



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

**Entre música e marginalidade: o discurso malandro em João Antônio
e suas repercussões na atualidade**

Janaina Rocha

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Maria Isabel Edom Pires

Brasília

2008

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURAS

**Entre música e marginalidade: o discurso malandro em João Antônio
e suas repercussões na atualidade**

Janaina Rocha

Dissertação apresentada como parte dos
requisitos exigidos para obtenção do grau
de Mestre em Literatura

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria Isabel Edom Pires

Brasília-DF, julho de 2008.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

**Entre música e marginalidade: o discurso malandro em João Antônio
e suas repercussões na atualidade**

Janaina Rocha

Banca Examinadora

Presidente: Prof^a. Dr^a. Maria Isabel Edom Pires – UnB

Membro: Prof^a. Dr^a. Regina Dalcastagnè – UnB

Membro: Prof. Dr. Luis Alberto Brandão – UFMG

Suplente: Prof. Dr. André Luis Gomes – UnB

Brasília – DF, julho de 2008.

*Aos meus amados, Carolina, Daniel, Maria Nilda e Maurício, irmãos e pais atuantes,
parceiros, amorosos e amigos, dedico este trabalho e agradeço por todo apoio.*

A São Paulo, onde vive a literatura marginal.

Agradeço,

ao meu melhor amigo Silmar Gannam, sempre anjo, sempre junto;

à prof^a Ana Maria Domingues de Oliveira, da Unesp, que desde minha ida a Assis me ajuda em tudo, mesmo à distância;

à prof^a Maria Isabel, minha orientadora, pela parceria neste trabalho, pela calma;

ao prof. Álvaro Faleiros, que numa tarde tentou me salvar das minhas pretensões com sua orientação;

à minha irmã Lola, ao meu querido Daniel Miguel e à Flavinha Peixoto, que me ajudaram nas traduções malandras;

ao meu mano Dani, sempre presente na hora do trabalho;

ao meu amigo Marcão, pelo Certeau, pelas palavras duras;

à Isa, amada, minha amiga paulistana em Brasília;

ao Dani Merli e à Juliana César, pela adorável amizade de ambos;

ao Savazoni, amigo que me incentiva a estudar desde que passou a fazer parte da minha vida;

ao Mau, também presente;

ao Bob, que está longe, mas está perto;

a Adriano de Angelis, que foi generoso, como chefe, com o tempo para o estudo;

a Jefferson Pinheiro, que me deu algumas palavras;

à Cristiane, pessoa sempre solidária;

à Larissa, pelo carinho e respeito;

aos que me acompanham com amizade e carinho desde antes, desde São Paulo, desde 1999, quando tudo começou;

à Radiobrás (e às pessoas bacanas que por ela passaram, como Dieguez) e a Brasília, onde pude exercitar outro tipo de imaginação crítica;

à Iemanjá e a Oxossi, ali, nos dias de reza e reclusão, saudade e solidão.

- *O que aprendeste debaixo da casca desse mundo?*
– *Eu quero voltar, estou cansado. Eu agora sei quem és, me ajude a voltar...*
– *O que andas a fazer com um caderno, escreves o quê?*
– *Nem sei, pai. Escrevo conforme vou sonhando.*
– *E alguém vai ler isso?*
– *Talvez.*
– *É bom assim: ensinar alguém a sonhar.*
– *Mas pai, o que passa com esta nossa terra?*
– *Você não sabe, filho. Mas enquanto os homens dormem, a terra anda procurar.*
– *A procurar o que, pai?*
– *É que a vida não gosta sofrer. A terra anda procurar dentro de cada pessoa, anda juntar os sonhos.*
Sim, faz conta ela é uma costureira dos sonho.

Mia Couto, *Terra sonâmbula*.

RESUMO

Esta dissertação indaga sobre as razões pelas quais João Antônio alinha-se hoje com a literatura marginal. A investigação procura ampliar o debate estabelecido pela crítica literária acerca da malandragem e da marginalidade na obra do autor. Para isso, busca-se entender quais são os componentes do discurso malandro, a partir de outra produção cultural, o samba. A partir de características dessa poética em forma de música, verifica-se ser possível estabelecer uma ponte entre a obra de João Antônio e a literatura marginal e compreender, parcialmente, o porquê da permanência da produção do autor no campo dessa expressão contemporânea.

Palavras-chave: malandragem, marginalidade, discurso, parceria, música, literatura marginal e samba

ABSTRACT

This dissertation inquires into the reasons why João Antônio aligns nowadays with marginal literature. The investigation attempts to extend the debate settled by literary criticism about the roguery and the marginality in the author's work. For such an attempt, it tries to understand what are the components of the roguish speech through another cultural production, the samba. From the characteristics of this poetry in the form of music, it was verified the possibility to establish a bridge between João Antônio's literary composition and marginal literature to understand, partially, the why in the permanence of the writer's works in the field of this contemporary expression.

Keywords: roguery, marginality, speech, partnership, music, marginal literature and samba

Sumário

Introdução	10
1 – Entre malandragem e marginalidade: de <i>Malagueta, Perus e Bacanaço</i> a <i>Dedo-duro</i>	18
1.1 Um outro ponto de partida e uma explicação	23
1.2 A malandragem antes de “Malagueta, Perus e Bacanaço” e “Dedo-duro”	27
1.3 As margens da literatura em “Meninão do Caixote”	28
1.4 A voz autobiográfica de “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”	32
1.5 “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” e a conversa com “Dedo-duro”	35
1.6 Quem fala é Dedo-duro	37
2 – Componentes do discurso malandro em João Antônio	44
2.1 O tempo e o lugar da produção do discurso malandro: o risco da imagem.....	49
2.2 Passagem: antes da literatura, a música	54
2.3 Características do discurso malandro	54
2.4 A música e os parceiros do jogo triste da vida	62
2.5 Parceria fraternal.....	64
2.6 A parceria nas cartas	67
2.7 O jogo duplo da marginalidade.....	71
3 – A parceria do autor com a literatura marginal	76
3.1 A literatura marginal em <i>Caros Amigos</i>	81
3.2 O leitor na mira	85
3.3 Nos manifestos, uma prova da parceria	91
REFERÊNCIAS	97
ANEXOS	105
ANEXO A – Quem é o Dedo duro?	106
ANEXO B – Uma carta à Ilka Brunhilde Laurito	113
APÊNDICE	120

Introdução

Esta dissertação parte do acolhimento de João Antônio pela atual literatura marginal. A investigação começa com o debate sobre a malandragem e a marginalidade a partir das obras *Malagueta, Perus e Bacanaço* e *Dedo-duro*. Nesse percurso, encontra-se o discurso do samba malandro como o campo discursivo – e analítico – que une, por meio de suas características, as diferentes produções desse *corpus*.

Quando lançado, em 1963, *Malagueta, Perus e Bacanaço* apontava para uma nova representação do malandro. A partir dessa obra, o escritor ganha visibilidade da crítica ao inscrever na literatura a experiência de um tipo da boêmia, marginal, nascido na terra do trabalho, São Paulo.

Os personagens principais são jogadores de sinuca que se revelam parceiros de andanças pela noite num “texto ritmado”. Em um de seus depoimentos sobre a reescritura do livro, em parte perdido num incêndio, João Antônio comenta que as lembranças de trechos inteiros se deram no processo mnemônico, pelo movimento de cada capítulo: “Isso me ajudou muito na composição, porque, empiricamente, eu escrevia por música”.

Essa observação indica um importante elemento da discussão: a musicalidade da literatura de João Antônio. A música, nesse caso, é a forma oral da linguagem malandra transposta para o texto. Ela ganha corpo no discurso, já que o cenário como tema, a cidade de São Paulo, não tem a mesma magia do samba como no Rio de Janeiro, de onde saíram os mais emblemáticos malandros. Essa é uma característica que vai se manter em outras narrativas, como “Dedo-duro”, que foi publicado em livro em 1982, quando o autor já questionava o termo malandro para os tipos marginais aos quais procurava dar voz. É especialmente nesse conto que encontramos convergência para o nosso debate.

Para ampliar a discussão sobre a malandragem e a marginalidade, situamos dois momentos distintos de produção do autor, traduzidos nas obras citadas. No primeiro, a matéria narrada é fabulada entre a vida e a literatura. Na situação de 1982, João Antônio é um jornalista que testemunha literariamente experiências marginais. Esse eixo não se esgota no tema. O assunto, na verdade, se inverte com “Dedo-duro”, que prefigura um malandro com o qual ninguém quer identificação, diferentemente da linhagem de seus antecessores. Ele não tem honra, não tem ética, e não tem habilidade na sinuca e na música. Se João Antônio não neutralizou essa voz, diferentemente dos sambas malandros, por que então não escutá-la? O que em comum ele tem com os malandros, além da marginalidade? E o que sua presença

explica sobre a marginalidade como um campo heterogêneo também composto de malandros-mitos?

Além do impasse acerca da malandragem de Dedo-duro como motivo do eixo, a escolha das duas obras também parte de uma análise de Jesus Antônio Durigan (Cf. ANTONIO, 1989, p.15). Ao examinar “Paulinho Perna Torta” (o conto da Boca do Lixo em *Leão-de-chácara*), o crítico afirma que a narrativa recupera parte do universo já mimetizado em *Malagueta, Perus e Bacanaço* e traz uma antevisão de mundo a ser representado em *Dedo-duro*. Com isso, sugere uma historicidade interna na obra do autor, que é reforçada com a análise de Rodrigo Lacerda (2006) sobre o percurso literário de João Antônio.

Lacerda defende que o estilo do escritor não nasce pronto com o primeiro livro, e recria seu trajeto, no qual “Paulinho Perna Torta” representa esse momento de maturidade na escrita do autor e “Dedo-duro” descende dessa condição, concluindo o percurso por alinhar na literatura a experiência do jornalismo.

Outra contribuição é a de Antonio Candido (1981), que tece comentários à produção do autor nos momentos de sua estréia, maturidade e no período de repórter literário. Em uma das leituras, o crítico avista João Antônio no realismo feroz, “um ultra-realismo sem preceitos” com uma “negação implícita sem adesão explícita às ideologias”, inaugurado pelo autor e por Rubem Fonseca.

Parece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração a uma prosa aderente a todos os níveis de realidade, graças ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante que acerta o passo com o pensamento, para mostrar a vida do crime e da prostituição (CANDIDO, 1981, p. 65).

As características apontadas por Candido chamam nossa atenção para aspectos de sua linguagem que transitam num campo comum à música como produção discursiva. Isso se mostra por meio dessa busca pelo registro da fala e, conseqüentemente, pela sonoridade nela incorporada.

A partir dessas obras e do que se amplia com um tipo marginal deixado de lado das representações, procuramos olhar para aspectos da linguagem que tanto remetem a um projeto de literatura ligado à oralidade quanto reforçam seu lugar no campo cultural da malandragem, que inicialmente se alicerça na produção de compositores. Nesse sentido, a investigação utiliza o discurso malandro originário dos sambas de 1930 a 1954 como eixo de análise para os debates propostos nas obras já citadas.

O discurso malandro foi localizado em *Acertei no milhar* por Claudia Matos (1982). O foco de sua análise está nas criações de Geraldo Pereira, Wilson Batista e Moreira da Silva,

que se ligam diretamente à temática e à linguagem malandras. Ela nomeia como malandro um aspecto predominante na produção textual das composições, relativo ao coletivo e à linguagem e comum não apenas aos três artistas, mas também a seus parceiros, entre eles Herivelto Martins, Haroldo Lobo, Jorge de Castro, Cyro de Souza e Jorge Veiga. Investigamos algumas qualidades que ganharam caracterização, na nossa perspectiva, como componentes dessa estrutura discursiva mais ampla.

Buscamos então entender o discurso malandro em João Antônio. Embora, segundo Bethold Zilly (2000), “quanto às vertentes principais do samba dos anos 30, o samba lírico-amoroso, o samba malandro e o samba patriótico e construtivo, João Antônio as continuou todas as três e as negou ao mesmo tempo”.

No percurso literário, o autor decompõe o malandro, como se observa em “Dedo-duro”. Mas ele se mantém atento àqueles socialmente à margem e, por conseqüência, às suas linguagens, que, em sinergia, guardam boa parte da experiência malandra já inscrita por João Antônio. Não vemos ruptura nesse processo e entendemos que o discurso malandro trata da experiência marginal, seja ela malandra, criminosa, proletária, musical etc. Apesar de o discurso constituir-se num momento histórico preciso, ele é uma estrutura que permite lidar com textos distintos, acentuando questões relativas ao lugar da fala. Há o risco de aderir ao mito malandro ou de destituí-lo, mas não pretendemos em nos ater à discussão de sua representação na cultura brasileira.

A opção pelo texto malandro visa trazer a discussão para a atualidade. Algumas características desse discurso se mantêm não só em João Antônio como ressoam na literatura marginal feita na periferia. Para além da plástica imagem do malandro como o mito nacional, antes cultuada, hoje desvaloriza, há um discurso sobrevivente marginal que se processa cheio de musicalidade pela palavra oral, a matéria que habita as expressões literárias em debate.

Para isso, problematizamos essas questões em três capítulos deste trabalho, nos quais optamos por concentrar a pesquisa na leitura de novos analistas. Para isso, recorreremos inicialmente ao Acervo de João Antônio, mantido e organizado na Unesp de Assis (SP), que reúne as principais e as mais atuais referências relativas ao autor, promovendo, também, uma retomada às investigações sobre a obra do autor.

Fazemos no primeiro, “Entre malandragem e marginalidade: de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço* a *Dedo-duro*”, a opção de analisar esses textos, mostrando que os tipos malandros tornam-se mais diversos, expandindo na obra do autor a noção de marginalidade. Inicialmente, ele retrata um malandro jogador, quase sem riscos para o meio social. Depois, produz um relato da delação como forma de sobrevivência do marginal, que põe em risco o

malandro. São tipos que ganham vozes na produção do escritor e embaralham as fronteiras entre malandragem e marginalidade.

Com a idéia de também apresentar dados biográficos e literários de João Antônio, optamos por observar os contos homônimos às obras já citadas em diálogo com os textos “Meninão do Caixote” e “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”. Utilizamos, especialmente, informações das cartas do autor trocadas com a amiga Ilka Brunhilde Laurito (ver Anexo B) e da tese *João Antônio: uma biografia literária*, de Lacerda (2006).

As duas narrativas antecedem, respectivamente, “Malagueta, Perus e Bacanaço” e “Dedo-duro”. Ambos introduzem a malandragem sob a perspectiva de um relato memorialístico, com diferentes graduações autobiográficas. Logo, percebe-se haver uma abertura para o leitor não resistir aos tipos que virão depois desses.

“Meninão do Caixote” é um conto híbrido que divisa a semântica de João Antônio, segundo análise de Lacerda, “pois numa fase inicial o autor se aproxima do estilo modernista”. O texto antecipa preocupações do autor com a linguagem dada na cidade do homem paulista. Isso se reflete na criação dos textos posteriores, entre eles “Malagueta, Perus e Bacanaço”, em que gírias e fluxo ritmado da trama ganham lugar substantivo na produção do ficcionista. São aspectos que reforçam nossa discussão sobre o escritor e o discurso malando a serem contemplados no segundo capítulo.

“Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” é a voz autobiográfica de João Antônio em *Dedo-duro*, que recupera em texto a formação de um malandro em um momento histórico em que esse tipo já não existe mais. A incursão na malandragem é pela música, pelas artes de ouvir e fazer praticadas no cotidiano da boêmia. No relato, surge o vício pela palavra, insinuando-se também a literatura como saída para a música, associada à malandragem. Além de alternativa, a literatura é esse campo poroso, no qual o ritmo se entremeia à fala e à criação. Observamos que a presença dessa ficção assemelha-se a um chamado. Como poderíamos escutar a experiência de Dedo-duro sem resistência à decomposição do nosso mito malandro? Em nossa mirada, voltada para o presente, avaliamos que “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” sugere, estrategicamente, o diálogo com o que vem depois, a malandragem dando espaço à marginalidade – inicialmente no sentido restrito da delação. Por isso, procuramos outras atribuições a essa condição (no campo do discurso), já que ela é onipresente nos malandros de João Antônio, nos sambas dos anos de 1930 e na contemporânea literatura da periferia.

