcado e que, por isso, devem ser “resgatadas” e “libertadas”. Ou seja, não é só com setores tradicionalmente conservadores que elas se chocam, mas também com grupos considerados progressistas.

A esta espécie de “convite” para se endireitar ou para deixar a “putaria” feito por vozes alheias ao funk, as malandras respondem de forma certa: vão ficar na “cachorrada” porque têm o direito de escolher e de ser o que bem entendem. Se lhes pedirem para deixar de serem vadias, aí é que serão *duas vezes mais putas*. Com isso, elas assumem uma postura mais “radical” quanto à liberdade que têm: não vão abrir mão do que são e nem mudar por ninguém, apenas por elas próprias.

Para finalizar, assinalamos que o discurso das malandras desta última década também se diferencia de suas antecessoras e parece ser também mais “radical”: são dizeres mais diretos, sem muitos rodeios. Falando em primeira pessoa, as malandras dos anos 2000-2010 não usam tanto figuras de linguagem como as metáforas e as ironias, por exemplo. Embora explorem sentidos conotativos, elas exploram a

literalidade das palavras e explicitam tudo o que fazem, sentem, pensam. Como não têm papas na língua, elas “mandam o papo reto”.

E o papo reto que as malandras nos mandaram, nesses dois anos e meio de pesquisa, é que é sim possível pensar faces dos diferentes Brasis, pensar questões sociais, culturais e políticas de nosso país a partir e através de suas vozes malandras. Entendemos que as malandragens femininas que aqui debatemos não são tudo o que as malandras falam, fazem, são. Aliás, como boas malandras, todas as características levantadas podem ser, por fim, uma dissimulação. Por isso, não gostaríamos que essa pesquisa fosse lida como um quadro que reúne a “essência” da malandragem feminina. Pelo contrário, gostaríamos de reforçar que as malandras não têm essa propalada essência, nada disso que elas são é identidade “engessada”. Tudo o que está aqui são apenas *frames* da malandragem feminina e as malandras são, justamente, movimento; são camaleões, metamorfoses ambulantes. Tudo o que ouvimos, escrevemos e contamos para o leitor são apenas algumas das malandragens delas e ainda há muitas a conhecer.

No entanto, é significativo o que as malandras nos contaram e o que elas nos sugerem: ali onde se subverte o corpo, tal o da mulher feita malandra, ali mesmo toda uma organização social arrisca-se também subvertida. Ontologia e política vão juntos. Essa perturbação da ordem é feita de discursos, imagens e comportamentos. A boemia, a musicalidade, as danças insinuantes celebram a liberdade feminina. Donas de si, poderosas, as malandras não aceitam desaforo de homem nenhum e sabem se defender. O que, indiretamente, nos faz pensar nas milhares de mulheres que não têm a mesma “sorte”. São aquelas que são diariamente violentadas no Brasil. Mais precisamente, as 536 mulheres que foram agredidas fisicamente *por hora* no Brasil (relatório *Visível e invisível: a vitimização de mulheres no Brasil* (2019), realizado pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP) e pelo Datafolha). Destas quase 5 milhões de mulheres, 29,1% foram violentadas na rua, ao *voarem por aí, sem direção*. Quase 3% das mulheres sofreram agressões físicas *nos bares e botequins*, quando estavam *bebendo cerveja ou entornando champanha*⁶⁵.

⁶⁵ Ao todo, naquele ano, foram 16 milhões de mulheres, maiores de 16 anos, agredidas verbal, física ou psicologicamente.

As falas das malandras sobre liberdade sexual e sobre a vontade de sentir prazer nos fazem refletir sobre aquelas que são violentadas por estupro, aquelas para as quais o sexo não é nada prazeroso: em 2018, quase 54 mil mulheres foram estupradas no Brasil (13º Anuário de Segurança Pública do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2019). As malandras fazem lembrar aquelas que não denunciam os estupradores por medo ou vergonha: menos de 10% das brasileiras, vítimas de estupro, notificam a polícia (FBSP, 2019).

As malandras que têm desdém pelos homens/parceiros, que os colocam em seu “devido lugar” e que não aceitam caladas a violência deles nos fazem refletir sobre aquelas que são violentadas em casa, pelos atuais ou ex-companheiros. Segundo o FBSP/ Datafolha (2019), 76% dos agressores são conhecidos das mulheres: 23,8% dos agressores são cônjuges, namorados, ou parceiros; 21,1% deles é vizinho delas; e 15,2% são ex-parceiros/ ex-namorados/ ex-maridos. As malandras nos fazem pensar nas mais de 1.200 mulheres que foram mortas em 2018, vítimas de feminicídio (FBSP, 2019). Este crime contra a mulher, que passou a ser tipificado em 2015, tende a aumentar quando seus parceiros ou ex-companheiros, por exemplo, são legalmente autorizados a ter o porte de arma, como acontece no Brasil de hoje.

As malandras que se aproximam e positivam a imagem da puta nos fazem pensar na violência “corretiva”, aquela que tem o objetivo de “endireitar” a suposta *vadiagem*, a *putaria* das mulheres. As *malandras putas* nos fazem pensar na marginalização de grupos como as prostitutas, travestis, transexuais, mulheres transgêneros que são constantemente estigmatizadas e que são excluídas da sociedade, inclusive pelo próprio feminismo. As malandras nos fazem pensar no processo de marginalização e exclusão das mulheres (hétero, bi, ou homossexuais), das travestis, das transexuais e mulheres transgêneros da história brasileira. Elas nos fazem pensar nos porquês dessas exclusões, nos porquês das estigmatizações, nos porquês de a liberdade feminina ser tão amedrontadora para alguns grupos. As malandras nos fazem vislumbrar o que instituições conservadoras podem perder com a liberdade feminina; nos fazem refletir sobre o temor deles.

Ademais, as malandras nos mostram que há muitas formas de resistir quando grupos que alegam que “a mulher é uma fraquejada” tomam o poder. Elas indicam maneiras de *desfazer* destes que falam, por exemplo, que “a mulher deve receber

menos porque engravida” e que “feminismo é mimimi”. Esses grupos, que de tempos em tempos tomam o poder, pensam que a “maré vai, mas nunca volta”, para falar, mais uma vez, com Chico Buarque. Mas as malandras nos mostram que há muitas formas de driblá-los. As malandras, ondas revoltas, nos mostram que há muitas formas de fazer a ressaca do mar.

11. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha. Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil. 1890 -1920). **Tempo**, v. 8, n. 16, 2004, pp. 1-31. Universidade Federal Fluminense. Niterói, Brasil.

ALVES, Branca Moreira. A luta das sufragistas. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

CORREIA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. **Cadernos Pagu**, vol. 6-7, 1996, pp. 35-50.

DATAFOLHA; FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Visível e invisível: a vitimização de mulheres no Brasil**. 2ª edição. São Paulo, 2019.

DEALTRY, Giovanna Ferreira. **No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, p.151-172, set./dez 2003.

FRASER, Nancy. Feminismo, capitalismo e a astúcia da história. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

FRAZÃO, Rosenberg Fernando de Oliveira. **Malandragem e ordem social (um estudo da autoridade malandra através do Samba e da Literatura)**. 2003. 301 f. Tese (Doutorado em Sociologia). UFPE, Recife, 2003.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA – FBSP. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. Edição XIII. São Paulo, 2019.

GIACOMINI, Sonia Maria. Mulatas profissionais: raça, gênero e ocupação. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v.14, n.1, pp.85-101, Abr. 2006.

GILLIAM, Angela; GILLIAM, Onik'a. Negociando a subjetividade mulata no Brasil. **Revista Estudos Feministas**, v.3, n.2, pp.525-543, 1995.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 6ª edição. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 2019.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MATTA, Roberto Da. **Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

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

MATOS, Claudia Neiva de. O malandro no samba (de Sinhô e Bezerra da Silva). In: VARGENS, João Batista M. (Org.). **Notas musicais cariocas**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1986.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Figuras do feminino nas canções de Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, v.20, n.39, p. 203- 221, 2000.

MORAES, Roque. Uma tempestade de luz: a compreensão possibilitada pela análise textual discursiva. **Ciência & Educação**, v.9, n.2, p. 191-211, 2003.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de; LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. **Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2009.

OLIVEN, Ruben George. **Violência e cultura no Brasil**. Petrópolis: Editora Vozes, 1982.

PARANHOS, Adalberto. Além das amélias: música popular e relações de gênero sob o 'Estado Novo'. **ArtCultura**, Uberlândia, v.15, n. 27, p. 133-144, jul.-dez. 2013.

PEDRO, Joana Maria. O Feminismo de segunda onda: Corpo, Prazer e Trabalho. In: **Nova história das mulheres**. PEDRO, Joana Maria; PINSKY, Carla Bassanezi (Orgs.). São Paulo: Editora Contexto, 2012.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. **Revista Sociologia Política**, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun-2010.

PORTO, Carla Lisboa. **A mulher malandra e a popular nas percepções de Ismael Silva e do jornal Correio da Manhã (1930-1935)**. 2008. 135 f. Dissertação (Mestre em Letras). Unesp, Assis, 2008.

PRADA, Monique. **Putafeminista**. São Paulo: Veneta, 2018.

ROCHA, João César de Castro. A guerra de relatos do Brasil contemporâneo. Ou: 'a dialética da marginalidade'. **Revista do Programa de Pós Graduação em Letras Universidade Federal de Santa Maria**, Santa Maria, n. 32, jan-jun 2007.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SCAVONE, Lucila. Estudo de gênero: uma sociologia feminista? **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 173-186, jan.-abr. 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Editora 34, 1992.

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

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. **CASA: Cadernos de Semiótica aplicada**, v.1, n.2, 2003.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo (org.). **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

12. REFERÊNCIAS FONOGRÁFICAS

ALVARENGA; LACERDA, B. **Lá vem ela chorando (Dinheiro não há)**. Intérprete: Beth Carvalho. [S.I.]: RCA Victor, 1977. LP.

ALVES, Ataulfo; BATISTA, Wilson. **A mulher do seu Oscar**. Intérprete: Odete Amaral. [S.I.]: Victor, 1940. Disco 78 rpm.

ALVES, Ataulfo; BATISTA, Wilson. **Oh, seu Oscar**. Intérprete: Ciro Monteiro. [S.I.]: Victor, 1939,. Disco 78 rpm.

ALVES, Francisco; SILVA, Ismael. **Dona do lugar**. Intérpretes: Castro Barbosa e Jonjoca. [S.I.]: Odeon, 1932. Disco 78 rpm.

ANICETO. **Sua filha**. Intérprete: Martinho da Vila. [S.I.]: BMG do Brasil, 1983.

BRAZÃO, Paulo. **Deixe a Maria sambar**. Intérprete: Martinho da Vila. [S.I.]: BMG do Brasil, 1978. LP.

BUARQUE, Chico. **Biscate**. Intérpretes: Chico Buarque e Gal Costa. [S.I.]: 1993, RCA. LP.

BUARQUE, Chico. **Essa moça tá diferente**. Intérprete: Chico Buarque. [S.I.]: Philips, 1970. LP.

BUARQUE, Chico. **Folhetim**. Intérprete: Gal Costa. [S.I.]: Polygram, 1978. LP.

BUARQUE, Chico. **Folhetim**. Intérprete: Nara Leão. [S.I.]: Philips, 1979.

BUARQUE, Chico. **Tango do covil**. Intérprete: MPB4. [S.I.]: Philips, 1979.

BUARQUE, Chico. **Teresinha**. Intérprete: Zizi Possi. [S.I.]: Philips, 1979.

BUARQUE, Chico; BACALOV, Luís Enriquez; BARDOTTI, Sérgio. **História de uma gata**. Intérprete: Nara Leão. [S.I.]: Philips, 1977. LP.

CHATIM. **Passarinho**. Intérprete: Beth Carvalho. [S.I.]: RCA Victor, 1978. LP.

FERREIRA, Roque; GRAZIELA. **Namoradeira**. Intérprete: Martinho da Vila. [S.l.]: Sony Music, 1995. CD.

HORA, Rildo; CABRAL, Sérgio. **Visgo de Jaca**. Intérprete: Martinho da Vila. [S.l.]: RCA Victor, 1974. LP.

JUNIOR, Freire. **Malandrinha**. Intérprete: Martinho da Vila. [S.l.]: RCA Victor, 1974. LP.

LACERDA, Benedito; SILVA, Osvaldo; BATISTA, Wilson. **Estás no meu caderno**. [S.l.]: Victor, 1934. Disco 78 rpm.

LUDMILLA. **Garota recalcada**. Intérprete: Ludmilla. [S.l.]: Warner Music, 2014. CD.

LUDMILLA. **Sem querer**. Intérprete: Ludmilla. [S.l.]: Warner Music, 2014. CD.