“Dedo-duro” revela-se marginal não só no tema como na linguagem, que advém da malandragem. O texto remete-se ao amadurecimento do autor, motivado pelo dinamismo da

fala em condições adversas típicas da exclusão e, também, pelo testemunho apurado no jornalismo.

Com isso, aproximamo-nos do discurso malandro por um de seus componentes: a marginalidade. Ela se mostra na voz desse delator, que se move por um código marginal, que é o do malandro, para sobreviver. Sua ambigüidade é malandra, pois ele está entre a lei e o submundo. Buscamos, assim, abrir o caminho para análise do discurso malandro em João Antônio sem fazer uma associação simplificada no cotejo de “Malagueta, Perus e Bacanaço” e seu jogo triste da vida e da sinuca vivenciado pelos três anti-heróis. Avistamos, portanto, elementos mais duradouros nas narrativas e comuns a esse discurso.

Nomeamos o segundo capítulo de “Componentes do discurso malandro em João Antônio”. Duas dessas características, gíria e marginalidade, já se mostram no anterior. São retomadas no início deste segundo momento da dissertação, por meio de depoimentos do autor e de análises de Lacerda, Bruno Zeni, Candido e Antonio Arnoni Prado. Elas introduzem a explicação sobre a escolha do discurso malandro como eixo dos debates no capítulo, mantendo em perspectiva os apontamentos sobre sonoridade (oralidade) no processo literário do autor. Como demonstramos que margens do campo da malandragem se ampliam, com uma diversidade de tipos, entendemos que há uma mudança na geografia física da malandragem que não se extermina com a marginalidade. A partir disso, podemos trabalhar com um discurso primeiro constituído nessa boêmia datada pelo samba e que, como produção discursiva, permanece mais do que o malandro e suas representações.

Partimos do recorte proposto por Claudia Matos em *Acertei no milhar*. Ela estuda a produção de alguns criadores entre os anos 1930 e 1950, já que a noção de malandro está associada à de sambista desde os anos 1920. Ela divide os discursos em três vertentes: malandro, lírico-amoroso e apologético-nacionalista. Não examinamos as composições, mas, a partir do tempo e do lugar da produção do discurso, entendemos suas características e como algumas delas estão em João Antônio. Para isso, uma parte do suporte teórico foi obtida em Mikhail Bakhtin.

Sobre o tempo e o lugar da produção do discurso, apreendemos que o malandro é um ser de linguagem e que, portanto, lida, por meio do discurso, com as diferentes narrações históricas do poder. Sua auto-representação e a de seu grupo não são naturalistas, e sim dialógicas, como a prosa de João Antônio.

No momento em que o samba sai do domínio dos grupos marginalizados e vai para a avenida, no Carnaval, fica explícita sua vocação para a mobilidade. Aberta a fronteira, no campo cultural-artístico, do mundo negro para a cultura branca, essa relação, que se dá pela

linguagem, é de troca e atrito. O discurso malandro incorpora tais mudanças e se adapta ambigualmente ao contexto social. O exemplo é o samba regenerado (subgênero do malandro), que surge a partir de 1940, na fase de ditadura do Estado Novo, quando a malandragem já não tem nenhum atributo, e sim o trabalho.

Posto esse breve cenário, vimos que o estudo da linguagem não se desvincula de suas condições de produção. No caso, o discurso malandro se mostra flexível e sobrevivente às adversas condições, logo, marginalizado. Dele, pinçamos e analisamos quatro componentes que se ligam à obra do autor, que são: a marginalidade, a gíria, a mobilidade e a parceria.

Por ora, mais do que diferenciar detalhadamente cada elemento, é importante esclarecer que o debate sobre esse discurso se sustenta nas noções trabalhadas por Bakhtin, como dialogia, carnavalização e ambivalência, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981) e *Estética da criação verbal* (2003). Em especial, a mobilidade, já que passamos pela idéia do malandro como um ser de fronteira, seja na metáfora do Carnaval ou entre a marginalidade de seu discurso e a formalidade semântica postulada pela ideologia em vigor. Observamos ainda que a marginalidade tem diferentes graduações no discurso, mas é uma característica evidente. Por sua vez, a gíria, como princípio constitutivo da linguagem, pode tanto dar ainda mais mobilidade ao discurso quanto marginalizá-lo. É certo que ela acelera o processo da renovação da linguagem. Da idéia de parceria, extraímos, especialmente, um modo de produção que vai caracterizar a literatura marginal e também sua relação com João Antônio.

Os textos analisados sob esses pontos de vista são “Malagueta, Perus e Bacanaço” e “Dedo-duro”.

Na narrativa que marca a estréia do autor, discutimos a gíria, a mobilidade do discurso e a parceria que se dá em “comunhão com a marginalidade”, no espaço inventado pela literatura. A expressão é de Zeni (2004) e envolve a análise de Maria Rita Kehl (2000) sobre a condição fraternal. No conceito desenvolvido pela psicanalista, reside a idéia da construção do sujeito pelo outro, o irmão, na “semelhança pela diferença”. Nesse conto, qualificamos a parceria como esse elemento unificador, embutido nessa produção e em consonância com as questões posteriores, ou seja, a relação do autor com expressões ditas marginais. O campo da marginalidade ganha assim mais complexidade, já que as relações podem se pautar por essa condição fraternal, por essa tolerância à diferença. Até então, entendíamos “Malagueta, Perus e Bacanaço” apenas na seara malandra. Com essa análise, voltamos a expandir fronteira da malandragem em direção à marginalidade.

O relato de “Dedo-duro” mostra sua condição marginal na malandragem. Uma operação que se dá pela mobilidade do discurso, que transita entre a malandragem e a ordem. A sua mobilidade ganha mais força dialógica na transposição do texto original – uma reportagem para a revista *Realidade* – para a literatura em livro, porque os ajustes intensificam a malandragem (gíria) e a verossimilhança, tirando a ficção da avaliação monológica do autor sobre aquele testemunho. O discurso se torna portador de verdade e permissível a qualquer relação (com o leitor). O contato é horizontal, à semelhança da forma como funciona a parceria.

Assim, procuramos examinar a dinâmica do discurso malandro e seus elementos em João Antônio.

O último capítulo retoma a questão do acolhimento de João Antônio pela literatura marginal. Refazemos, antes, o percurso desta pesquisadora, que se iniciou com a cultura hip hop e a música rap em 1999. Ambas as manifestações contribuíram para a construção da imagem dos escritores como porta-vozes dos sujeitos que vivenciam situações de marginalidade no campo da literatura brasileira contemporânea. Boa parte dos dados atuais, entretanto, está na dissertação da antropóloga Érica Peçanha do Nascimento (2006).

O rap é arte pós-moderna que se constitui a partir de uma apropriação reciclada de outras obras. Como exemplo desse desafio estético, está sua base musical. No Brasil, contudo, a criação se afirma pela palavra, que vem da periferia, e, em princípio, destina-se ao semelhante (KEHL, 2000). Segundo o ensaio “Dialética da marginalidade” (ROCHA, 2004), produções dessa natureza são “poéticas da sobrevivência”. Mediante um exemplo, o rap “Diário de um detento”, sintetiza-se essa designação. A composição é do rapper Mano Brown, integrante do mais significativo grupo brasileiro Racionais MC’s, e de um ex-presidiário, Jocenir – que após a experiência publicou livro de mesmo nome da música. Chegamos assim à nossa primeira questão em conformidade com um elemento do discurso malandro: essa produção, com sua poética da sobrevivência, reposiciona o marginal no campo artístico e, por meio de um modo de produção caracterizado pela parceria, põe em cena a literatura marginal e João Antônio.

Como referência de discurso, os Racionais (e outros grupos) abrem caminho para a literatura marginal, que vem à tona com mais e diferentes vozes marginais que o rap, em seu início.

Destaca-se a atuação de Ferréz, que organizou o primeiro *corpus* dessa produção: as três edições especiais de “Literatura marginal” em *Caros Amigos*. A partir dessas publicações, a expressão literatura marginal ganha seu espaço no campo literário, ao inserir a produção

discursiva de sujeitos marginais e suas experiências sociais. Ela avança com ações extraliterárias que envolvem eventos, saraus, oficinas, debates e, assim, constitui-se como movimento cultural-social, à semelhança da cultura hip hop.

Mas nosso foco está na conexão que se estabelece com João Antônio, por meio do que estudamos no discurso malandro, que é um tecido para todos esses acontecimentos. Isso se dá por um debate que o autor coloca: o leitor como parceiro. Localizamos um texto da literatura marginal que tem inquietação parecida e uma outra dimensão do problema da leitura para o sujeito marginal, que só estava ao alcance de João Antônio em suas andanças literárias.

Portanto, marginal ao leitor, João Antônio é acolhido por Ferréz, seu parceiro, seu leitor marginal.

É uma parceria “tática”, segundo Michel de Certeau (2007), já que está imbuída da idéia de fortificar o fraco, postulada não pelo cânone literário mas pela colaboração de mais e mais parceiros.

Essa relação torna patente o modo de produção desses autores, que criam, em conjunto, como os malandros do samba. Nesses discursos, a autoria permanece em xeque. Assim, Ferréz insere a produção de João Antônio na revista e em seus textos, restituindo a palavra de João Antônio, que, para esta dissertação, é malandra e marginal hoje.

1 – Entre malandragem e marginalidade: de *Malagueta, Perus e Bacanaço a Dedo-duro*

João Antônio está morto faz pouco mais de 10 anos e já não existem a paisagem e os tipos descritos em seu primeiro e mais conhecido livro, *Malagueta, Perus e Bacanaço*¹. Essa mudança da matéria narrada não impede a parceria entre seus malandros e leitores de literatura marginal – expressão recentemente reapropriada por produtores da palavra nas periferias.

Tendo em vista essa relação, pretendemos ampliar, neste capítulo, o debate sobre malandragem e marginalidade em João Antônio, começando por *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Toda literatura e todo discurso malandro do autor parecem estar na obra, que sempre será um ponto de partida. Com dúvidas, porém, resolvemos ouvir, além desse, outros textos e apontar “Dedo-duro”² como um outra figura malandra, o delator sem prestígio com o qual ninguém quer identificação. A leitura desses contos fornecerá dados biográficos e literários que dêem uma idéia da trajetória do autor.

“Malagueta, Perus e Bacanaço” narra os dias e as noites de “viração” de três jogadores de sinuca na década de 1950 pela Lapa, Água Branca, Pinheiros, Barra Funda, centro de São Paulo, Casa Verde, Osasco – bairros e regiões por onde as memórias deles e de João Antônio alcançam. O registro de sua primeira publicação é de 1963.

Maria Regina Ciscati (2000, p. 28) aponta que, a partir de meados de 1955, noticiários e crônicas jornalísticas traziam, com freqüência, ao lado do termo malandro, as designações bandido, delinqüente e marginal. Embora, na obra, seja distinto o grau de malandragem entre *Malagueta, Perus e Bacanaço*, os três “viradores” são caracterizados como vadios e boêmios, diferentemente de qualquer outra definição (ou representação) pós-1955³.

O enredo dos malandros se encerra na “Lapa”, com o mais sintético e exato relato sobre os personagens: “Falou-se que naquela manhã por ali passaram três malandros,

¹ Utilizaremos a edição de 2004, publicada pela ed. Cosac Naify. A presente edição tem por base a de 1975, última revista pelo autor, em 1974.

² Utilizaremos a edição de 2003, também da Cosac Naify. A primeira edição de *Dedo-duro* é de 1982.

³ Segundo o crítico literário Berthold Zilly, malandro é hoje uma “palavra multifacetada” com três possíveis significados. Dentre os quais: “bandido, ladrão, gangster, assassino”. São “significados puramente negativos, sinônimos de marginal”, que dividem lugar com a ambivalência da malandragem no sentido “do imaginário popular” ou no mais “amplo” reformulado na sociedade. Zilly cita como exemplo Paulo Maluf, porque goza de “simpatia popular”, lida com a “malandragem como meio de ascensão” e sai “impunemente” (cf. “João Antônio e a desconstrução da malandragem”, em *Brasil: país do passado?*, São Paulo: Edusp; Boitempo, 2000), pp. 181-182.

murchos, sonados, pedindo três cafés fiados” (ANTÔNIO, 2004, p. 222). São, sim, protagonistas, mas não heróis – embora muitos estudos afirmem, como Bernachi (2005), que “João Antônio encontra um novo perfil de herói-malandro”. Ganham e perdem o jogo, a sinuca, quase sempre sem triunfos, sem acúmulos nem posses.

Aqueles [três jogadores] viviam. Malagueta, Perus e Bacanaço, ali descontraídos. O movimento e o rumor os machucavam, os tocavam dali. Não pertenciam àquela gente banhada e distraída, ali se embaraçavam. Eram três vagabundos, viradores, sem eira, nem beira. Sofredores. Se gramassem atrás do dinheiro, indo e vindo e rebolando, se enfrentassem o fogo do joguinho, se evoluíssem malandrings, se encarassem a polícia e a abastecessem, se se atilhassem, teriam o de comer e o de vestir no dia seguinte; se dessem azar, se tropicassem nas virações, ninguém lhes daria a mínima colher de chá – curtisse sono e fome e cadeia (...) (ANTÔNIO, 2004, p. 178).

Na tese *Do real à ficção: a busca de um retrato brasileiro na construção de personagens de João Antônio*, Luciana Cristina Corrêa (2006) salienta que é pela publicação da obra inicial que o autor estabelece o que seria a marca de sua literatura: a escolha de personagens socialmente marginalizadas como protagonistas em textos considerados ficcionais e a ficcionalização de determinados sujeitos públicos, como Lima Barreto e Noel Rosa, que, para o autor, também estariam marginalizados no campo literário da cultura nacional. Nesse sentido,

João Antônio, em ‘Malagueta’, além de construir habilmente os protagonistas e jogadores exímios de sinuca Malagueta, Perus e o meticuloso Bacanaço, numa narrativa circular que começa e termina, numa única noite, no bairro da Lapa, em São Paulo, os faz dividir os mesmos espaços territoriais com algumas figuras extra-textuais, entre elas, alguns malandros e jogadores de sinuca (CORRÊA, 2006, p. 42-43).

(...) Nos referimos à presença de Carne Frita, o ‘maior taco do Brasil’, nas páginas do conto-título do livro. O jogador, ficcionalizado por João Antônio, se transforma num provável, mas temível e, sobremaneira, respeitável adversário para os três jogadores que o encontram e o cumprimentam, numa esquina da rua Santa Efigênia, num determinado momento da narrativa.

(...)

O sergipano Walfrido Rodrigues dos Santos, alcunhado Carne Frita, merece destaque para a sinuca brasileira como o campeão Joe Davis para a Inglaterra, haja vista a notoriedade do esporte em nosso país dever, ao menos parcialmente, à sua marcante presença nos bilhares de vários estados brasileiros, como revela o próprio narrador de João Antônio (CORRÊA, 2006, p. 42-43).

Nesse trecho, Corrêa (2006) aponta para um dos focos do seu estudo: o fenômeno da mediação cultural na carreira do escritor desde a sua primeira publicação, reconstituindo ficcionalmente, por exemplo, o legendário Carne Frita. Sob essa ótica, a atuação de intermediador se mostra como importante recurso para a elaboração da sua escrita, já que, na construção de seu discurso, resgataria o de Noel, o de Lima e quem ele julgasse excluído. Por meio dessa dupla operação, o autor,

no exercício do seu projeto literário, procura trazer ao (re)conhecimento dos leitores alguns traços de nossa cultura que julga estarem esquecidos pela população e, ao mesmo tempo em que presta uma homenagem a determinadas figuras do passado cultural brasileiro, deixa evidente uma relação de espelhamento com as mesmas, a fim de se auto-justificar como um intelectual (CORRÊA, 2006, p. 6).