LUDMILLA; COSTA, Carlos da.; JUNIOR, Jefferson; TAVARES, Umberto. **Solta a batida**. Intérprete: Ludmilla. [S.l.]: Warner, 2018. Single.

MARANHÃO, Zé do; SANTOS, Daniel. **Olho por olho**. Intérprete: Beth Carvalho. [S.l.]: RCA Victor, 1977. LP.

MÁRCIO; CORREA, Pitter. **Os direitos são iguais**. Intérpretes: Tati Quebra Barraco e Hellen Caroline. [S.l.]: FVA Music, 2014. CD.

MÁRCIO; CORREA, Pitter. **Sexto sentido**. Intérprete: Tati Quebra Barraco. [S.l.]: FVA Music, 2014. CD.

MONARCO; MALANDRO HISTÓRICO, Alcides. **Você pensa que eu me apaixonei**. Intérprete: Beth Carvalho. [S.l.]: 1980, RCA Victor. LP.

POPOZUDAS, Gaiola das. **Hoje eu não vou dar, eu vou distribuir**. Intérprete: Valesca Popozuda. [S.l.]: 2013, Pardal Produções. CD Remaster.

POPOZUDAS, Gaiola das. **Um otário pra bancar**. Intérprete: Valesca Popozuda. [S.l.]: Furacão 2000, 2005. CD.

RODRIGUES, Lupicínio; GONÇALVES, Alcides. **Quem há de dizer**. Intérprete: Francisco Alves. [S.l.]: Odeon, 1948. Disco 78 rpm.

ROSA, Noel. **Dama do cabaré**. Intérprete: Orlando Silva. [S.l.]: Victor, 1936. Disco 78 rpm.

ROSA, Noel; SILVA, Ismael. **Para me livrar do mal**. Intérprete: Francisco Alves acompanhado do grupo Gente Boa. [S.l.]: Odeon, 1932. Disco 78 rpm.

SANTOS, Valesca dos. **Boy magia**. Intérprete: Valesca Popozuda. [S.l.]: K2L Records, 2016. Single.

SANTOS, Valesca dos; BATUTINHA. **Tô solteira de novo**. Intérprete: Valesca Popozuda. [S.l.]: K2L Records, 2017. Single.

SANTOS, Valesca dos; MC Rael. **Desce um gin**. Intérpretes: Valesca Popozuda e MC TC. [S.l.]: K2L Records, 2018. Single.

SANTOS, Valesca dos; VIEIRA, André; VIANA, Wallace. **Pimenta**. Intérprete: Valesca Popozuda. [S.l.]: K2L Records, 2017. Single.

SANTOS, Valesca. **Voltei**. Intérpretes: Valesca Popozuda e DJ Lindão. [S.l.]: Waves Sound Music, 2018. Single.

TAVARES, Umberto; JUNIOR, Jefferson. **Desapega**. Intérprete: Ludmilla. [S.l.]: Warner Music, 2014. CD.

VIEIRA, André; VIANNA, Wallace. **Sou dessas**. Intérprete: Valesca Popozuda. [S.l.]: K2L/ Pardal. Single.

VILA, Martinho da. **Beija, me beija, me beija**. Intérprete: Martinho da Vila. [S.l.]: CBS, 1989. LP.

VILA, Martinho da. **Linda Madalena**. Intérprete: Martinho da Vila. [S.l.]: BMG do Brasil, 1983. LP.

VILA, Martinho da. **Na outra encarnação**. Intérprete: Martinho da Vila. [S.l.]: RCA Victor, 1972. LP.

VILA, Martinho da; DONATO, João. **Gaiolas Abertas**. Intérprete: Martinho da Vila. [S.l.]: BMG do Brasil, 1982. LP.

13. ANEXOS

Discografia Chico Buarque de Hollanda

As informações de datas e autores foram coletadas no site oficial do artista e também nos encartes dos álbuns (acervo pessoal).

Chico Buarque de Hollanda, nº4, 1970, Philips Essa moça tá diferente (autor: Chico Buarque). Analisada na pesquisa.
Construção, 1971, Philips <i>Olha Maria</i> (Tom Jobim, Vinicius de Moraes e Chico Buarque). Eu-lírico masculino mostra-se compreensivo com a partida de sua amada chamada Maria. Esta se revela uma malandra por querer abandonar o homem. O homem entende que ela quer <i>dançar</i> , está <i>toda nua</i> e que a <i>lua lhe chama</i> . Observa-se que eu-lírico masculino chama-a de <i>cigana</i> e de <i>maré</i> (percebe-se, então, a metáfora de movimento, de trânsito que reforçam a malandragem de Maria). Afirma-se ainda que ela deve partir cantando (e, como vimos, o canto é outro elemento importante da malandragem feminina). O eu-lírico não nega a malandragem feminina.
Quando o carnaval chegar, 1972, Philips <i>Formosa</i> (Antônio Nássara e J. Rui). Um eu-lírico masculino conta que o seu amor foi-se embora, deixando saudade. Sabia, no entanto, que o relacionamento não era coisa <i>de durar</i> porque a mulher por quem se apaixonou, feita <i>formosa por Deus</i> , tornou-se uma <i>presunçosa</i> . Sentir-se “superior” ao homem ou ter vaidade de si mesma, como vimos, eram comportamentos comuns à malandra.
Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo, 1972, Philips Nenhuma canção encontrada.
Calabar, elogio da traição, 1973, Philips Nenhuma canção encontrada.
Sinal Fechado, 1974, Philips <i>Sem compromisso</i> (Nelson Trigueiro e Geraldo Pereira). Eu-lírico masculino fala de uma mulher que ele próprio levou ao samba. Sempre que ele a convida para dançar, ela se recusa, dizendo que já tem outro par. Ela alega ainda que é <i>sem compromisso</i> , ou seja, que não deve “obediência” ao eu-lírico, pois não lhe pertence. Percebe-se que o samba, a sugestão de boemia e a reafirmação da “solteirice” ajudam a colocar a mulher na malandragem. Observa-se ainda que essa malandra tenta fazer do homem um “pai João”, pecha que ele refuta e nega (ele não quer ficar no lugar de <i>otário</i>).
Chico Buarque e Maria Bethânia ao vivo, 1975, Philips Nenhuma canção encontrada.
Meus caros amigos, 1976, Philips <i>A noiva da cidade</i> (Chico Buarque e Francis Hime). Aqui, a malandragem feminina destoa da melodia da canção que é uma cantiga de ninar. Notamos que um eu-

<p>lírico masculino fala de uma moça <i>descuidada</i> e <i>distraída</i>, que <i>dorme com a janela escancarada</i>. Em sua aparente ingenuidade, ela seduz e enfeitiça os homens da cidade (o eu-lírico mostra que ela dissimula essa candura, mas na verdade <i>ela sabe enfeitiçar</i>). Ela mexe com a imaginação deles e todos sonham em ser um <i>tutu marambá</i> (bicho papão) de seus sonhos.</p>
<p>Saltimbancos, 1977, Philips <i>História de uma gata</i> (Luis Enriquez Bacalov, Sérgio Bardotti, Chico Buarque). Analisada na pesquisa.</p>
<p>Gota D'água, 1977, Philips Nenhuma canção encontrada.</p>
<p>Chico Buarque, 1978, Philips Nenhuma canção encontrada.</p>
<p>Ópera do malandro, 1979, Philips <i>Tango do covil</i> (Chico Buarque). Analisada na pesquisa. <i>Terezinha</i> (Chico Buarque). Analisada na pesquisa. <i>Folhetim</i> (Chico Buarque). Analisada na pesquisa.</p>
<p>Vida, 1980, Philips <i>Já passou</i> (Chico Buarque). Malandra é aquela que <i>saracoteia</i>, que <i>cai na farra</i> (<i>na Barra, no forró forrado, na Praça Mauá, no Jardim de Alá ou no Clube do Samba</i>) e que <i>machuca</i> o companheiro. Este, feito um “homem de malandra”, diz que o seu sofrimento já passou (o que não parece ser verdade).</p> <p><i>Morena de Angola</i> (Chico Buarque). A Morena de Angola leva o chocalho amarrado na canela e este a embala nas mais diversas situações, ou seja, a música está presente na vida dessa morena (e, com a música, aparece a sugestão de boemia). Ela <i>desperta gingando</i> e sai <i>chocalhando pro trabalho</i>. Distraída com o som, ela talvez se esqueça de fazer os afazeres da cozinha (pode se esquecer de <i>guisar a galinha à cabidela e ficar batucando na panela</i>). Além disso, ela é exímia dançarina e faz <i>requebrar até a sentinela</i>. O eu-lírico pergunta se ela, quando se tornar mãe, vai ensinar a criança também a malandrear (<i>será que quando fica choca/ põe de quarentena o seu chocalho/ será que depois ela bota canela no nicho do pirralho</i>). Temos, então, elementos como a boemia, a música e a falta de urgência com o trabalho, típicos da malandragem.</p>
<p>Almanaque, 1981, Ariola <i>Ela é dançarina</i> (Chico Buarque). O eu-lírico, um <i>funcionário</i>, é apaixonado por uma <i>dançarina</i> que vive enrolando-o para não consumir o amor (<i>quando eu caio morto/ é quando ela empina/ ou quando eu tchum no colchão/ é quando ela tcham no cenário</i>). Aparentemente, ela tenta ludibriá-lo e vive enrolando o encontro, esquivando-se dele; por isso, ele acaba no lugar de <i>otário</i>. A malandragem está relacionada à dança, mas também à esperteza/ ginga da mulher.</p>
<p>Saltimbancos Trapalhões, 1981, Ariola <i>História de uma gata</i> (Luis Enriquez Bacalov, Sérgio Bardotti, Chico Buarque). Analisada na pesquisa.</p>

Para viver um grande amor, 1983, CBS Nenhuma canção encontrada.
O grande circo místico, 1983, Som Livre Nenhuma canção encontrada.
Chico Buarque, 1984, PolyGram Nenhuma canção encontrada.
Chico Buarque apresenta Malandro, 1985, PolyGram <i>Las muchachas de Copacabana</i> (Chico Buarque). Aproximação da malandra com a prostituta (<i>las muchachas de Copacabana</i>). Nota-se que elas estão envolvidas no ambiente boêmio, dançam, e, além disso, ludibriam, fingem ser o que não são (por exemplo, fingem ser <i>uma estrela internacional; paraguaia da Jamaica/ balalaica peruana</i>).
Melhores momentos de Chico e Caetano, 1986, Som Livre. Nenhuma canção encontrada.
Francisco, 1987, Ariola/ RCA. Nenhuma canção encontrada.
Dança da meia-lua, 1988, Som Livre. Nenhuma canção encontrada.
Chico Buarque, 1989, BMG/ Ariola. Nenhuma canção encontrada.

Discografia de Beth Carvalho

Informações sobre datas e compositores foram obtidas no site oficial da artista e no Dicionário Cravo Albin de Música Brasileira.

Canto por um novo dia, 1973, Tapeçar. <i>Se é pecado sambar</i> (Manuel Santana). Malandra é aquela que samba, que não resiste à <i>tentação</i> de um <i>samba dolente que mexe com a gente</i> e que, além disso, <i>faz endoidecer</i> . Ela não consegue evitar esse <i>pecado</i> . Ela comenta ainda que só <i>o samba é culpado de ela abandonar o lar</i> (comportamento parecido é narrado, por exemplo, no samba <i>A mulher de seu Oscar</i> , da década de 1940). <i>Salve a preguiça, meu pai</i> (Mario Lago). Diz o eu-lírico feminino: <i>com meus pés, não vou/ venha me buscar/ mas só vou de colo, que é pra não me cansar</i> . Assim, indica-se que o eu-lírico feminino <i>tem preguiça</i> , sendo essa uma das principais características da malandragem.
Pra seu governo, 1974, Tapeçar. Nenhuma canção encontrada.