A perspectiva de Corrêa (2006) abre uma janela para uma leitura de João Antônio em um campo cultural mais amplo e diferentemente permeado pela realidade, que foi dissolvida com a idéia da mediação. Podemos intuir, então, brechas nos gêneros literários, um vai-e-vem entre o discurso e a matéria narrada e, ainda, acrescentar uma noção de marginalidade com mais tipos, na interpretação da obra de João Antônio. A pesquisadora trabalhou com obras posteriores a *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) e *Leão-de-chácara* (1975), como *Dama do Encantado* (1996) e *Calvários e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (1977).

Retomando a perspectiva histórica da malandragem em João Antônio, segundo Ciscati (2000), o autor mistura em seus contos “malandros leves” com “malandros pesados”, o que não era comum para o período de malandros distintos, espertos e cheios de picardia (pré-1955). A autora explica que “João Antônio observa, capta e transpõe para seus contos uma geografia física da malandragem que vai se ampliando” (CISCATI, 2000, p. 109), ao analisar narrativas como “Malagueta, Perus e Bacanaço”, “Paulinho Perna Torta”, “Dedo-duro” e “Bruaca”.

À medida que a urbanização acirra-se, a ligação do centro da boemia com os bairros (Lapa, Barra Funda, Pinheiros, Cambuci, Penha) vai sendo facilitada e, portanto, o trânsito dos malandros e boêmios também, assim como a diversidade de figuras sociais que irão inspirar o autor (CISCATI, 2000, p. 109).

Perceber como se dá essa ampliação é importante, mas vale sublinhar que Ciscati, ao chegar a essa análise, estuda a obra do autor como representação da malandragem, ao lado de depoimentos de personagens vivos, como o compositor e sambista Germano Mathias, também de São Paulo.

A pesquisa da historiadora justamente desmistifica São Paulo apenas como a terra do trabalho, o lugar do progresso e do desenvolvimento no país. Dessa forma, o malandro de João Antônio é um dos principais contrapontos a tudo o que a cidade representa. Ao cotejá-lo com o sambista, entretanto, os malandros de João Antônio, sobretudo os de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, encontram ressonância na forma como a música popular brasileira apresenta esse tipo social. E as três maneiras principais seriam:

uma, como o contraponto ao ordenamento ao mundo do trabalho com seu papel de articulador da sistematização da vida do indivíduo – funcionando, nesse caso, como uma modalidade matuta da ética protestante; a outra, como estratégia de sobrevivência associada a um sentido existencial “suave”, adequado aos padrões de uma sociedade que gosta de se imaginar tolerante e livre de culpabilidade em face de uma história comum construída com base na manutenção de fortes mecanismos de exclusão política e social; finalmente, na terceira modalidade de leitura, a figura do malandro costuma ocupar um pedestal muito próprio no processo de construção de um sentido de identidade nacional. Somos uma gente malandra e acreditamos que isso é bom (STARLING, 2004, p. 37).

Assim, Heloisa Maria Murgel Starling (2004) inventaria a posição do malandro na cultura nacional, não referendando algumas leituras canônicas que insistem na sua imagem como modelo de herói ou de mito fundador. Isso, de certa forma, nos auxilia a decompor o malandro em João Antônio; ou a expandir a noção de marginalidade encontrada em sua obra. As perspectivas da historiadora vão ao encontro dos conceitos da “Dialética da marginalidade” (2004), de João Cezar de Castro Rocha, que propõe outra estratégia de interpretação com a formulação do conceito de dialética da marginalidade, pressupondo uma nova forma de relacionamento das classes sociais, na qual as diferenças são evidenciadas,

numa recusa à “improvável promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos de poder e o crescente universo dos excluídos”. Seria possível então “descrever a superação parcial, no âmbito da sociedade, da dialética da malandragem” e, ao mesmo tempo, “dar conta de uma produção cultural contemporânea alternativa [marginal]”.

Por sua vez, em uma análise que se baseia no conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, Berthold Zilly (2000) enfatiza que João Antônio não construiu o malandro como tipo ideal nacional e possível figura de identificação para as diversas classes sociais. O autor

quis mostrar que a modernização da sociedade brasileira e as reformas urbanísticas de Getúlio Vargas até a ditadura militar obrigaram o malandro, que tinha descido do morro nos anos 20, a voltar para lá, confinando no seu espaço de origem, obrigando-o mais do que nunca à criminalidade ou à miséria (ZILLY, 2000, p. 183).

Com elementos da leitura da “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido, Zilly nota ainda que “à diferença do habitual romance malandro, dominado claramente por um protagonista”, na leitura do primeiro parágrafo de ‘Malagueta, Perus e Bacanaço’ vemos três protagonistas, “à revelia do individualismo do mito do malandro como herói solitário”. Complementa a análise: “Todos os nomes são metonímias, marcam indivíduos, mas com termos genéricos, de modo que se sugere que são tipos” (ZILLY, 2000, p. 184).

O que João Antônio produziu estaria então na passagem da “Dialética da malandragem” para a “Dialética da marginalidade”? Por isso sua atualidade, sua permanência entre leitores marginais? Dialéticas que seriam duas formas de compreender o país e que foram então discutidas no texto “Dialética da marginalidade”, publicado no jornal *Folha de S.Paulo*.

(...) Antes, porém, recordemos o modelo anterior. Na “Dialética da malandragem – Caracterização das ‘Memórias de um Sargento de Milícias’”, Antonio Candido desenvolveu uma interpretação fecunda da especificidade histórica brasileira, com base num comércio de mão dupla entre os pólos da ordem e da desordem. Tal comércio seria realizado por meio da figura socialmente plástica do malandro – homem de muitos rostos e discursos, cujo gingado rivaliza com sua habilidade de obter vantagem nas situações mais diversas e mesmo adversas.

Tal trânsito entre esferas opostas representaria a metáfora da formação social comprometida com o acordo, em lugar da ruptura; com o “deixadisso”, em lugar do conflito. Afinal, o desejo de ser cooptado também define

o malandro. No fundo, como Candido esclarece, o malandro aguarda “ser finalmente absorvido pelo pólo convencionalmente positivo” (ROCHA, 2004).

As obras de João Antônio têm uma realidade empírica (já datada), em que o tempo e o espaço ficcionais estão próximos do fato social. A “ordem relacional”, que Rocha atribui à “Dialética da Malandragem”, portanto, é quebrada pelo conflito do mundo à margem, então representado, diferente de ficções em que prevalecem contornos pitorescos, folclorizados ou mesmo caricaturais. A malandragem em João Antônio já nasce parcialmente distanciada da “figura socialmente plástica do malandro”, o mito, o (anti)herói.

Malagueta, Perus e Bacanaço “representam também três subtipos de malandro, três distâncias diferentes em relação à violência e ao crime por um lado e à musicalidade e ao ludismo por outro lado” (ZILLY, 2000, p. 186).

Apreendemos em Zilly que a “tríade de três anti-heróis” sugere uma variação acerca dos tipos malandros, evidenciando o recorrente processo de composição e decomposição da malandragem no autor. Processo sobre o qual o crítico volta a afirmar que João Antônio busca desmascarar o mito do malandro, em parte deflagrado pela dialética de Candido, com um “realismo cru, em nome da verdade”, porém, Zilly lança mão de uma dúvida:

“É de se perguntar porém se ele não acaba aderindo a ele, involuntariamente, e talvez o mito seja mais forte do que a vontade de racionalizá-lo” (ZILLY, 2000, p. 183).

Tomamos as perspectivas acima como conflitos importantes e complementares ao debate deste capítulo, que é o de ampliar o campo de visão acerca da marginalidade e da malandragem na poética do autor. As leituras desestabilizam idéias (e imagens) preconcebidas e assim nos forçam a enxergar, ao menos neste primeiro momento, mais que ideologias acerca da malandragem na obra de João Antônio, sem negar, entretanto, a marginalidade como característica discursiva.

1.1 Um outro ponto de partida e uma explicação

Ao prefaciар a publicação *Leão-de-chácara*⁴, o professor Jesus Antônio Durigan (apud ANTÔNIO, 2002, p. 16) situa a publicação, editada em 1975, como um “eixo”, e também sinaliza a narrativa “Paulinho Perna Torta” (o conto da Boca do Lixo em *Leão-de-chácara*) como a recuperação de parte do universo já mimetizado em livros como *Malagueta, Perus e*

⁴ Utilizamos a 7ª edição de *Leão-de-chácara*, então lançada pela editora Estação Liberdade (São Paulo). Foi a última edição revista pelo autor, em Copacabana, em janeiro de 1989.

Bacanaço e, ainda, como uma antevisão de mundo a ser representado em obras como *Dedo-duro*, de 1982.

É ainda em “Paulinho Perna Torta”, segundo Durigan, o momento em que é nítida a presença do “narrador malandro”⁵ no processo literário de João Antônio.

O recorte do professor engloba todo o conjunto publicado em livro. Este trabalho de dissertação terá foco nos textos “Paulinho Perna Torta”, “Malagueta, Perus e Bacanaço” e “Dedo-duro”. Três textos que, isoladamente, ou mesmo no conjunto de cada uma dessas publicações, carregam em si as constantes, pertinentes e ainda não conclusas discussões sobre o “narrador malandro”, um “escritor marginal”, as “representações do malandro”, uma “literatura marginal” ou ainda algo mais amplo que essas classificações, “já que todas as palavras que conduzem a categorias são armadilhas” (COMPAGNON, 2006, p. 24).

“Paulinho Perna Torta” é um índice dessa noção de historicidade interna na obra de João Antônio e se torna mais uma referência para as discussões. Optamos pelo pressuposto de que o passado depende do ponto de vista do presente, e *Dedo-duro*, então a obra mais recente, ajusta-se como o primeiro ponto de partida para toda essa reflexão.

Dedo-duro é um sujeito mirrado apelidado de Zé Peteleco (ou Zé Vesgo) que faz “crocodilagem”. Apresenta-se também, no decorrer da narrativa, como Carioca, quando se “arma” e encara, com outra identidade, o que faz: delatar o outro. Carioca é o seu modo de disfarce para fazer o “trampo”, a crocodilagem, a delação.

A dúvida é: Dedo-duro é malandro?

Ao localizar uma falta de modelo de malandro em São Paulo, Ciscati (2006) trabalha com evidências dispersas, dando espaço para um período diferente do que aquele que pesquisa (a boêmia na cidade de São Paulo de 1930 a 1950). Mas, assim, constata que “Zé Peteleco encontra a possibilidade de ascensão não no trabalho formal, mas no ambiente da malandragem” (CISCATI, 2006, p. 107), na Boca do Lixo, região-submundo no centro de São Paulo. Dessa forma, a pesquisadora ajuda a responder à nossa questão.

Porém, segundo os malandros de “Paulinho Perna Torta” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”, Zé Peteleco (ou Carioca) não é malandro, conforme exemplo que veremos mais adiante.

“Dedo-duro” permanece como impasse e, por essa razão, um dos pontos de análise. É um conflito diante das representações presentes nos outros textos do “eixo” e que ascende

⁵ Segundo Jesus Antônio Durigan, esse narrador que “não só incorpora como seu o ponto de vista dos atores marginalizados, como também procura assumir de fato, não de aparência, a sua própria representação de ‘narrador malandro’” (cf. ANTÔNIO, 2002, p.16).

vinte anos depois do exemplar *Malagueta, Perus e Bacanaço*. O que João Antônio forjou nessa zona literária inventada em espaços boêmios, suburbanos e decadentes da cidade de São Paulo e à qual se atribui uma forma da língua e uma entonação: malandros ou discursos? O que fica?

“Dedo-duro” confunde-nos um pouco mais no sentido do que é ser malandro:

(...) Nas quebradas, por aí, há quem diga e garanta que todo ladrão é otário, todo malandro é otário. Difícil alguém não gostar de contar as glórias, como se fosse vantagem. Quem, vagabundo, malandro, puta, afanador, virador, não ronca e diz, papudo, que é mais que os outros, é o bom das paradas, o ponta-firme dos pontos? Claro, nem todos. Há o come-quieto e esse é pedreira, dali não se tira nada. Esse não soletra. Esse um rouba, estraçalha, estupora, mas se esquiniza, se manda, vai gastar em outra praça. É cabra-sarado. E sabe o buraco onde a coruja dorme. Um perigoso (ANTÔNIO, 2003, p. 135-136).

Para uma das figuras de “*Malagueta, Perus e Bacanaço*”, a palavra ‘cagüeta’ é o que “mais dói para um malandro” (ANTÔNIO, 2004, p. 216). A dúvida, portanto, continua. Os principais malandros de João Antônio não legitimam Dedo-duro como parceiro. Demonstram não fazer adesão a esse tipo – também real na Boca do Lixo dos anos 1950 e 1960. Contudo, o escritor, cerca de dez anos depois, dá voz a Dedo-duro.

Outra explicação sobre esse ponto de partida são as anotações de uma agenda telefônica (ver Apêndice) pertencente ao escritor, que se encontra no acervo pessoal de João Antônio, doada após seu falecimento para Universidade Estadual Paulista – Unesp (*campus* de Assis). A transcrição e a primeira análise desse importante material foram feitas pela pesquisadora Patrícia Aparecida dos Santos (2006). Segundo a pesquisa, trata-se da construção de um dicionário de gírias, que decorre das observações do autor sobre as pessoas dos espaços que retratou.

A “agenda-dicionário” do escritor foi encontrada em seu acervo sem data de identificação. Santos supõe que ela tenha sido composta no período anterior à viagem de João Antônio a Berlim, em 1987, e que ele tenha levado a agenda em sua bagagem pessoal, utilizando-a no país estrangeiro para anotações telefônicas. Nela, localizam-se 596 verbetes, tanto no sentido literal quanto no conotativo, de termos utilizados em *Dedo-duro* e *Abraçado ao meu rancor*, porque, para ela, os livros “são reuniões de contos que apresentam uma variedade temática e que tiveram suas publicações anteriores à viagem de João Antônio para a

cidade de Berlim, Alemanha”⁶. Ao fim dessa pesquisa, ela conclui também não ter exatidão de um determinado período de criação da agenda, pois os verbetes encontrados podem ser observados também em obras anteriores a *Dedo-duro* e *Abraçado ao meu rancor* – apesar de reconhecer que grande parte das 596 palavras foi registrada nessas obras. A descoberta da agenda reforça ser contínuo (e central) o processo de composição de linguagem do autor.

Segundo a pesquisadora, “o pilar primordial que sustenta a abordagem temática do escritor é a linguagem, pois é em função desse instrumento que a veracidade ganhará espaço importante entre a criação literária e o mundo real” (SANTOS, 2006, p. 1).

(...) Podemos observar que a agenda-dicionário aponta para um hábito desenvolvido pelo escritor em estar atento para apreensão da linguagem popular que percorre diariamente as ruas dos bairros periféricos das cidades paulistanas e cariocas (SANTOS, 2006, p. 2).

Então, além da hipótese do recorrente processo de construção e desconstrução da malandragem, lançada por Zilly (2000), observamos ser também ininterrupto o processo de reconstrução do discurso malandro na obra do autor. O apurado processo ficcional, em que o autor manipula o código alheio, a música do outro, revela-se objetivamente por meio da sistematização do vocabulário em verbetes, sobretudo em obras mais recentes, como “Dedo-duro”. São, então, informações que reforçam o dinamismo da linguagem do autor, estruturada sob um discurso literário que margeia a oralidade.

Para melhor entender esses processos que nos indicam a possibilidade não da morte mas da continuidade da poética do autor – composta dos mesmos e de outros elementos da malandragem (marginalidade) –, propomos diálogo com algumas obras.

Iniciamos por “Meninão do Caixote” e “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, que vão revelar informações substanciais sobre o processo de criação de “Malagueta, Perus e Bacanaço” e “Dedo-duro”.