<p>Pandeiro e Viola, 1975, Tapeçar. <i>Enamorada do sambão</i> (Martinho da Vila). Eu-lírico feminino diz que conheceu a <i>luz do dia na Gamboa</i> (reduto de samba e malandragem do Rio de Janeiro). É <i>botafoquense, mangueirense</i> (muitos dos malandros também têm envolvimento apaixonados com escolas de samba e clubes de futebol). Além disso, ela <i>sabe ver o dia nascer e curtir a madrugada. Toca viola, cavaquinho e violão; também canta</i> e está sempre <i>enamorada do samba</i>. Assim, a malandragem feminina está atrelada à boemia/ samba, à cantoria, à musicalidade.</p>
<p>Mundo melhor, 1976, RCA Victor. <i>Se você quiser</i> (Gracia do Siqueira). Malandra é boêmia e o companheiro oferece-lhe um <i>barracão de zinco, no alto da colina</i>. Dessa forma, ela vai poder ter o <i>privilégio de um bamba: respirar o ar, com sabor de samba</i>. Vão ver o <i>amanhecer, o canto da passarada, o luar</i>. Mais uma vez a malandragem feminina se aproxima do samba/ boemia.</p> <p><i>Cavaquinho camarada</i> (Ruy Quaresma). Outra malandra boêmia: ela tem um <i>cavaquinho camarada/ companheiro</i> que <i>harmoniza a batucada</i>. O instrumento é <i>irmão do tamborim e do pandeiro</i>. Ambientada no samba, ela tende a consolar as tristezas na música (<i>no samba, no chorinho</i>), um comportamento bastante frequente entre malandros.</p>
<p>Nos botequins da vida, 1977, RCA Victor. <i>Olho por olho</i> (Zé do Maranhão e Daniel Santos). Analisada na pesquisa.</p> <p><i>Lá vem ela chorando</i> (B. Lacerda e Alvarenga). Analisada na pesquisa.</p> <p><i>Cuidado com minha viola</i> (Gracia do Siqueira). Eu-lírico feminino pede cuidado com os instrumentos musicais, como a <i>viola</i>, o <i>pandeiro</i>, a <i>cuíca</i> e o <i>agogô</i>. Mais uma vez, portanto, a malandragem feminina se ambienta no samba/ boemia: ela está “organizando” a roda de samba, dando o tom para os parceiros de música. Se a <i>pancadaria continuar</i>, ela vai cantar o <i>partido</i> (samba de partido alto) <i>em outro lugar</i>.</p>
<p>De pé no chão, 1978, RCA Victor. <i>Marcando bobeira</i> (Beto Sem Braço). Eu-lírico feminino comenta a procura por um antigo companheiro. Diz ela que já o procurou em diversos pagodes, <i>a noite inteira; já foi no Siqueira e na Mangueira</i> e ninguém o viu. Ou seja, ela quer reencontrar o amor que transita nos mesmos ambientes boêmios que ela. Mostra-se, então, que a malandra está envolvida com a boemia/ samba e que pode sim tentar firmar um relacionamento.</p> <p><i>Você, eu e a orgia</i> (Candeia e Martinho da Vila). Eu-lírico feminino fala de um triângulo de amor: <i>você, eu e a orgia</i>. Ela diz para o interlocutor: <i>me conheceu no samba/ no meio de gente bamba/ pandeiro na mão</i> – o que indica a relação dela com o samba, com a <i>orgia</i> (<i>aquela esticada pela madrugada</i>). Ela se orgulha de <i>vadiar</i> nesses ambientes e comenta que lá <i>no céu/ vai orgiar com Silas, com Ciro, Monteiro, Noel</i> (todos sambistas que transitavam nos ambientes malandros).</p>

<i>Passarinho</i> (Chatim). Analisada na pesquisa.
Beth Carvalho no Pagode, 1979, RCA Victor. Nenhuma canção encontrada.
Sentimento Brasileiro, 1980, RCA Victor. <i>Você pensa que eu me apaixonei</i> (Monarco e Alcides Malandro Histórico). Analisada na pesquisa.
Na fonte, 1981, RCA Victor. Nenhuma canção encontrada.
Traço de União, 1982, RCA Victor. <i>Coração poeta</i> (Nelson Cavaquinho e Paulinho Tapajós). Eu-lírico diz que tem <i>coração poeta e alma inquieta de cantor</i> (duas imagens comuns ao malandro sambista). Assim, ela <i>vigia a madrugada</i> . A metáfora do <i>passarinho</i> torna a aparecer e, além disso, reafirma-se a relação com o canto: <i>cantar me faz/ viver bem mais/ soltar a voz que nem um passarinho/ que ninguém prenderá jamais</i> . Ratifica-se, portanto, o que apontamos na canção <i>Passarinho</i> . <i>Lua vadia</i> (Guilherme de Brito e Gracia do Salgueiro). Malandra é boemia: ela está no samba e deve a ele tudo o que aprendeu. No entanto, ela parece ser mais “comedida”, pois, ela <i>se recolhe quando a lua vadia se despede</i> . No entanto, deixa claro que <i>vai parar</i> , mas no dia seguinte vai voltar. Um dia, aliás, ela <i>volta pra ficar</i> .
Suor no rosto, 1983, RCA Victor. Nenhuma canção encontrada.
Coração feliz, 1984, RCA. Nenhuma canção encontrada.
Das bênçãos que virão com os novos amanhã, 1985, RCA Victor. Nenhuma canção encontrada.
Beth, 1986, RCA Victor. Nenhuma canção encontrada.
Beth Carvalho ao vivo em Montreux, 1987, RCA Victor. Nenhuma canção encontrada.
Toque de malícia, 1988, RCA. Nenhuma canção encontrada.
Alma do Brasil, 1988, Polygram. Nenhuma canção encontrada.
Saudades da Guanabara, 1989, Polygram. Nenhuma canção encontrada.

Discografia de Martinho da Vila

As informações sobre datas e compositores foram encontradas no site do artista.

Meu laia raia, 1970, RCA Victor.

Samba da cabrocha bamba (Martinho da Vila). Eu-lírico masculino fala sobre o amor por uma *cabrocha bamba/ que sambando sonha com o lar na rua*, reapproximando a malandragem feminina do samba, da boemia e da ocupação dos espaços públicos. Aparentemente, a canção narra um amor entre dois malandros, pois o eu-lírico se autointitula um *malandro* que lamenta o sofrimento causado pela malandra.

Memórias de um sargento de milícias, 1971, RCA Victor.

Menina moça (Martinho da Vila). Um eu-lírico masculino fala de uma *menina moça* que gosta de *passear, flertar e namorar* com um rapazinho. Quando pensamos que *a moça* vai casar e seguir o “destino” de esposa e mãe, ela resolve *desquitar* e recomeça a procura por um novo amor. Mostra-se assim, que a malandra não segue projetos estabelecidos por outrem, ao contrário, ela quer fazer o que bem entende. Além desse comportamento, a malandragem feminina é reforçada pelo elemento boêmio é que sugerido no refrão *vamos cantar, cantar...*

Batuque na cozinha, 1972, RCA Victor.

Na outra encarnação (Martinho da Vila). Analisada na pesquisa.