⁶ O Acervo João Antônio disponibilizou a transcrição da agenda e o relatório final do projeto de pesquisa de Iniciação Científica, intitulado *A agenda-dicionário de João Antônio e as obras Dedo-duro e Abraçado ao meu rancor* de Patrícia Aparecida dos Santos, relativo ao período de 1º de março de 2006 a 30 de dezembro de 2006, apresentado à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP.

1.2 A malandragem antes de “Malagueta, Perus e Bacanaço” e “Dedo-duro”

“Malagueta, Perus e Bacanaço” e “Dedo-duro” são textos antecipados por narrativas que parecem contar parte dos processos de formação de seus personagens, com o relato de um aprendizado ligado à formação na malandragem. No caso, os contos “Meninão do Caixote” e “Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha”, respectivamente.

Entretanto, a edição em livro de “Paulinho Perna Torta” foge dessa estrutura, sendo que as subdivisões dessa novela contemplam uma organização dos fatos narrativos em tom memorialístico, “uma espécie de mini-romance de formação” (ZILLY, 2000, p. 187). A primeira memória – ou formação, no sentido de aquela forma/trecho compor traços de um personagem a ser revelado – é chamada de Moleque de Rua. Essa parte do texto nos aproxima de “Perna Torta”, que “começa como um malandro adolescente e simpático, virando aos poucos bandido puro, bem-sucedido, aburguesado, desmalandrizado, com casa própria e tudo, pois ele consegue profissionalizar-se como criminoso e inserir-se na sociedade estabelecida” (ZILLY, 2000, p. 187).

A partir dessa prerrogativa, podemos dizer que “Meninão do Caixote” e “Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha” exercem função semelhante de guia, apresentando o assunto na forma do jogo que a literatura de João Antônio propõe, ao buscar ser indissociável da vida vivida por seus personagens.

Vale ressaltar que originalmente as obras *Malagueta, Perus e Bacanaço* e *Dedo-duro* foram publicadas dessa forma, conforme explica João Antônio:

Uma das minhas características principais é a planificação. Todos os livros de conto precisam de projeto. Sou, inclusive, conhecido como um escritor que distribui bem as matérias em meus livros. Se um livro de contos não for planificado, ele poderá conter ótimos assuntos e não prestar. Uma característica muito importante nos meus livros é essa distribuição de assuntos. Se alguém tirar da ordem que eu lhes dei, a obra estará praticamente invalidada⁷ (ANTÔNIO apud BERNACHI, 2005, p. 19).

Também por meio dessa relação de diálogo entre as obras, podemos trafegar por parte do percurso biográfico e literário do autor. A partir de “Meninão do Caixote”, abre-se uma fronteira estilística, o fim de uma “dentição literária”, segundo Rodrigo Lacerda (2006), em

⁷ Em entrevista dada ao *Diário do Povo de Campinas*, 1975.

sua tese *João Antônio: uma biografia literária* – que é fundamental para compreender o processo de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, por construir a trajetória de João Antônio em seu projeto literário.

Com “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, retomamos elementos iniciais (e biográficos) da composição de um malandro, que surgem, propositalmente, antes de uma narrativa distinta e distante do personagem Dedo-duro. Essa vinculação não é aleatória, segundo o próprio autor. Veremos que o contato renovado com informações íntimas (ou privadas) do autor, por meio desse texto de caráter autobiográfico, provoca nosso olhar. E, inicialmente por negação, queremos ouvir o que Dedo-duro tem a dizer.

Poderemos, assim, enxergar a ficção do autor bem mais engendrada no amplo campo social e cultural da malandragem que se modifica dentro da marginalidade.

1.3 As margens da literatura em “Meninão do Caixote”

“Meninão do Caixote” é o penúltimo conto do livro *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Foi escrito durante o ano de 1959 e, em 1960, foi primeiramente publicado pelo *O Estado de São Paulo*. No projeto original do livro, o conto seria o principal, segundo relatos de João Antônio. Com o incêndio na casa de sua família, a perda de seus pertences e dos originais do primeiro livro, a reformulação foi obrigatória.

Os trechos abaixo são parte integrante da história de “Meninão do Caixote”, que, levado por um experiente jogador, um patrão da malandragem, entra no mundo da sinuca.

Partidas baratas e partidas caras. (...) E o dinheiro na caçapa parecia vibrar também, como o taco, como o giz, como homens que ali vibravam. Picardia, safadeza, marmeladas também. O jogo enganando torcidas para coleta das apostas.

Vitorino era o dono da bola. Um cobra. O jeito camarada ou abespinhado de Vitorino, chapéu, voz, bossa, mão, seus olhos frio medidores. O máximo, Vitorino. No taco e na picardia.

Saía, fazia que ia brincar. Ficava lá no meu canto, procurando compreender. Os homens brincavam:

– Ô meninão!

Eu sorria, como que recompensado. Aquele dera pela minha presença. Um outro virava-se:

– Ô meninão, você está aí?

Meninão, meninão, meu nome ficou sendo Meninão.

(...)

Porque Vitorino era um bárbaro, o maior taco da Lapa e uma das maiores bossas de São Paulo.

(...) E, para mim, menino que jogava sem medo, porque era menino e não tinha medo, o que tinha era muito jeito, Vitorino ensinava tudo, não escondia nada.

Só joguei em bilhares suburbanos onde a polícia não batia, porque era um menino. Mas minha fama correu, tive parceirinhos que vinham de muito longe à Lapa para me ver.

(...)

Eu era baixinho como mamãe. Por isso, para as tacadas longas era preciso um calço. Pois havia. Era um caixote de leite condensado que Vitorino arrumou.

Meninão do Caixote...Este nome corre as sinucas da baixa malandragem, corre Lapa, Vila Ipojuca, corre Vila Leopoldina, chega a Pinheiros, vai ao Tucuruvi, chegou até Osasco. Ia indo, ia indo.

(...)

Lá ia eu, Meninão do Caixote, um galinho de briga. Um menino, não tinha quinze anos (ANTÔNIO, 2004, p. 132-134).

O jovem, um adolescente, vira lenda à semelhança dos malandros-mitos. Mas não suporta a dissimulação, o fingimento, a fraude de uma vida dupla e rende-se aos chamados da mãe, abandonando a “vidinha” de jogo e tomando “prumo” na vida. É um dos personagens de João Antônio que claramente oscila entre os pólos positivo (da ordem) e o negativo (da desordem), conforme propõe a “Dialética da malandragem” de Candido (2004). Se não fosse a mãe, poderia continuar a viver entre os dois mundos, com “uma certa ausência de juízo moral e na aceitação risonha do ‘homem como ele é’” (CANDIDO, 2004, p. 33), ou seja, a própria malandragem.

(...) Um braço me puxou.

– Me deixa.

Falei baixo, mais pra mim do que para eles. Não ia mais pegar no taco.

(...)

Larguei as coisas e fui saindo. Passei a cortina, num passo arrastado. Depois a rua. Mamãe ia lá em cima. Ninguém precisava dizer que aquilo era um domingo...Havia namoro, havia vozes e havia brinquedos na rua, mas eu não olhava. (...)

Nossas mãos se acharam. Nós nos olhamos, não dissemos nada. E fomos subindo a rua (ANTÔNIO, 2004, p. 146).

Como observa Lacerda, em “Meninão do Caixote”, “o ambiente familiar é quase um decalque da vida do escritor”. Explica ele:

O pai caminhoneiro é um traço evidente na confluência entre ficção e realidade, pois, em seguida, a um de seus tombos profissionais, o pai de João Antônio chegou realmente a trabalhar como motorista de caminhões, fazendo fretes. E a personagem mãe, lutando contra a inclinação do filho pela sinuca, evoca fortemente a mãe do próprio escritor, afastando-o dos instrumentos, da música, da malandragem (LACERDA, 2006, p. 244).

“Meninão do Caixote” representa, para Lacerda, um certo “estado de ebulição” daquele momento literário de João Antônio. A constatação é feita a partir das correspondências de João Antônio com a amiga Ilka Brunhilde Laurito – documentos importantes também para esta dissertação (ver Anexo B). Nelas, o jovem autor relata de que forma o conto não lhe saía da cabeça. Pelas cartas é possível chegar à conclusão de que “Meninão do Caixote” foi um dos que mais lhe deu trabalho, com revisões e duras críticas.

As medidas de uma literatura que margeia a oralidade já são debatidas nessa ocasião. Numa recusa ao risco de uma anestesia textual quase inerente à matéria biográfica e presente no conto pelo mundo da sinuca e da marginalidade social, o autor se cutucava nas cartas: “Desgraçadamente fedia na segunda página um cacófaton – A Lapa tinha. Ora, não era ficção. Parece-me, agora, que, essa coisa, só se prestaria à reportagem, ou algum relatório sociológico. De mais a mais, tem ranço de dogma” (ANTÔNIO apud LACERDA, 2006, p. 261).

O escritor chegou a dizer que contos do livro *Malagueta, Perus e Bacanaço* não sairiam como saíram e que, talvez, sobrassem apenas “Meninão” e “Fujie”.

A própria história principal do livro seria reescrita, porque, embora não pareça, ali existe muita coisa falsa e ‘literária’, para agradar aos literatos, críticos e editores. Ilka, é uma mudança muito grande para que eu consiga extrair uma essência agora, já, de pronto. Acho que é preciso madurar o fruto (ANTÔNIO apud LACERDA, 2006, p. 263).

Nessa confissão, João Antônio fala sobre os contos iniciais, anteriores a “Meninão”. É a partir daí, segundo Lacerda, que o trabalho de João Antônio passará por mudanças de duas naturezas: a diminuição do coeficiente biográfico e de estilo.

Mas não parece absurdo afirmar que “Meninão do Caixote” parece marcar uma virada nesse aspecto. Depois desse conto, João Antônio entra numa safra em que o cruzamento direto entre vida e obra simplesmente pára de ocorrer, a moldura autobiográfica que dá o tom da primeira leva de contos se desfaz, sendo substituída por uma elaboração mais indireta de suas experiências pessoais. A nova safra continua com “Malagueta, Perus e Bacanaço” (1962), “Paulinho Perna Torta” (1964) e, no ano de 1975, com o seu segundo livro, que reúne os contos “Leão-de-chácara”, o conto-título, dois outros contos, que são “três cunhadas – Natal de 1960” e “Joãozinho da Babilônia” e o próprio “Paulinho Perna Torta” (LACERDA, 2006, p. 264).

Quanto ao estilo, a mudança foi desencadeada por uma insatisfação com a ausência do homem paulistano na literatura, que motivou o autor a buscar uma linguagem verossímil, mas literária. Mas isso precede a publicação do primeiro livro. É um desejo que se mistura com a crítica da época, empenhada em louvar a obra do autor, que, de fato, daria outra graduação à representação da capital paulista nesse campo.

João Antônio, entretanto, demonstra consciência do processo interno ligado à linguagem, sem esconder a euforia:

Leia com calma, viu? (...) Nem se deixe carregar pelas vantagens do conto – novidade do tema, vocabulário especial, atmosfera original, etc. Veja friamente. (...) ‘O tema é excelente e a realização supera certos avanços na literatura paulistana, como os de Antônio de Alcântara Machado, por exemplo. (...) Pode crer que não é modéstia não. A coisa que eu menos tenho é modéstia (Carta a Ilka Brunhilde Laurito, de 10/11/59).

Ou seja, no debate sobre “Meninão do Caixote”, o autor expressa o desejo de inovação de linguagem. E, no processo de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, isso se intensifica como mostram as cartas: “Vou-lhe confessar que “Malagueta, Perus e Bacanaço”, cuja refeitura está me consumindo, é uma tentativa de encontrar uma linguagem paulistana de determinado grupo”.

“Meninão do Caixote” é, portanto, o conto híbrido de João Antônio, segundo Lacerda (2006), porque reúne tanto as “reminiscências pessoais” quanto “combina recursos estilísticos comuns nas primeiras histórias a outros da segunda fase”. Nesse conto, “configura-se a mudança no estilo de João Antônio”, com conceitos que, segundo Lacerda, “jamais seriam

abandonados, receberiam apenas o influxo das técnicas jornalísticas” – fase em que “Dedo-duro” foi escrito.

Tudo isso fica mais evidente a partir de “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Menos divisões no interior das narrativas, mais fluxo às tramas, texto mais ritmado e livre, menos confissões autobiográficas, mais espaço à matéria a ser tratada, mais dicções e discursos (outros, de outras vivências, mas de um campo sempre marginal), mais gírias, que ganharão lugar ainda mais substantivo, conforme veremos no próximo capítulo.

Nesse sentido, “Meninão do Caixote” mais que antecipa o processo de formação dos personagens de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, na verdade, aponta o futuro próximo da ficção-linguagem de João Antônio, ou seja, parte expressiva do que virá pela frente. Renova-se, a partir daí, a estratégia discursiva de se levar à literatura as experiências diretas da vida.

Por meio das cartas presentes na pesquisa de Lacerda e a reconstrução analítica, do crítico, com elementos biográficos de seu projeto literário, demonstramos que o nosso ponto de partida é então mais complexo. Porque o que sobressalta é o amadurecimento da linguagem de João Antônio, bastante motivado pelo dinamismo da fala e a sua possibilidade parcial e criativa de registro. Uma perspectiva que nos permite chegar a uma outra leitura desse campo cultural constituído também por discursos malandros pré-joãoantonianos, os sambas malandros, e pós-joãoantonianos, os produtores de narrativas marginais, como Ferréz e Racionais MC’s.

Além disso, as pistas em “Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha” vão nos aproximar de “Dedo-duro” como um conto que amplia a leitura de malandro e marginal na obra de João Antônio e, conseqüentemente, reforça o dinamismo da linguagem num chão discursivo comum aos malandros e marginais.

1.4 A voz autobiográfica de “Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha”

Na revista *Remate de Males 19*, publicação dedicada a João Antônio, Vilma Arêas (1999), no seu ensaio “Chorinhos de um retratista (improvisos)” examina alguns recursos da prosa do autor. Sobre “Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha”, ela diz:

Cabe aqui também e certamente o auto-retrato do autor, “Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha”, talvez o melhor texto de Dedo-duro, equilibrado em auto-análise, depoimento e ficção. Em suma, o retrato-falado-escrito tem a própria linha retesada entre as exigências do retrato

falado propriamente dito e as imposições, estilos, ou configurações da escrita (ARÊAS, 1999, p. 133).

Do livro *Dedo-duro*, “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” é o texto que mais chama atenção da crítica. Com alguma semelhança a “Meninão do Caixote”, vejamos o que retrata:

Minha mãe, chorosa, dá um nome a isso. Andaço.

(...) Mais que esbórnica, mixórdia, enlouquecida.

(...) Na vida e no vidão me fígavam os contos. Aquilo me parecia ter nascido em mim muito antes de que percebesse, antes de meu nascimento. Um sentimento quente, aqui do fundo, me empurrava para ele. E tudo era ele, visceralmente. O conto.

(...) Esbornear, escrever, continuar. Um dia, mandei com pseudônimo maroto e lírico carta ao Rio pedindo publicação de meus contos. E segui, tocando a vida. Que não há nada para ser tão tocada quanto a vida, e se você está fora dos ambientes como é que vai ver a festa do mundo?

Era um sábado, era um sol, era um dia 28 de setembro.

(...) Esponjei-me na soleira do quarto. Naquele momento, o carro de quatro portas, americano e cinza do romancista freava na porta do bar. Desciam quatro homens, paletós e gravatas.

Eles se chegavam para o balcão. A carta do Rio indicava o endereço do bar. Um deles falou o pseudônimo mais sestroso que usei até hoje – Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha.

– É aqui que mora o senhor...?

Meu pai baixou a cabeça. Atarracado, triste, português, envergonhado:

– Sim. Os senhores são polícia? (ANTÔNIO, 2003, p. 122-124)

Esse recorte na ficção situa, num exercício mnemônico, a posição de um escritor que se mantém declaradamente viciado na palavra. Em entrevista a Edla Van Steen, em livro publicado em 1981, João Antônio se vê como “uma pessoa irremediavelmente presa ao ato de escrever”. Conta: “Se não estiver escrevendo, crio desculpas para perseguir a tarefa literária. Sou absolutamente viciado em escrever, capaz de ficar horas conversando para apreciar uma linguagem, um cacoete, uma psicologia” (STEEN, 1981, p. 131).

Na publicação original de “Dedo-duro”, em 1982, a orelha do livro tem um texto de Antonio Candido, com o título “Um banho incrível de humanidade”. O crítico afirma que João Antônio retifica a fronteira, onde o submundo do autor “é um mundo como outros” e,

nele, “nos sentimos curiosamente ajustados ao seu universo, solidários num abismo onde mercadoria e competição também imperam”. Parece complementar à ponderação do crítico o restante do depoimento de João Antônio: “É como uma segunda natureza, ou melhor, como a natureza principal minha. Para mim, todos os mundos, inclusive o de outros autores, me carregam para o meu mundo” (STEEN, 1981, p. 131).

Em sua observação, Candido ainda compara a narrativa “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” a uma “contradança entre autor, leitor e personagem”, “promíscua mas humana”.

“Um banho incrível de humanidade” saúda a publicação, “utilizando-se também da imagem da ‘classe média’ para a ela contrapor a inserção de João Antônio em sua matéria” (BELLUCCO, 2006, p. 40), e aponta, em tom combativo, a capacidade de suas narrativas em criar uma dicção análoga à fala das ruas e à velocidade de seu dia-a-dia. Além de legitimar João Antônio, as palavras de Candido reiteram o processo de seu amadurecimento estético, delineado por Lacerda (2006).

No entanto, a análise obscurece o teor claramente autobiográfico de “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, que, para Lacerda, é o principal texto memorarialístico de João Antônio e que, assim, retoma – como um retrocesso – esse aspecto e seus elementos da forma, como os excessos de subdivisões, reabsorvidos com a prática do jornalismo. A veia autobiográfica do autor nunca deixou de existir, mas, nesse caso, o tempo não é em prol da ficção, é em prol das lembranças.

Na dissertação *Radiografias brasileiras: experiência e identidade nacional nas crônicas de João Antônio*, Hugo Alexandre de Lemos Bellucco (2006) analisa a militância de João Antônio na imprensa “alternativa”, que resultou em uma série de crônicas, nas quais ele afirma que o autor elaborou uma voz narrativa peculiar, relacionada às suas opções literárias naquele momento. Para compreender esse percurso, Bellucco volta ao episódio anterior de atuação do autor como repórter na revista *Realidade*, para a qual escreveu “Dedo-duro”.

Nem conto, nem reportagem. Os editores para os quais trabalho entenderam finalmente que sou um escritor. (...). Quanto à ‘reportagem literária’, ainda não me contaram o que seja. Repito que a matéria jornalística não dura, não permanece. A própria reportagem parece coisa ultrapassada, da forma como vem sendo feita entre nós (ANTÔNIO apud BELLUCCO, 2006, p. 20).

Logo, é importante considerarmos a interpretação de Bellucco (2006), que traz, com clareza, a posição ambígua de João Antônio no meio literário, entre a classe média que combatia e a marginalidade que buscava no que a sociedade excluía. Ele também recupera o depoimento do autor, que dá indícios da forma de “Dedo-duro”, redigido sob o impasse dos gêneros aos olhos dos outros, mas na tensão buscada pelo autor. Texto que ganharia matéria não somente pela autobiografia e sua versão, como os anteriores, mas pelo testemunho do jornalismo.

Nessa ocasião, ainda, munido do jornalismo, o autor fez do trabalho literário-jornalístico uma ação programática – com manifestos por exemplo –, na construção de seu engajamento e de seu projeto de literatura popular.

Há elementos importantes na apresentação do contexto exposto acima. E um deles é a predileção da crítica por “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” e, porque não, pela “saudade de um passado imaginado”⁸ (ZILLY, 2000).

Por ora, interessa-nos caminhar do autobiográfico “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” para “Dedo-duro”. E vice-versa.

1.5 “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” e a conversa com “Dedo-duro”

Do gosto pela rua, da convivência com os jogadores de sinuca e com a baixa malandragem, a “vivência, interpretada e meditada” (LACERDA, 2006, p. 265), que momentaneamente interessa, é a relatada com o pai, com quem João Antônio teve a primeira incursão na malandragem por meio da música, o choro. Em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, um trecho da lembrança:

Que me lembre. Frequentei de cedo rodas de chorões e seresteiros, levado pela mão de meu pai. O velho sequer tinha escola primária completa. Mas tocava música. Banjo, violão, cavaquinho, bandolim e os instrumentos de corda que conheço. Todos.

Atarracado, mãos quadradas e grossas. Mas de onde haveria arrancado aquela sensibilidade?

A mãe, desafinada. O pai, musical de todo. Ainda sim se entendiam, no comprimento daqueles anos todos.

⁸ Segundo Berthold Zilly (2000, p. 192), João Antônio “apresenta-nos uma malandragem despojada da sua pátina pitoresca, um quadro cru, mas mesmo assim objeto de saudade e nostalgia”, em “João Antônio e a desconstrução da malandragem”, p. 192.

(...) Para ela, o mundo dos chorões e dos cantores era a vida na farrá (ANTÔNIO, 2003, p. 85-87).

Logo adiante, João Antônio explicita o conflito de “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”:

Não toco no correr da semana. Nas tardes e noites de folga, sigo papai. Estou numa prensa, entalado e bem. O pai quer lançando o instrumento, a mãe me esconde o bandolim.

Boca presa, boca de mocó. Não entregarei mamãe.

(...) Guardarei com jeito, até onde eu puder, na tranca e no enruste. Esconderei dos dois, não desconfiarão. A ciumada da mãe e o ensino do velho não se trombariam. Mas a minha vida, aos nove anos, assim é um nó (ANTÔNIO, 2003, p. 85-87).

O rapaz fica dividido entre os desejos do pai e as ordens da mãe, um conflito ocasionado pelo choro, que, para ela, significava malandragem. Dessa situação, o menino obtém um ensinamento, que narra para o leitor:

Espiei, não vi ninguém. Peguei o cavaco e o encostei no peito. Dedilhando brando, brando (...).

Papai, chegado sem que eu o visse, me pilhou, fala curta:

– Ah, gosta de tocar.

Um frio nos joelhos de fora, que a calça curta não cobria. Pousei o bandolim, num arrepio. (...)

Ele teria percebido que eu não treinara mais a Marcha turca e o Apanheite, cavaquinho? Que, por último, eu me relava no bandolim?

O pai fez uns pretos, miúdos, certos.

– É mais difícil ouvir do que tocar (ANTÔNIO, 2003, p. 92).

Esse acontecimento faz parte de um trecho que se chama “Afinação da arte de ouvir”, e antecede outro, mais longo, de nome “Choros e landuás”. O momento é marcante, porque ilustra a primeira incursão na vivência da malandragem por meio da música, que João Antônio relata nesse conto memorialístico. Uma fuga parcialmente bem-sucedida, já que a malandragem é onipresente.

Mas por que fazer escutar, e mais, prestar atenção a essa lição do pai – um primeiro mestre –, depois de experiências como “Malagueta, Perus e Bacanaço” e “Paulinho Perna Torta”, em que vida e fabulação se dissolveram em linguagem e literatura? Por que reiterar

esse convívio e, assim, querer recompor essas vozes? O que ele quer “dedar”, revelar? Seria fácil responder que é saudade.

Nossa aposta é na idéia de que “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” está ali, estrategicamente, para que ouçamos o que “Dedo-duro” tem a dizer, como marginal-malandro, para ampliar nossa visão acerca desse campo cultural e social, e como texto que se associa diretamente ao radical projeto de oralidade inaugurado em “Malagueta, Perus e Bacanaço” e continuado em “Paulinho Perna Torta”. Talvez agora, iniciados “na esfera dos excluídos”, pelas “artes da malandragem” (CANDIDO apud ANTÔNIO, 2004, p. 10), haja espaço para outros testemunhos marginais. *Dedo-duro* sugere um jogo de diálogo e de distanciamento complexo. “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” nos faz ouvir e conversar com “Dedo-duro”, apesar de ele manter-se distante. Dúvidas iniciais que voltam.

1.6 Quem fala é Dedo-duro

Olho no olho para fritar as criaturas. Regá-las, levá-las em fogo brando, em banho-maria. Depois, só depois, fritá-las. Assim, se trabalha, olhando no meio dos dois olhos das pessoas, ali naquela marca da metade, entre as pestanas, onde é começo do nariz; é preciso firmar os olhos lá, arrancando confiança. Falar olhando nos olhos. Como os camelôs, como os jogadores, como os pungas. Como os piranhas de classe que adoçam os fregueses, e os depenam sem vacilo e sem dó, até o osso e, na continuação, os estrepam de vede-amarelo-azul-e-branco. Cavar. Falar como se falasse franco, politicando, manhoso, torneado, serpenteando devagar, na baba, trazendo as coisas mais escondidas de com quem se fala. Jogando o verde, trazendo de volta o maduro e sem ser notado. As pessoas só falam daquilo que gostam. Então, é ouvir com pachorra. Ouvir principalmente o que elas não dizem, pois, ouvir é mais difícil que falar. Ouvir é arte (ANTÔNIO, 2003, p. 138).

Dedo-duro é “o chacal, o alcagüeta, o cagüete, o cachorrinho, o delator, o informante, o dedão, o reservado, o que fala, o federal, o engessador, o boca-mole, o boca-de-litro”. No trecho acima, revela um processo de formação, na “baixa malandragem”, semelhante ao de Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha. Com a diferença de que lhe faltou um pai ou padrinho ou mestres-malandros. O que não o impede de, com vimos acima, saber lidar e usar as “artes” da malandragem, como a arte de ouvir – preservadas, inclusive, na vida pessoal por João Antônio.

E Dedo-duro, como bom ouvinte, começa o conto pela boca de outro:

Saído do xadrez, não fazia uma semana, Cigano, um punga fuleiro dos que se desapertavam como lanceiros nos ônibus avenida e tinha mocó encafuado num hoteleco na Boca do Lixo, mandou pintar um quadro que pendurou na cabeceira da cama. Dizia lá: Morro de fome mas não trabalho. Louvado seja Deus.

Ou nunca entendi, ou isso é a Boca (ANTÔNIO, 2003, p. 130).

O primeiro diálogo com esse texto se dá pela trama na Boca do Lixo, familiar aos malandros mais antigos da ficção de João Antônio. Outras conversas virão, como a semelhança da origem de Dedo-duro, numa “vilinha de Carapicuíba”, no entorno de São Paulo (hoje é um tipo de cidade-periferia), com a vida do autor; porque é depois que os malandros caem no centro da capital, onde há possibilidade de “putaria, tráfico, jogo, batifundo, assalto, virações” (ANTÔNIO, 2003, p. 132). São situações de um mesmo cenário: a cidade, que é a roda-viva do discurso malandro, e na qual a malandragem ganha novas significações, com a marginalidade.

Nesse mesmo trecho, Dedo-duro fala da Boca como o lugar onde não há trabalho, retomando um eixo da construção identitária do malandro (ou da idéia que se faz dele), que se dá pela negação. Mas Dedo-duro, como veremos, não nega trabalho, conforme o malandro de fala reproduzida por ele. E esse registro da fala soa, inclusive, como um prenúncio de morte do malandro-mito, e a malandragem, reconstruída, assume novas feições:

De assim, que pensei estar a caminho de uma amizade de valia com um rato legal, um boa gente da polícia. Que se chegou para mim e convidou, na malícia escondida. Crocodilagem:

– Vem cá, meu considerado.

E fique sabendo que essa de malandragem nunca deu camisa. Malandro não tem futuro, seu passado é ruim e o presente um cocô. Futuro, quando é bom, é morar na Detenção. ‘Tá perdendo tempo e seu negócio é mandar bola pra frente. Olhe aí, você pode até me ajudar na situação de um afano (ANTÔNIO, 2003, p. 134).

Abre-se então uma possibilidade de “trabalho”, ainda à margem, com um novo parceiro nesse campo da malandragem: o policial. Com ele, aparecem outros conflitos, doses mais expressivas de violência, relações ainda mais desordenadas, ambíguas. A delação é apenas uma situação-exemplo da heterogeneidade de sujeitos na malandragem contada em *Dedo-duro*. Uma nova função, que ele detalha:

Se não tenho nada a espirar, depois de ficar até sol alto na cama, preguiçando, baixo nos salões de sinuca, entre merdunchos e ventanas, onde posso cheirar enviesado um e outro serviço bom e, ainda, cavando, morder alguma grana dos cobras ganhadores no jogo. A minha estia. Que os tacos vivem só de sinuca e precisam estar limpos e em liberdade para o joguinho. Então, têm que me pagar pedágio. Ali, devo ser temido e, ao mesmo tempo, detestado: afinal, além de explorar, o meu tutu não ponho no fogo do jogo. Isso, o nojo, a raiva represada, a gana que me têm, não está me dizendo nada. Aperto a cambada e mordo. O pedaço é bom para o trabalho que, na madrugada, muita vez, pintam nos salões, dando seus girotos, malandrecos de outras áreas. Onde tem granolina, piranha vem morder.

Vindo para apreciar o joguinho, gingando os corpos magros, o pessoal da pesada costuma tomar um trago; no balcão topa um bocudo e não sabe onde está pisando. Acha que sou da situação, navego na mesma canoa, já que levo jeito de malandro pela fala e pela magreza (ANTÔNIO, 2003, p. 144).

Do seu discurso, pinçamos duas situações: “navego na mesma canoa, já que levo jeito de malandro pela fala e pela magreza” e estar entre “merdunchos e ventanas”. Para isso, antes, uma explicação de João Antônio sobre merdunchos; essa definição é a resposta do autor para o comentário do entrevistador da revista *Crítica*, em 1975: “Sua gíria não é usada pela classe média, que roubou a gíria do malandro”. João Antônio responde:

A gíria é como uma espécie de código para detentos, algo que em círculos fechados os perseguidos e humilhados usam para desnortear os seus perseguidores e humilhadores. A gíria, então, nasce de onde está o que se chama hoje de marginália, e que eu chamo de merduncho. Aliás, eu já tenho uma certa ojeriza à palavra malandro, acho que ela é uma palavra imprópria, não existe o malandro. Embora eu tenha usado isso em Malagueta, Perus e Bacanaço, e em Leão de Chácara eu já use menos, daqui pra frente vou usar cada vez menos. Realmente, não existe malandro, existe é merduncho, entende, que é um pingente urbano, um sobrevivente em péssimas condições. Bem, nos guetos onde vivem essas populações, nos morros, nas favelas, mais principalmente nas cadeias, nos hospícios, surge uma nova língua, que é a língua para desnortear os perseguidores. Então, enquanto essa gíria é um código, ela é uma gíria que tem força tremenda. Quando cai de posse da classe média ela começa a perder força, inclusive se torna manjada (ANTÔNIO, 2002, p. 177, grifo nosso).

Diante dessa resposta, podemos tirar apontamentos importantes para a análise mais aprofundada, no capítulo dois, sobre o que caracteriza o discurso malandro e o que dele há em João Antônio, naquilo que o autor produziu.

Além disso, a partir desse comentário, podemos, sim, lidar sem tantas dúvidas com “Dedo-duro” como um dos pontos de partida de nosso debate, além de “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Ao abordar essa obra, observamos mudanças acerca do sentido restrito da palavra malandro no decorrer do projeto literário de João Antônio, o que implica na clara ampliação da idéia do tipo malandro nas narrativas do autor. Por outro lado, características do discurso ligadas à situação de marginalidade estão, em certa medida, aí identificadas (gíria), mantendo semelhança ao início da trajetória literária do escritor, apesar da negação do malandro como tipo. Esse último aspecto da malandragem, no discurso, ganha reforço, como veremos no segundo capítulo, com a “comunhão na marginalidade”⁹, na literatura do autor, desde “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Procuramos evidenciar liames e expor, de forma mais evidente, a amplitude da malandragem em João Antônio, com uma marginalidade que é parte de um discurso sobrevivente.