Maria da hora (Martinho da Vila). Eu-lírico masculino chega *tarde ao samba* e encontra *sambando a Maria da Hora (Maria neguinha)*. Boêmia, essa malandra requebra e quando recebe uma cantada do eu-lírico, sugere que ele *vá descansar a moringa*. Ou seja, a malandra boêmia quer colocá-lo em seu devido lugar.

Origens (Pelo telefone), 1973, RCA Victor.

Tributo a Monsueto (Monsueto e parceiros). Samba que reúne algumas canções de Monsueto. No trecho em que é citada *Eu quero essa mulher assim mesmo*, afirma-se o seguinte: *essa mulher assim mesmo/ mal falada/ quero essa mulher assim mesmo/ embriagada/ esfarrapada/ despenteada*. Como vimos, um dos comportamentos da malandra era beber, o que a aproxima da vida boêmia e da ambientação no samba. Nota-se que, embora ela não tenha tanto prestígio (porque é mal falada), o eu-lírico masculino afirma querê-la por perto, não ligando para a sua má-fama (por isso, entendemos que, apesar da malandragem dela, ele não a negativa).

Martinho da Vila, 1974, RCA Victor.

Dente por dente (Martinho da Vila). Fala-se de um amor *descontraído*, um amor que *ninguém entende*, que é *fogo cruzado, é dente por dente, uma chama que cada dia se acende; um amor peso pesado, força da mente*. Aparentemente, esse é um amor entre malandros, já que um amor “romântico” não possui esses elementos. Nota-se ainda que a paixão é celebrada, justamente, na forma de samba.

Malandrinha (Freire Junior). Analisada na pesquisa.

Visgo de jaca (Rildo Hora e Sérgio Cabral). Analisada na pesquisa.

Maravilha de cenário, 1975, RCA Victor. Nenhuma canção encontrada.
Rosa do povo, 1976, RCA Victor. Nenhuma canção encontrada.
Presente, 1977, BMG do Brasil. Nenhuma canção encontrada.
Tendinha, 1978, BMG do Brasil. <i>Mulata faceira</i> (Martinho da Vila). A malandragem feminina revela-se nos versos <i>mulata faceira/ cheia de empolgação/ parecia uma feiticeira e mandava no meu coração (...) com ela muito dancei/ carnavais brinquei</i> . Aqui há a intersecção entre a mulata e a malandra e note-se que não há condição de objeto da personagem (o que é muito comum quando se tratam das “mulatas”). A malandragem feminina volta a ter proximidade com a boemia, com o samba/ carnaval, mas também com a percepção de que a malandra é uma “feiticeira” que cativa o homem. <i>Deixe a Maria sambar</i> (Paulo Brazão). Analisada na pesquisa.
Terreiro, sala e salão, 1979, BMG do Brasil. Nenhuma canção encontrada.
Samba enredo, 1980, RCA. Nenhuma canção encontrada.
Sentimentos, 1981, BMG do Brasil. Nenhuma canção encontrada.
Verso e reverso, 1982, BMG do Brasil. <i>Gaiolas abertas</i> (Martinho da Vila e João Donato). Analisada na pesquisa.
Novas palavras, 1983, BMG do Brasil. <i>Partido alto das antigas</i> (Martinho da Vila e Aniceto). Analisada na pesquisa. <i>Linda Madalena</i> (Martinho da Vila). Analisada na pesquisa. <i>Foi ela</i> (Adelino Tavares/ Ana Maria Mascarenhas). Malandragem feminina se revela na boemia/ dança, mas também na sensualidade da mulher que, ao seduzir os parceiros para com eles ficar uma noite, repete a fala <i>metade da esteira é sua/ logo depois da arrebita</i> . Passa a ser chamada de <i>Maria Provocação</i> .
Martinho da Vila, 1984, BMG do Brasil. Nenhuma canção encontrada.
Criações e Recriações, 1985, BMG do Brasil. Nenhuma canção encontrada.

Batuqueiro, 1986, RCA.

Cadê a farinha (Beto Sem Braço e Serginho Meriti). Malandra é boêmia e não gosta de trabalhar no ambiente doméstico: *não deixe que a ventania/ te leve como cabaia/ se não amanhece o dia/ e você não sai da gandaia (...)* Pelo flash do vagalume/ eu te vi na escuridão/ tem louça lá na bacia/ e coco pra se ralar/ e você lá na beira do poço/ com moço querendo te agarrar.

Coração de malandro, 1987, RCA/ Ariola.

Que preta, que nega (Martinho da Vila). Um eu-lírico masculino fala sobre uma preta/ pretinha por quem ele tem amor. Quando ela aparece, para *vadiar* (*gaudiar*) coloca o seu *coração menino* a bater mais forte. Ele também a chama de *passarinha*, lembrando a imagem de liberdade da malandra. O amor dele é *como pluma leve no ar*. O eu-lírico entende, no entanto, que ela um dia vai *curvar-se ao destino* e abandoná-lo por outro homem. Apesar dessa sensação, ele continua dizendo que vai amá-la e desejar-lhe o bem.

Coração de malandro (Martinho da Vila e Gracia do Salgueiro). O eu-lírico masculino se aproxima da malandragem (diz, quase como uma confissão que *coração de malandro não bate/ balança*). Quando ele saía do samba, viu chegar uma *menina* que lhe pediu para ficar para que eles *brincarem de amor*. Ficaram no samba, até *romper a aurora*. No fim, ela tentava enrolá-lo, não queria ceder ao amor, mas ele dava o tom: *comigo ajoelha/ tem reza*. Nota-se, então, a relação entre dois malandros/ boêmios/ sambistas: ainda que o homem tente se sobrepor, a malandra tem as suas artimanhas para enrolar o parceiro.

A carne é fraca (Ozório Lima). Malandragem feminina se aproxima da feitiçaria, já que o eu-lírico afirma que, embora não queira a mulher, *qualquer coisa/ o obriga a procurá-la*. Ele até tenta esquecê-la, mas, sedutora, ela não lhe sai da cabeça. Observa-se ainda que ele a chama de *mundana* e que é alertado de que ela vai jogá-lo *na lama*. Há, portanto, uma conotação negativa da malandragem feminina.

Festa da raça, 1988, CBS.

Jagatirica (Martinho da Vila e Zé Catimba). Eu-lírico masculino fala sobre uma mulher *de jeito sedutor*. Ela é *fêmea felina que lambe seu suor*. É também *canção preferida, acorde em tom menor. Pequeninha e gostosa, parece gata selvagem*. Nota-se, então, a sugestão de que a malandragem feminina tem relação com a sedução feminina, com seu jeito livre e também “feroz” da mulher, sobretudo no sexo.