Portanto, nas duas situações pinçadas acima, verificamos a mobilidade do discurso em “Dedo-duro” nessa marginalidade dos anos 1970. Ele, por viver entre merdunchos, pode, em algum momento (para sobreviver) ter que ser/se fazer/parecer mais merduncho que ventana, por meio do discurso; ou o contrário, porque, como ele mesmo coloca, navega na mesma canoa, a “marginália”. Para nós, a marginália faz correspondência direta com a idéia de marginalidade – situação na qual já viviam malandros de *Malagueta, Perus e Bacanaço* e *Leão-de-chácara*, “nos morros, nas favelas, mais principalmente nas cadeias, nos hospícios”, onde “surge uma nova língua”. Desse modo, os discursos, flexíveis de “Malagueta, Perus e Bacanaço” a “Dedo-duro”, mudam conforme o contexto de sua produção e sua própria condição de sobrevivência – elemento já destacado por João Antônio. Por meio da palavra, essa sobrevivência se refaz e ganha, como propomos, permanência na literatura pela leitura de escritores classificados como marginais.

No ensaio “João Antônio e a ciranda da malandragem”, Jesus Antônio Durigan (1983) trata a sobrevivência do malandro como um “saber”. Explica:

O ‘saber sobreviver’, tomar dinheiro dos ‘otários’, implica, então na presença de uma falta, na existência de uma necessidade real (pobreza), que para ser suprimida exige do ‘malandro’ todo um ‘saber especializado’,

⁹ Expressão cunhada por Bruno Gonçalves Zeni (2004).

oposto ao saber da competência capitalista, e que só será adquirido através de um processo prático de aprendizagem, o da vida. É isso que aproxima, guardadas as diferenças de tempo e de contextos histórico-culturais, o malandro do pícaro, e distingue, dentre outros pontos, o malandro do pobre. Que coloca o ‘malandro’ em um quadro de oposições radicais onde ele, sempre sem resolvê-las, consegue locomover-se pelo interior do sistema em que está inserido e garantir sua sobrevivência diária, apesar de resíduo marginalizado (DURIGAN, 1983, p. 217).

Durigan (1983), entretanto, põe o lugar da palavra na sobrevivência, como um gesto do narrador, diferentemente de nossa proposta, que aposta num discurso cultural mais abrangente, menos autoral e personalista, nomeado por Claudia Matos (1982) como “discurso malandro”¹⁰. Mesmo assim, a leitura de Durigan reforça, contra uma idéia de malandragem somente calcada na “habilidade de obter vantagem” (ROCHA, 2004), a questão da sobrevivência, de um jeito de lidar com a exclusão, que, conseqüentemente, aponta para a marginalidade do discurso desse sujeito e sob tal condição se constrói. Nesse sentido, o comentário de Durigan avança mais que a “Dialética da marginalidade”, que propõe uma outra estratégia de análise, lidando com conflitos de classes mas sem concessões. Assim, a dialética produz uma análise com a mesma força do ponto de vista de seus objetos, a produção cultural contemporânea alternativa composta de autores “excluídos”. Porém, ao mesmo tempo, essa leitura exclui qualquer possibilidade de aproximação, sem ser pela negação, dos marginais com elementos da cultura brasileira, como os malandros, sendo que essa produção não nega a malandragem como linguagem, tampouco questiona a imagem propagada em seu sentido.

Para complementar, Durigan, um comentário do crítico Antônio Hohlfeldt (1997):

A marginalidade das personagens de João Antônio raramente se reduz a um único elemento. À marginalidade sócio-econômica, em geral, somam-se as condições infantil, feminina, racial, um aleijume qualquer – na maior parte das vezes advindas da própria condição social, da subnutrição ou de algum enfrentamento de conseqüências mais sérias – mas que amplia a necessidade de a personagem auto-afirmar-se em permanente discursividade que encobre suas incapacidades. E daí a oralidade essencial do conto de João Antônio, que não é apenas técnica literária visando dinamizar o texto como reflexo psicológico da personagem (HOHLFELDT, 1997, p. 13).

¹⁰ O discurso malandro pauta toda a análise do próximo capítulo.

As leituras de Durigan e Hohlfeldt partem de um conjunto diferente de textos de João Antônio, mas suas análises culminam em “Paulo Melado do Chapéu Manguieira Serralha”, por ser, para ambos, um texto de “formação” e, assim, nos revelar o que seria o começo de um aprendizado na vida e na linguagem. De certo modo, reforça sua função de guia até “Dedo-duro”.

A história do delator traz atributos como o manejo dos códigos, necessário à condição de sobrevivência, indício fundamental, como veremos no próximo capítulo, por caracterizar a mobilidade e a marginalidade do discurso malandro.

Voltamos então a ele, por meio do que deflagra Hohlfeldt, em consonância com as idéias que já expomos: “A sobrevivência, por outro lado, exige-lhes tensão e atenção constantes. As figuras de João Antônio, se gostam de falar, precisam também ouvir: seu aprendizado é permanente, porque significa também a condição sem a qual não sobrevivem” (HOHLFELDT, 1997, p. 14).

Por esses motivos, “Dedo-duro” é um ponto de partida. Passar por ele significa ouvir a voz de uma marginalidade mais complexa, com novas camadas, e talvez mais próxima de nós. Significa, também, decompor a imagem do malandro-mito de João Antônio, por ele mesmo já questionado. Porém, nosso objetivo não é identificar e analisar as novas marginalidades por João Antônio, mas as que sobrevivem em “Dedo-duro” na forma de linguagem.

Por meio de “Dedo-duro”, alcançamos o “último passo para o estilo maduro” do escritor João Antônio, como conclui Lacerda, ou seja, a “fusão do jornalismo e da literatura” (LACERDA, 2006, p. 426). Essa informação reforça um dos objetivos iniciais, neste capítulo, de apresentar dados biográficos e literários que dessem uma idéia da trajetória do autor. E “Dedo-duro” é uma ficção que surge a partir do exercício jornalístico na forma de reportagem.

Em *João Antônio, repórter de ‘Realidade’*, Carlos Alberto Azevêdo Filho estuda sete reportagens de João Antônio para o periódico. A série redimensionaria a “fatura literária” dos textos de João Antônio na imprensa, que teriam características formais muito próximas daquelas que consagraram-no como ficcionista, como já apontou Lacerda. Entre elas, está “Quem é o Dedo duro?”. Segundo Filho:

Em uma comparação rápida entre os textos ‘Quem é o Dedo-duro?’ (reportagem publicada em *Realidade* em 1968) e o conto ‘Dedo-duro’ (conto-título do livro lançado em 1982), um fato nos chamou a atenção: trata-se do mesmo texto, com alterações. João Antônio, ao escrever ‘Este homem não brinca em serviço’, partiu da literatura para o jornalismo, dessa vez, fazendo caminho inverso, ele transformou uma reportagem em conto.

Uma verdadeira operação de mudança de gênero, através do uso de certos recursos técnicos (FILHO apud BELLUCCO, 2006, p. 23).

Lacerda aponta ainda semelhanças de “Dedo-duro” com trabalhos anteriores do autor, dando assim outra legitimidade ao texto, em geral, mal-lido pela crítica: “O texto dessa reportagem se aproxima da literatura mais radical do escritor, por exemplo ‘Paulinho Perna Torna’, caso eloqüente de ficção pré-jornalismo, de 1963-64, e marco de seu regionalismo-urbano” (LACERDA, 2006, p. 406).

Além disso, as mudanças estruturais, como a do discurso indireto para direto, não invalidam, segundo Lacerda (2006, p. 407), a fusão do jornalismo com a literatura, “levada em conta a distância usual entre um texto de ficção e outro de jornalismo”.

Notamos ainda que a composição do conto reforça aspectos da oralidade (e a incerteza de sua escrita) marginal como parte do processo literário de João Antônio, então amadurecido também no encontro com o jornalismo.

E, por não neutralizar a voz desse marginal, “Dedo-duro” permite: a) um olhar mais amadurecido para o projeto de literatura do autor ligado à oralidade (logo, popular); b) tratar de uma marginalidade, movida pelo código e pela condição de sobrevivência, que é componente do discurso malandro; e c) por meio de um tipo não mitificado de malandro, lidar, sem uma associação fácil, com o discurso malandro que traz elementos estruturais mais perenes que sua imagem – contemplada ou combatida pela crítica.

Dessa forma, continuaremos o exercício de diálogo e distanciamento, proposto neste capítulo com a leitura de obras de formação em conjunto com textos de período distanciados, com o eixo que identificamos, o discurso malandro.

2 – Componentes do discurso malandro em João Antônio

No capítulo anterior, colocamos em cena um tipo malandro que transita entre campo significativo da marginalidade e da malandragem, Dedo-duro, e, por consequência, outras discussões acerca da marginalidade em João Antônio. Aberto esse caminho, propomos olhar para aspectos de sua linguagem que tanto remetem a um projeto de literatura ligado à oralidade quanto reforçam seu lugar no campo¹¹ cultural da malandragem, no qual a música é uma produção discursiva importante. Para isso, trouxemos aos debates o “discurso malandro” localizado em *Acertei no milhar* por Claudia Matos (1982). Separamos, organizamos e investigamos algumas qualidades que ganharam caracterização, na nossa perspectiva, como componentes dessa estrutura discursiva mais ampla. Dessa forma, o discurso é, também, parte de nosso *corpus*.

Desse modo, as nossas suspeitas sobre definições como “narrador malandro”, “escritor marginal”, pioneiro da “literatura marginal” contemporânea ou pai dos “malandros tristes” na literatura movem-nos no sentido de buscar a ligação entre o discurso malandro e a marginalidade. De antemão, sabemos que os vestígios estão em uma mesma proposta, a de uma literatura que se “rale nos fatos”, como expôs o autor no manifesto “Corpo-a-corpo com a vida” (ANTÔNIO, 1987, p. 318).

No prefácio da publicação *Ô, Copacabana!* (ANTÔNIO, 2001), Rodrigo Lacerda, coordenador das reedições do autor na editora, resume certos marcos do processo criativo de João Antônio, como o estilístico. Um deles é o “amor por uma linguagem antiinstitucional: a das gírias” (ANTÔNIO, 2001, p. 7-8). Lacerda aponta que a seleção de expressões que João Antônio ouvia da boca dos mais diferentes personagens era regida por uma “identificação automática” entre “conteúdo semântico” e “sonoridade”.

Por meio de intensa correspondência entre João Antônio e sua amiga, também escritora, Ilka Brunhilde Laurito (1999), flagra-se também o nascimento do projeto literário

¹¹ Segundo Pierre Bourdieu (2004, p. 20-21), “para compreender uma produção cultural (literatura, ciência etc.) não basta referir-se ao conteúdo textual dessa produção, tampouco referir-se ao contexto social contentando-se em estabelecer uma relação direta entre o texto e o contexto. (...). Minha hipótese consiste em supor que, entre esses dois pólos, muito distanciados, entre os quais se supõe, um pouco imprudentemente, que a ligação possa se fazer, existe um universo intermediário que chamo o campo literário, artístico, jurídico ou científico, isto é, o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas.

A noção de campo está aí para designar esse espaço relativo autônomo, esse microcosmo dotado de leis próprias. Se, como macrocosmo, ele é submetido a leis sociais, essas não são as mesmas. Se jamais escapa às imposições do macrocosmo, ele dispõe, em relação a este, de uma autonomia parcial ou menos acentuada”.

de João Antônio, nas décadas de 1950 e 1960, antes de o autor passar pelo rito da publicação. Ilka relata que João Antônio escrevia frequentemente à mão para ter gosto, “gosto físico de sentir as palavras” (LAURITO, 1999, p. 26). E as cartas diziam sobre “a vida de seus personagens pulsando. (...) Criaturas marginalizadas, todas elas, e que ele olhava com amor, não como um escritor de gabinete, observador isento e distanciado, mas como um companheiro, um cúmplice, um irmão de vivência e convivência” (LAURITO, 1999, p. 27).

Nessa espécie de “diário íntimo”, João Antônio revela o trabalho de “Malagueta, Perus e Bacanaço” e os vestígios da construção de sua linguagem, que interessam a esta dissertação. As cartas revelam:

24 de março de 1960

Bato-me na faina de explicar o que se passa na alma de três sujeitos que você conhece pelos nomes: Malagueta, Perus e Bacanaço. Os safados andam irrequietos na fala, nos gostos chinfrins e teimam sempre em esconder alguma coisa. Vivem fingindo e domá-los é um custo. O conto anda pela décima terceira página datilografada em papel ofício, não sei se trinta páginas darão para abrigar aquele mundo. A fatura é difícil, *para o malandro uma palavra tem trezentos significados, porque como nas suas coisas a fala prolifera negações, manhas num intrincado rebolado* (LAURITO, 1999, p. 28, grifo nosso).

São Paulo, 13 de setembro de 1960. Três da tarde

(...) Nas bocas do inferno^[12], nas bigornas, se fala uma língua nova sempre velha àqueles ambientes. Palavrões, perífrase, gesticulação de gringo. Mãos no ar, estalos com os dedos. *A língua é outra que a gíria das ruas, dos prostíbulos, dos malandros de turfe. Enfim, tudo ali é diferente* (LAURITO, 1999, p. 36, grifo nosso).

Lacerda (apud ANTÔNIO, 2001) sintetiza o amor de João pela gíria, por ela, na sua forma “antiinstitucional”, ter a “exatidão de espírito” que o autor procurava. E o autor, sempre obsessivo no registro dos vocábulos originais, por meio de listas e até mesmo de uma “agenda-dicionário” (Apêndice), foi, obra a obra, instituindo a musicalidade da palavra do(s) malandro(s) no campo literário – esse universo autônomo de relações de produção, circulação

¹² Na definição recolhida nas cartas, “Boca, na gíria de baixo, quer dizer local de virações, atrapalhadas, tramóias, prostituição, e outros tais mais ou menos decentes ou indecentes. Tudo na desonesta, na malandra” (LAURITO, 1999, P. 32). O Apêndice desta pesquisa traz definições que complementam a expressão, recorrente em João Antônio.

e consumo de bens simbólicos, segundo Bourdieu (2004). Dessa forma, inscreveu nele a experiência marginal e, assim, ganhou autoridade de escritor.

E aqui retomamos dúvidas iniciais: “narrador malandro”, “escritor marginal”, pioneiro da “literatura marginal” contemporânea ou pai dos “malandros tristes” na literatura? Indagações que também fizeram parte de outros trabalhos, como no caso o de Bruno Zeni (2004). Em sua dissertação, ele defende que a literatura de João Antônio contém um projeto de comunhão na marginalidade, em que “marginais de todo o tipo encontram amparo” (ZENI, 2004, p. 147), embora, como vimos, pouca atenção é dada pela crítica para textos como “Dedo-duro” – um malandro marginal na seara da malandragem de “malandros tristes” como Malagueta, Perus e Bacanaço.

Zeni (2004) questiona também os motivos da atualidade da ficção de João Antônio. “Qual o ingrediente usado por João Antônio que faz de São Paulo das décadas de 1940 e 1950 uma cidade tão atual?” E, para responder às questões que culminam na “comunhão na marginalidade” como projeto do autor a partir de reflexões sobre *Malagueta, Perus e Bacanaço*, Zeni remete-se ao paradoxo, que também orienta parte desta dissertação:

a partir de uma prosa que se aproxima do documental e do memorialístico, João Antônio criou um estilo ao mesmo tempo seco e afetivo, simples em seu apreço pela palavra cotidiana e refinado na conjugação da oralidade com o talento de fazer da variedade da fala um instrumento comum de narração e constituição dos seus personagens (ZENI, 2004, p. 100).