O canto das lavadeiras, 1989, CBS.

Beija, me beija, me beija (Martinho da Vila e Zé Catimba). Analisada na pesquisa.

Discografia Tati Quebra Barraco

As informações de datas e autores foram encontradas no Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira.

Bom até debaixo d'água, 2000, Pipo's Records (coletânea).

Nenhuma canção encontrada.

<p>Bonde do Tesão, 2001, Pipo's Records (coletânea). Nenhuma canção encontrada.</p>
<p>Techno Pips 2, 2001, Pipo's Records (coletânea). Nenhuma canção encontrada.</p>
<p>Boladona, 2004, Link Records. <i>Boladona</i> (Tati Quebra Barraco). A malandragem feminina nessa canção é revelada pelo comportamento boêmio (<i>na madrugada boladona/ sentada na esquina/ altas horas da matina</i>) e também na disposição do eu-lírico feminino de querer se divertir, de querer sentir prazer (ela quer <i>balançar o coreto/ soltar a fera/ botar o bicho pra pegar</i>).</p> <p><i>Vou botar você na pista</i> (Márcio e Renzo). Boêmia, ela tenta seduzir um <i>cara bonitinho/ cheio de marra de safado</i>. Apesar da fama, ele não tem energia para satisfazer as vontades dela na cama e, por isso, ela vai dispensá-lo, mostrando que é a dona da situação (<i>estou com raiva desse cara/ vou botar você na pista/ e nunca mais saio contigo</i>).</p> <p><i>Satisfação</i> (Márcio). O eu-lírico feminino fala sobre traição feminina: ela fica com o marido de outra e com ele teve a <i>maior satisfação</i>. Ela curtiu o romance extraconjugal e fala com despojamento desse comportamento que teve – isto é, não apresenta sinais de remorso, aliás, pelo contrário, ela revela certa vaidade/ orgulho. Também manda a mulher traída cuidar melhor do que é dela para que não precise mais ouvir o <i>refrão</i> sobre a traição.</p> <p><i>Tapinha atrás, tapa na frente</i> (Marcos DJ). A malandragem feminina aqui está associada ao fato de que a mulher cansou de ser uma <i>otária</i> e que agora ela vai aproveitar a vida e tirar proveito das suas relações. Pode-se dizer que essa malandra se aproxima da boemia também como uma forma de vingança.</p> <p><i>Fama de putona</i> (Tati Quebra Barraco). Malandra é boêmia, está <i>na pista</i>. E tem <i>fama de putona só porque come os machos</i> de outras mulheres. Percebe-se, então, a aproximação da malandragem feminina com a figura da <i>puta</i>. Mais uma vez, ser uma puta/ vadia malandra é algo positivo, o eu-lírico não vê com maus olhos esse comportamento. Podemos pensar também na aproximação com algumas correntes do feminismo que advogam a liberdade sexual para as mulheres.</p>
<p>Se liberta, 2014, FVA Music. <i>Na minha vida mando eu</i> (Márcio, Petter Coreia e DJ Batata). Eu-lírico feminino fala sobre a sua autonomia, sobre ser a dona de si. Ela não recebe ordens de ninguém, em sua vida só ela manda. Também é boêmia; é <i>favela e o funk a completa</i>. Esses elementos combinados, como explicamos na pesquisa, ajudam a colocá-la na malandragem.</p> <p><i>Nem ligo</i> (Autor não encontrado). Eu-lírico feminino mostra que não está preocupada com os passos daquele que lhe demonstra interesse, isto é, ela não se preocupa com o homem. Também não liga para as opiniões alheias (para a <i>fofoca das vizinhas</i>). Nota-se ainda que ela não quer compromissos (<i>nosso caso é só um lance</i>) e também é boêmia (<i>a quebrada tá um ferveo/ eu chegando com meu bofe</i>), elementos que a aproximam da malandragem.</p>

Os direitos são iguais (Autor não encontrado). Analisada na pesquisa.

Se liberta (Autor não encontrado). Eu-lírico feminino fala que quer *se envolver, se libertar/ pele na pele/ o bicho vai pegar (...) a pista ferve*. Ou seja, a malandra é boêmia, está em ambientes onde há música/ funk e quer exercer a sua liberdade sexual – quer curtir a vida, quer *se pegar, se esfregar*.

Discografia Valesca Popozuda

Observamos que as informações sobre Valesca Popozuda foram obtidas majoritariamente em sites como Wikipédia e em aplicativos de música como o Spotify. Isso porque a artista não tem um site próprio, tampouco uma página de informações em sites como o Dicionário Cravo Albin de Música Brasileira. Nota-se ainda que ela era a cantora principal do Gaiola das Popozudas e o grupo fazia lançamento de *singles* ao invés de lançar vários álbuns.

Single. *Otário pra bancar*, 2006, (Autor Não Encontrado), Gravadora não especificada (G.N.E.). Analisada na pesquisa.

Single. *Agora eu sou piranha*, 2007, (Autor não encontrado), Gravadora não especificada. Eu-lírico fala que vai *pro baile procurar o seu negão, que subir no palco, ao som do Tamborão*. Ela afirma ser *cachorra mesmo* e que virou *piranha* (*puta*, aquela que quer curtir, quer sentir prazer, quer *dar*). Ela fala, inclusive, que *faz até filme pornô*. Percebe-se, então, uma aproximação entre a boemia malandra e a *putaria* que, como demonstramos, tem uma acepção positiva/ empoderadora. Nessa canção, há o uso de palavrões e expressões consideradas de baixo calão.

Single. *Larguei o meu marido/ Agora eu virei puta*, 2008, (Autor não encontrado), Gravadora não especificada. Música com a mesma batida de *Agora eu sou piranha*. Basicamente, o teor da canção é o mesmo: a malandra é boêmia/ puta. Revela que deixou o marido e – consequentemente – as obrigações domésticas. Vai para o baile, vai dançar, vai ser uma mulher “fácil”.

Single. *Hoje eu vou beber a noite inteira*, 2009, (Autor não encontrado), Gravadora não especificada. Eu-lírico feminino afirma que vai *beber* e que quer *beijar a noite inteira*. Comenta ainda que quer um *homem gostoso/ para fazê-la mulher*. A malandragem feminina aproxima-se, mais uma vez, da boemia (especialmente indicada pela bebida) e da liberdade sexual (ela quer sexo e se divertir com a prática sexual).

Single. *Hoje eu não vou dar, eu vou distribuir*, 2011, (Autor não encontrado.), Pardal Produções. Analisada na pesquisa.

Single. *Sou dessas*, 2015, (Autor não encontrado), K2L/ Pardal Produções. Analisada na pesquisa.

Single. <i>Pimenta</i> , 2017, (Autor não encontrado), K2L Records. Analisada na pesquisa.
Single. <i>Tô solteira de novo</i> , 2017, (Autor não encontrado), K2L Records. Analisada na pesquisa.
Single. <i>Desce um gin</i> , 2018 (Autor não encontrado), K2L Records. Analisada na pesquisa.

Discografia Ludmilla

Observamos que as informações sobre Ludmilla também foram obtidas em sites como Wikipédia e em aplicativos de música como o Spotify. Também não encontramos uma página dedicada a ela em sites como o Dicionário Cravo Albin de Música Brasileira.

<p>Hoje, 2014, Warner Music. <i>Sem querer</i> (Ludmilla). Analisada na pesquisa.</p> <p><i>Hoje</i> (Umberto da Silva/ Jefferson Junior). Eu-lírico feminino faz referência a elementos boêmios (como festas), mas também mostra um comportamento típico da malandra: a forma sensual e sedutora de se relacionar com os parceiros. Ela comenta, então, que <i>quer perder a linha a noite toda</i> e que quer o parceiro <i>só para ela</i>. Observa-se também que ela quer fazer dele um <i>brinquedo</i>, colocando-o em uma posição de certa forma submissa a ela. Notamos que ela se aproxima do discurso de liberdade sexual que a malandra tem.</p> <p><i>Garota recalcada</i> (Ludmilla). Analisada na pesquisa.</p> <p><i>Se eu descobrir</i> (Rafael de Lima). Canção que segue a linha dos “direitos iguais” que a malandra alegava ter em outros momentos. Essa igualdade é especialmente significativa quando o assunto é traição. O eu-lírico afirma, por exemplo, que <i>se eu pegar você me traindo/ eu vou me vingar/ e vou ficar com seu amigo</i>. Observa-se também a valentia da malandra: ela afirma que, <i>se descobrir quem é a danada</i> (traidora), ela <i>vai meter a porrada</i>. Percebe-se, então, a convergência da malandragem feminina com a violência/ valentia.</p> <p><i>Fala mal de mim</i> (Ludmilla e Mateus Vargas Jr.). Nessa canção a malandra (uma boêmia que vive nos bailes funks) manda um “recado”, confrontando as possíveis rivais. Assim, a malandragem feminina dialoga com a noção de valentia, presente em outros momentos da malandragem “masculina”.</p>
<p>A danada sou eu, 2016, Warner Music. <i>Cheguei</i> (Wallace Cruz e André Vieira). Eu-lírico feminino também está em ambientes boêmios (baile funk), o que reforça a aproximação da malandragem feminina com a boemia. Observa-se também que ela reafirma a autoridade/ reputação dizendo que <i>chegou chegando/ bagunçando a zorra toda/ e que se dane, quer mais é que se exploda/ pois ninguém vai estragar o seu dia</i>. Ou seja, ela quer causar, quer malandrear e ratificar que é a dona do pedaço.</p>

Sou eu (Ludmilla, Jefferson Jr. e Umberto Tavares). Canção que está associada à imagem da malandra. O eu-lírico feminino comenta algumas características sobre o seu modo de agir, o que implica na sua imagem. Ela fala, então, que é aquela que *quando passa deixa o cara tonto, que provoca e só de rebolar já o faz enlouquecer*. Boêmia (*quer beber e curtir*), ela é *atrevida, livre e solta na pista e não quer compromissos sérios (está cansada de cara chiclete)*. Reforça-se, assim, algumas das características da malandra que discutimos na pesquisa.

Desapega (Umberto Tavares e Jefferson Jr.).

Tá tudo errado (Ludmilla). Outra canção em que se coloca em cena o “homem de malandra”. O eu-lírico feminino comenta que ela antes ocupava o lugar de otária, mas que agora é o homem quem *tá em seu lugar; ela mudou a regra do jogo*. Assim, ela se revela uma malandra que quer *se acabar, que vai pro open bar/ pra praia*. Sua *vida é um feriado/ ela não sai da gandaia*.

Modo avião (Umberto Tavares e Jefferson Jr.). Eu-lírico feminino afirma que quer viver “sem compromisso”, ela não quer nada sério, não quer *brincar de amor*. Mas, aparentemente, ela dissimula o desinteresse no parceiro já que afirma que, *se ele quiser, pode chegar mais/ a gente pode curtir demais*. Ou seja, a sua malandragem está relacionada à maneira como lida com os relacionamentos, mas também com a dissimulação, com o jogo de aparências tão comum na malandragem.

Abusa (Umberto Tavares e Jefferson Jr.). Eu-lírico feminino indica a malandragem ao afirmar que quer *rebolar, que provocar*. A sensualidade e o erotismo estão associados à dança e ela quer seduzir/ hipnotizar o parceiro para obter prazer.

Single. *Solta a batida* (Ludmilla, Carlos da Costa, Jefferson Jr. e Umberto Tavares), Warner Music. Analisada na pesquisa.

Single. *Jogando sujo* (Ludmilla, Jefferson Jr. e Umberto Tavares), Warner Music. Eu-lírico feminino reafirma a disposição da malandra para a boêmia, para *seduzir*, sobretudo através da dança (pois ela vai *divinamente descendo até o chão/ além disso, o bumbum ajuda a enlouquecer qualquer um*). Ela também se chama de *atrevida e bandida* – ambos os adjetivos estão positivados na canção.

Single. *Meu baile* (Ludmilla, Tiago Alves e Brandon Green). Parceria internacional de Ludmilla. Mais uma vez, a boemia (*vem curtir meu baile*) e a vontade de curtir e se entregar para o parceiro (*eu quero você só pra mim/ vem na malandragem/ me leva pra tua casa/ eu e você coladim*) são indícios da malandragem feminina. Percebe-se que aqui o eu-lírico feminino usa a palavra *malandragem* como sinônimo de curtição, de envolvimento com o parceiro e de sexo. A dança, o *rebolar até o chão, o jogar na cara* também se fazem presentes reafirmando a malandragem feminina.