Nesse sentido, Antonio Arnoni Prado (1999), para *Remate de Males 19*, avança ao tratar da proximidade entre Lima Barreto e João Antônio, para quem Lima foi “sobretudo um homem de uma força de vontade fora do comum e que transformou a literatura numa função, numa missão (ANTÔNIO, 2002, p. 179)”. E, a partir dessa filiação na qual João Antônio é o devotado, Prado incita que,

ao contrário de Lima Barreto, cujo idealismo transforma a desigualdade num ângulo fixo para a radicalização das imagens, João Antônio – sem se arriscar a ir mais longe na avaliação do conjunto – reinventa a própria linguagem dos excluídos e, nesse sentido, traça pelas palavras uma identidade original em que todos se reconhecem (PRADO, 1999, p. 61).

Lacerda, Zeni e Prado guardam em suas leituras algo anteposto por Antonio Candido ao escrever sobre *Malagueta, Perus e Bacanaço*, que nos é devolvido no ensaio de Prado:

(...) o tom e a perspectiva do relato, para não falar da forma e do próprio argumento, em João Antônio cada vez mais colados às tensões da linguagem, que passa então a circular, como notou Antonio Candido, por todos os níveis da realidade socialmente deflagrada, acelerando o monólogo, expandindo a gíria e abolindo de modo radical as diferenças entre o falado e o escrito (...) (PRADO, 1999, p. 61).

Nos anos 1980, Antonio Candido escreve sobre a publicação de *Dedo-duro*, na orelha da publicação com o texto “Um banho incrível de humanidade”, e aponta a capacidade de suas narrativas em criar uma dicção análoga à fala das ruas e à velocidade de seu dia-a-dia:

Por estar situado bem dentro de sua matéria, João Antônio pode criar este ritmo, em cujo fluxo constrói os personagens como se arrancasse de dentro de si mesmo os sentimentos e os feitos, com uma violência capaz de quebrar a visão escovada e remota própria do nosso mundo de classe média, em torno do qual a literatura é muitas vezes uma espécie de fortaleza, mas no qual também pode ser jogada como uma bomba (CANDIDO apud ANTÔNIO, 2003).

Candido, dessa forma, demonstra reconhecer a proposta, do autor, de uma literatura que se “rale nos fatos”, por João Antônio estar “bem dentro de sua matéria”. E o que significa estar bem dentro da matéria? Uma matéria que lida, na linguagem, com as tensões e os níveis de uma realidade socialmente degradada. A malandragem seria uma resposta. Mas observamos, no capítulo anterior, que essa noção de malandragem se alarga para marginalidade e, nos trechos acima, podemos assimilar outros (muitos) interesses do escritor, como perfilar Lima Barreto, em “Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto”, devotando-o e evocando-o. Nosso *corpus* é restrito, mas por meio dele e das análises que citamos anteriormente, captamos essa tensão no limiar entre o falado e o escrito; esse corpo sonoro, ampliado nas palavras (gírias, por exemplo) e que se instala na sua literatura como argamassa da linguagem, do discurso. Uma obsessão pela musicalidade da escrita, que encontra interpretação em Malagueta, Perus, Bacanaço, Dedo-duro, Lima Barreto. Nesse sentido, seria exclusivamente a literatura a representação do contexto vivido no corpo-a-corpo com a vida, que propõe o autor?

O lingüista Paul Zumthor (2007), ao chamar atenção para uma idéia eclipsada da retórica da Antiguidade, “o corpo comprometido na percepção plena do poético”, tira da surdez o ensinamento (da retórica) de que, à sua maneira,

para ir ao sentido de um discurso, sentido cuja intenção suponho naquele que me fala, era preciso atravessar as palavras; mas que as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada (ZUMTHOR, 2007, p. 76-77).

Antes propriamente da literatura, de sua grafia, propomos um olhar sobre a dicção, a linguagem das ruas, não uma qualquer: aquela que está entre malandros e por eles foi praticada, por um discurso que, pela música, constrói-se (e a constrói); e do qual tendemos a preferir tão somente a imagem-mito – alvo de muitas análises – ou a densa palavra das leituras canônicas. Não saberíamos, por ora, tentar estudar outra coisa que não a palavra, mas a percepção de Zumthor (ou da retórica) nos dá mais liberdade acerca de nossa mirada investigativa, que se volta para uma leitura do texto-música dos malandros para entender se há alguma coisa comum com o escritor João Antônio que não só a malandragem tipificada.

Na seqüência da passagem acima escrita, Zumthor parece também interpretar parte da proposta de nosso autor, sobre o corpo-a-corpo:

É nesse sentido que se diz, de maneira paradoxal, que se pensa com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que me fala) constitui para mim um *corpo-a-corpo* com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos (ZUMTHOR, 2007, p. 76-77).

No corpo-a-corpo de João Antônio, está o desejo de realidade brasileira. Mas, no que diz respeito ao seu discurso, estão componentes reutilizados (reformulados, reinventados, numa operação comum ao rap, por exemplo) de uma linguagem constituída na malandragem, na marginália. Linguagem que, antes, ganha corpo de música e é a âncora do discurso malandro.

Esse discurso malandro, então estudado por Claudia Matos (1982), constitui-se numa zona limítrofe da linguagem e da sociedade brasileira, conforme situa Silviano Santiago (apud MATOS, 1982). O malandro em questão é o dos tempos de Getúlio, entre os anos 1930 e 1950, quando ele e a malandragem, ainda muito nobre, eram centrais na música popular.

De certa forma, filiamos a obra de João Antônio a esse discurso, não somente por sua opção de expor aspectos da vida brasileira então, para ele, inéditos na literatura, mas pelo

modo como forja testemunhos, cria verdades e realidades, buscando a linguagem e os temas do homem paulista marginal e dando espaço a vozes mais heterogêneas e, ainda sim, marginais. E porque esse processo vai ao encontro com a música, o samba, o texto impregnado com a dicção e a performance do malandro, apostamos que seu trabalho não se edificou tão somente no corpo-a-corpo com a malandragem (vida), mas por figurar a malandragem como um discurso que resiste, permanece como uma música (mundo).

2.1 O tempo e o lugar da produção do discurso malandro: o risco da imagem

Em busca de explicar quem é o malandro, que mito ainda representa, o que ainda dele reside na cultura e na cidade, Matos (1982) se depara com o texto malandro, o samba como documento, justamente porque o “malandro empírico, na esquina do tempo, saiu para fora do alcance de nossas vidas” (MATOS, 1982, p. 13). O seu estudo enfoca as produções da música popular nos anos 1930, 1940 e 1950, que tiveram na malandragem seu motivo central e abre uma possibilidade de leitura para o trabalho de João Antônio, baseada no que a pesquisadora limita como discurso malandro.

Ela informa que nos anos 1920 surge o personagem malandro, que chega ao ápice da fama dez anos depois, nos anos 1930. A partir de 1937, com o Estado Novo, instaura-se a ideologia pró-trabalho e, ao mesmo tempo, uma política paternalista e repressiva em relação à cultura popular, quando fazer samba já significa fazer a música da cultura nacional. Daí, uma mudança no panorama da produção poética do samba: “Incentivam-se os compositores a louvar os méritos e recompensas do trabalhador, ao mesmo tempo em que se interditam e censuram os casos de façanhas do malandro” (MATOS, 1982, p. 14).

O discurso malandro dá sinais de sua flexibilidade diante dos cenários de poder: o malandro da década de 1930 é o legendário, anti-herói; depois, passa a ser uma figura ambígua, nomeada de malandro regenerado, por cantar-se como trabalhador honesto mas com as marcas da malandragem. A autora acompanha essa produção discursiva até os anos 1950, quando observa uma perda do vigor da malandragem, que, “como fenômeno [*para nós, o discurso*], transcende a apropriação ideológica verificada no momento histórico (Estado Novo) presente na maioria dos trabalhos” (CISCATI, 2000, p. 24).

A primeira leva de malandros, representada por Geraldo Pereira e Wilson Batista, tem uma unidade de textos que se orienta “na produção de um grupo social que, embora heterogêneo, está ligado por determinados fatores sociais, étnicos, econômicos e culturais”

(MATOS, 1982, p. 18). Registrado como o primeiro samba por Donga, “Pelo telefone” carrega o paradigma da criação coletiva. Segundo o pesquisador Roberto Moura (apud VIANNA, 1999, p. 104), a melodia, apropriada do folclore, era cantada como partido alto aberto ao improviso na casa de tia Ciata, na Praça Onze, no Rio de Janeiro. A autoria coletiva passa a se modificar com o registro de autoria individual estimulado pelas indústrias fonográfica e radiofônica, entre 1917 e 1932. Mantém-se, entretanto, “a ambivalência do coletivo com o individual, que irá caracterizar o samba malandro” (MATOS, 1982, p. 20).

Uma linguagem comum entre todos desse grupo social, o samba torna-se, como ela observa, o mais importante documento verbal da produção artística popular brasileira: a música, como uma arte de fazer. Uma prática discursiva¹³ que é comum nas classes populares, no caso, no Rio de Janeiro. De início, música feita nos bairros e, posteriormente, nas favelas, quando surgem de fato as habitações no morro, onde o samba não nasceu, mas onde se desenvolveu.

Matos (1982) desenvolve a idéia do samba como elemento unificador de um grupo, excluído, que encontra, nesse território – até então protegido de pressões –, o lúdico, o prazer. E, à medida que desce do morro (inicialmente dos bairros) para as avenidas, nos blocos carnavalescos (a partir de 1932), esse espaço de brincadeira se modifica, surge nesse acontecimento uma fronteira, na qual quem melhor lida com ela é o malandro, o compositor atento à “ginga, flexibilidade e mobilização simultâneas” (MATOS, 1982, p. 41). Sendo assim, ele cruza a divisa, sempre levando o que nele está enraizado, como aponta a autora, um sistema de relações de pretos e pobres e uma linguagem que ganhou significado cultural permanente.

Tanto é permanente e flexível (mutável), que a linguagem da malandragem não se

“estanca no discurso da apologia ou de regeneração encontrado nos sambas, como não se limita à existência exclusiva no Rio de Janeiro tampouco à convencional e cristalizada imagem do malandro de chapéu panamá, terno de linho, camisa de seda e sapato branco e descendente de escravos” (CISCATI, 2000, p. 27).

Assim, vemos malandros representados (registrados, legitimados) por autores como João Antônio e malandros e malandragens cantadas pelo sambista paulista Germano Mathias,

¹³ Segundo Michel de Certeau (2007, p. 42), “a ‘cultura popular’ se apresenta diferentemente, assim como toda literatura chamada ‘popular’: ela se formula essencialmente em ‘artes de fazer’ isto ou aquilo, isto é, em consumos combinatórios e utilitários. Essas práticas colocam em jogo um *ratio* ‘popular’, uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar”.

em São Paulo. Em comum, eles têm a ambiência de atuação e sociabilidade, a rua como importante espaço público, e da vida privada, a ausência da voz do Estado (ou a presença ideológica dele em favor ou contra), a visibilidade desse “ser de linguagem” (MATOS, 1982, p. 185). E o que vem à tona é um outro malandro, mais anônimo, nas canções, na sinuca, na literatura, nas diversas formas de representação.

Por outro lado, a atenção para o Rio de Janeiro, a partir dos anos 1930, é inevitável, porque, como descreve Hermano Vianna (1995, p. 111), nesse período, “o samba carioca começou a colonizar o carnaval brasileiro transformando-o em símbolo de nacionalidade”.

O carnaval, como veremos adiante, é o espaço real e metafórico da fronteira, para o malandro e o não-malandro, na vida cotidiana. Na ausência de um ritmo nacionalmente brasileiro, o samba (carioca) foi cunhado como a música popular, enquanto o resto (maxixe, modas, marchas, caretês, desafios sertanejos etc.) era só música regional. Apesar de, no início do século XX, o campo da música popular ouvida no Brasil ser regida por uma extrema variedade de estilos e ritmos: “Nenhum desses estilos musicais, apesar de suas modas passageiras, parecia ter fôlego suficiente para conquistar a hegemonia do gosto popular da época. Nem deles era considerado o ritmo nacional por excelência” (VIANNA, 1995, p. 111).

Além dessa constatação, Vianna (1995) pontua outras características na compreensão da dinâmica do samba e algumas vão ao encontro do trabalho de Matos (1982), outras são totalmente opostas. No caso, Vianna aponta que o compositor de samba, nos anos 1920 e 1930, também pode ser pensado como um agente mediador entre mundos culturais distintos, como o de salões intelectuais e o das festas populares das camadas mais pobres da cidade. Ele fala inclusive de uma intensa troca, que se alterava constantemente conforme o panorama cultural da cidade, “renegociando fronteiras”. Ele cita que essa troca podia tomar várias formas: “inclusive a da proteção contra as atitudes discriminatórias de outros grupos de elite, ou de outras ‘autoridades’, contra os músicos populares” (VIANNA, 1995, p. 113).

Como exemplo, ele usa um comentário de João Baiana¹⁴ (apud VIANNA, 1995) sobre um acontecimento pitoresco que revela muito das mediações transculturais¹⁵ que contribuíram para a formação do mundo da música popular carioca. Resumindo, Vianna diz:

O toque do pandeiro era reprimido por policiais e, ao mesmo tempo, convidado a animar recepções de um senador da República. E a circulação

¹⁴ Depoimento gravado em 1966 para o Museu da Imagem e do Som.

¹⁵ Entendido pelo autor como um conceito “mais preciso e rico” para pensar as relações interculturais do que a aculturação ou o sincretismo. Vianna enfatiza que a idéia de transcultural não advém da combinação de elementos que antes eram puros. Para ele, o transculturalismo não ocorre apenas no contexto internacional, mas entre os grupos de uma mesma sociedade (VIANNA, 1995, p. 172).

de novidades culturais por diferentes bairros e classes sociais do Rio de Janeiro, apesar das reformas urbanísticas e da *belle époque*, continuava intensa (VIANNA, 1995, p. 114).

Vianna traça uma rede complexa de mediadores transculturais para também poder afirmar que o samba autêntico, de morro, nasce do impuro, e não o contrário, ao mesmo tempo em que tornou homogênea a idéia de uma música nacional.

Não descarta, entretanto, que é preciso haver um ambiente propício, um campo de possibilidades com mediadores transculturais e passíveis de negociação para além da idéia de homogeneidade mestiça. Nessa situação, como prevê, há trocas intergrupais, entre classes, entre brancos e pretos, como é o caso de Noel Rosa, que representou um importante grupo na história do samba, no momento em que ele se definia como “autêntico”. Branco, de Vila Isabel, e filho de gerente comercial e professora, compôs com Ismael Silva e desafiou, em sambas, Wilson Batista. Noel peregrinou por morros e subúrbios (Mangueira, Salgueiro), para trocar informações e somar experiências. Comenta Vianna (1995, p. 122) que “Noel Rosa não apenas ‘caiu no gosto popular’, ele também ajudou a definir esse gosto. O caso da bossa-nova é diferente: quando ela apareceu, já existia um musical popular brasileiro definido, com o qual devia se estabelecer um diálogo”¹⁶.

Nesse campo de possibilidades, Vianna (1995) expõe o interesse do Estado na criação de autores marginalizados (compositores de sambas) para inventar uma imagem do brasileiro, que também atendesse ao projeto político-ideológico populista. O samba veio a calhar e também passou a ser feito para calhar. Mas frestas se abriram nessa dinâmica para muitos rumos no samba, embora seja importante já considerar como dada a questão que o autor apresenta da impureza *versus* a autenticidade, numa visão cosmopolita de nossa cultura – até porque esta dissertação não quer versar em nome do que é nacional.

O sociólogo, contudo, não trata da palavra nem da música – um universo textual no discurso malandro que se mantém, seja impuro, não-autêntico, fronteiro, fragmentado, refeito e, especialmente, entre sujeitos marginais. Um campo musical em que a marginalidade (e as trocas citadas acima, que pressupõem contato e atrito) é possível, também, na forma de discurso. O pesquisador atém-se ao samba – e sua relação com o mercado –, que se alia às diretrizes ideológicas do Estado Novo, porque é ele, sem dúvida, que maciçamente se difunde por meio do rádio.

¹⁶ Sobre Noel Rosa, João Antônio conta, em carta à Ilka: “Ali, excele o grande espírito de sambista, sua riqueza, impressionante personalidade, muita coisa que dizer, muito jeito de contar”.

Voltando à reconstituição do discurso malandro, pelo trabalho de Matos (1982),

o sambista é o agenciador da brincadeira e o malandro, a projeção desse sambista na fronteiras de classes, é aquele que conhece os caminhos que a transgride, mas também e simultaneamente é o guardião da fronteira: está ali para lembrar que ela existe (...) (MATOS, 1982, p. 73).

A autora, nesse caso, ainda fala de um malandro que “evita a contaminação do universo do samba pelos valores que lhe são adversos”, os burgueses. Embora nesse trecho haja uma leitura idealizada, o malandro, se não chega a distanciar-se da fronteira, a ela pode aderir ambigualmente, como o seu discurso, sua postura e suas criações – estas que refletirão, de algum modo, um lugar inicial, um coletivo, seu chão de origem –, ou seja, uma produção que recai sobre sua condição de marginalidade, móvel e transitória, mas uma parte constituinte de sua estrutura.

O trajeto do malandro até as avenidas ocorre simultaneamente à veiculação do samba nos meios radiofônicos, com a profusão de diversos rumos do samba. Um deles é o samba de discurso apologético-nacionalista, como “Aquarela do Brasil”, de Ari Barroso. Esse discurso tem contrapartida na literatura de José de Alencar e, em certa medida, é o discurso que atende ao Estado Novo, sem disfarces, sem gírias, sem parceiros, sem marginalidade como mote e condição de sobrevivência.

Nesse contexto, o discurso malandro não se extingue e, na contramão, reforça vínculos de identidade que existem nas manifestações dos atuais marginalizados:

Não se trata aqui do vasto grupo de brasileiros.

(...) trata-se de um grupo restrito: o das classes baixas que habitam os morros e alguns bairros da cidade, e mais restritamente ainda, do grupo específico de semi-marginais de toda ordem, sem trabalho constante, sem lugar bem definido no sistema social, a que se chamou de malandros (MATOS, 1982, p. 48).

De certa forma, o sambista malandro é aquele que se mantém, no Estado Novo, promovendo a liberdade de criação popular do seu grupo, com o que o caracteriza culturalmente. E, mesmo com as transformações do samba, dos malandros e dos discursos, “o malandro dos sambas tem uma voz cultural muito mais vigorosa do que o dito malandro em carne e osso” (MATOS, 1982, p. 86). É um “ser de linguagem” que, no percurso subjetivo da avenida até o samba regenerado, durante e pós-Estado Novo, sedimenta um discurso com características que ecoam até hoje.

2.2 Passagem: antes da literatura, a música

No capítulo anterior, já foi dado contorno à ligação de João Antônio com a música (choro), que começou em sua infância por influência do pai.

Segundo sua biografia literária em forma de tese, por Rodrigo Lacerda (2006), foi com o samba que João Antônio construiu “a ponte entre a busca pelo entendimento da condição humana e o cenário brasileiro das populações menos favorecidas, e a chave para que o escritor, no futuro, pudesse de certa forma enobrecer seus personagens pobres e/ou do submundo, tornando-os mais líricos” (LACERDA, 2006, p. 99).

Por ora, não queremos a palavra densa, a própria literatura é difícil de atravessar. Queremos, inspirados em Zumthor (2007), uma voz, que encontramos no discurso malandro.

Por meio da perspectiva do discurso malandro, podemos partir de uma voz de um ser de linguagem que: a) ganha corpo na música; b) por ganhar corpo na voz (forma oral), e não na escrita, surge de um lugar marginal; c) mesmo frágil por ser intimamente ligado à condição temporal, traz componentes perenes e irradiadores, identificáveis nos textos de João Antônio; d) por causa de sua oralidade, a recepção é coletiva, e e) permite-nos fazer uma ponte com as produções marginais atuais, dando pistas para entender a permanência do autor.

2.3 Características do discurso malandro

Como observamos, o estudo de linguagem do discurso malandro não está desvinculado de suas condições de produção. Daí traça-se toda sua estratégia de análise, levando em conta o momento histórico pré, durante e pós Estado Novo, a partir da noção de malandro associada à de sambista. Isto é, reiterando o lugar da música como prática discursiva, como o campo no qual a linguagem se dá e do qual irá dialogar com outras produções. Sendo assim, o discurso malandro arma-se de estratégias, conforme mudanças sociais, políticas e culturais.

Para a compreensão da presença do discurso malandro em João Antônio, pinçamos elementos que caracterizam esse discurso no conjunto da análise de Matos (1982). Existem outros, mas enxergamos, organizamos e nomeamos a marginalidade, a mobilidade, a gíria e a parceria, no discurso malandro, como os componentes que mais se ligam a “Malagueta, Perus e Bacanaço” e “Dedo-duro” – textos do *corpus* deste trabalho. Em diferentes medidas, esses elementos estão nas ficções de João Antônio aqui estudadas. Sendo assim, vamos entendê-las

inicialmente na perspectiva iniciada pela pesquisadora, acrescentando análises e, depois, ver de que forma estão nas obras do autor.

A marginalidade é a característica intimamente ligada ao berço do malandro, conseqüentemente do seu discurso, no caso, o samba. Como apontamos, não é uma condição marginal restrita à origem espacial, mas à sua natureza, variando de *status* entre as demais produções discursivas, como a escrita literária, dependendo do momento histórico. Esse elemento se desenha, principalmente, pelos motivos narrativos que traz à tona. São as temáticas malandras que objetivamente evidenciam a marginalidade do discurso.

O malandro no “tempo de Getúlio” vem, sobretudo, das classes populares. Pode, como já vimos, transitar por outras classes (como um mediador segundo Vianna, 1995), mas inicialmente “carrega e expressa em si a marginalização de todo grupo” (MATOS, 1982, p. 68) social do qual emerge. A marginalidade do seu discurso expõe a contradição das classes, segundo Matos.

Mais que retomar as condições históricas, já ressaltadas, que compõem seu percurso formativo, vale enfatizar que a marginalidade no discurso malandro dialoga com questões sociais. Podemos assim visualizar os motes e o modo como a marginalidade perpassa essa produção. Nesse sentido, é importante o alerta da pesquisadora: “É preciso não esquecer que este mesmo malandro no samba representa, ainda que obliquamente, uma série de frustrações e anseios da classe à qual pertence” (MATOS, 1982, p. 78).

A marginalidade caracterizada na origem desse discurso é a do trabalhador negro proletário, seja ele um homem crente ou ainda sujeito desencantado com a promessa do progresso que não vai mudar a vida de quem está à margem. Como exemplo, o samba “Nasci cansado”, de Wilson Batista e Henrique Alves:

Meu pai trabalhou tanto/ Que eu já nasci cansado
Ai patrão/ Sou um homem liquidado
No meu barraco chove/ Meu terno está furado
Ai patrão/ Trabalhar quero não mais
Eu não sou caranguejo/ Que só sabe andar pra trás

O malandro assume então as mais variadas vozes dos que estão na marginalidade, inclusive a dele, movendo-se entre os papéis de filho, malandro e artista (sambista). A partir do contexto social do grupo do qual emerge, o autor desse discurso inclui as formas que a marginalidade pode alcançar, fazendo uso da mobilidade e da gíria, como logo mais veremos.

“O pedreiro Waldemar” é outro samba de Batista, em parceria com Roberto Martins, e que critica diretamente a imobilidade social-econômica para quem está à margem:

Você conhece o pedreiro Waldemar?/ Não conhece?
Mas eu vou lhe apresentar/ De madrugada toma o trem na circular
Faz tanta casa e não tem casa pra morar
Leva a marmita embrulhada no jornal
Se tem almoço nem sempre tem jantar/ O Waldemar que é mestre no ofício
Constrói o edifício/ E depois não pode entrar

A leitura da marginalidade no seu contexto histórico tira da dicotomia a recusa do trabalho do malandro, que de fato é presente em muitas composições, como se fosse a negação pela negação.

Em *De olho na fresta*, Gilberto Vasconcelos (1977) afirma que os críticos da imprensa no período que abrange o final dos anos 1920 e o “auge dos 30 com Noel” tinham olhar enviesado sobre os rumos da música. Ele narra:

Era preciso acabar com essa mania de elogiar a orgia, a gandaia, a fuzarca – pontificava a crítica musical bem comportada. Uma ‘moda’ a mais, eis o batismo cômodo e equivocado do qual a malandragem passou a ser conhecida na música popular. A tendência, ainda hoje, é considerá-la sob angulação anedótica, como se ela não tivesse nada a ver com a nossa vida social (VASCONCELOS, 1977, p. 103-104).

Assim, marginalidade significa também a própria condição/situação do discurso malandro e não apenas dos seus temas e do lugar de origem de seus criadores. Por outro lado, como já vimos, a marginalidade é ambígua e funciona conforme a mobilidade do discurso malandro.

Antes de introduzir a caracterização da mobilidade, vale citar que os temas recorrentes da marginalidade são os “trabalhos ilícitos, como o jogo, a caftinagem etc.” (MATOS, 1982, p. 77), temas ligados à marginalidade que têm destaque na ficção de João Antônio.

O samba de Moreira da Silva é um caso emblemático de marginalidade em quase todas as caracterizações apontadas acima, quando a

situação do samba malandro no início dos anos 40 é mais ou menos como a situação do sujeito que vai preso e se declara ‘regenerado’. É uma linguagem que precisa vestir nova roupagem para continuar a existir, mas que conserva, sob os subterfúgios da sobrevivência, amostra de sua ‘pinta braba’. No

entanto, essa linguagem não se sente ‘culpada’: ao contrário, ela retorna a denúncia que sobre ela se dirige contra o ‘verdadeiro ladrão’, que é o ‘pinta bacana’ (MATOS, 1982, p. 110).

Sob o Estado Novo, o discurso malandro – presente nas frases de improviso e cheias de gírias de Moreira da Silva – “representa exatamente a combinação e o confronto do mito com a realidade, da utopia da malandragem com uma nova realidade histórico-social onde essa utopia já não tem lugar” (MATOS, 1982, p. 111). É dito-no-não-dito: é a palavra ainda mais no jogo, ainda mais marginal; e, com essa caracterização, praticamente ilícita. O malandro é historicamente vencido, mas não seu discurso.

O que dá condição à sobrevivência desse discurso é a sua característica de mobilidade. Diante da imposição da crítica para acabar com motes supostamente libertinos nos sambas, os autores reagem com o samba regenerado, aparentemente pró-trabalho, ambigualmente contra. Isso ocorre por meio de sua capacidade de mobilidade discursiva, que utiliza idéias e códigos dos outros, para lidar com o discurso postulado pelo poder; podendo recorrer à marginalidade, seja na forma de gíria ou no embate de vozes, à semelhança dos textos dialógicos conforme Mikhail Bakhtin (1981). A mobilidade tem outras facetas, como veremos, inclusive na ficção de João Antônio.

Para chegarmos à mobilidade como característica geral do discurso malandro, passamos pela idéia do malandro como um ser de fronteira em permanente movimento. Para isso, Matos recorreu a noções trabalhadas por Bakhtin, como dialogia, carnavalização, paródia e ambivalência. A idéia de mobilidade se cruza com a raiz desses conceitos e permite-nos, talvez, ter um trato um pouco menos ideologizado com o discurso malandro.

O dialogismo, por Bakhtin, é um princípio constitutivo da linguagem e do discurso. É uma condição, portanto, que faz parte da natureza da linguagem, e é a condição do sentido (que se produz) no discurso. “É original a natureza das relações dialógicas”. A designação foi usada pelo teórico para descrever a vida no mundo da produção e das trocas simbólicas, abrangendo não só a criação literária, mas tudo o que tem sentido e importância.

Natureza dialógica da consciência, natureza dialógica da própria vida humana. A única forma de expressão verbal da autêntica vida do homem é o diálogo inconcluso. A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na

palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal (BAKHTIN, 2003, p. 348).

Para Bakhtin, as relações dialógicas são extralingüísticas, mas não podem ser separadas do campo do discurso, porque a linguagem vive apenas na comunicação dialógica daqueles que a utilizam.

É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da vida na linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.) está impregnada de relações dialógicas (BAKHTIN, 1981 p. 158-159).

Visto que toda a discussão de linguagem é permeada pelas relações dialógicas, no carnaval,

forja-se, em forma concreto-sensorial semi-real, semi-representada e vivencial, um novo *modus* de relações mútuas do homem com o homem, capaz de opor-se às onipotentes relações hierárquicas-sociais da vida extracarnavalesca. O comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava totalmente na vida extracarnavalesca, razão pela qual se tornam excêntricos e inoportunos do ponto de vista da lógica do cotidiano não-carnavalesco (BAKHTIN, 1981, p. 106).

“Não substancial, mas funcional”, esse espetáculo para ser vivido, não somente visto, é tomado como “forma dialógica, e o discurso carnavalesco instaurando um estado de mundo dinâmico porque ambivalente e contraditório. Diferentemente do texto monológico, centrado em si mesmo, ‘oficial’, autoritário, há um outro discurso em que várias vozes dialogam (polifonia) numa intertextualidade contínua” (BARROS; FIORIN, 2003, p. 51). Ou seja, para o autor, a vida carnavalesca, em que todos os participantes são ativos, é “uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’” (BAKHTIN, 1981, p. 105).

Com a revogação do sistema e da ordem da vida comum, eliminam-se distâncias entre homens e vem à tona o “livre contato entre os homens”.

Os homens, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca. Através dessa categoria do contato familiar, determina-se o caráter especial da organização das ações de massas, determinando-se igualmente a livre

gesticulação carnavalesca e o franco discurso carnavalesco (BAKHTIN, 1981, p. 106).

Para Bourdieu (1998), a festa popular descrita por Bakhtin lembra, por conta da explosão verbal que desencadeia, a pressão e repressão suscitadas pela ordem comum, em particular sobre os dominados,

através de constrangimentos e dos controles (aparentemente insignificantes) da polidez. Esta última, por sua vez, através das variações estilísticas das maneiras de falar (as fórmulas da polidez) ou de lidar com o corpo em função do grau de tensão objetiva do mercado, acaba impondo o reconhecimento das hierarquias entre as classes, os sexos e as idades (BOURDIEU, 1998, p. 76-77).

Na transposição dessa festa para a literatura, a paródia seria um elemento inseparável do gênero carnavalizado, por ser, talvez, uma forma de desvio diante dos “constrangimentos e controles”. “O parodiar é a criação do duplo destronante, o mesmo ‘mundo às avessas’. Por isto a paródia é ambivalente” (BAKHTIN, 1981, p. 109).

Da carnavalização, retomamos a caracterização da linguagem malandra, e ao carnaval não como um ritual em seus primórdios gregos, mas um “rito sem dono” (da MATTA, 1979, p. 92). Foi no carnaval que o samba vingou popularmente. Nesse espaço, sambistas do Estácio se designaram como malandros. No ritmo, a insistência da sincopa, descrita por Moniz Sodré:

a insistência da sincopa, sua natureza interativa, constituem o índice de uma diferença – entre dois modos de significar musicalmente o tempo, entre a constância da divisão rítmica africana e a necessária *mobilidade* para acolher as variadas influências brancas [daí o sentido ao comentário do impuro acerca do samba feito por Vianna]. Entre o tempo fraco e o forte, irrompe a mobilização do corpo, mas também o apelo a uma volta impossível ao que de essencial se perdeu com a diáspora negra (SODRÉ apud MATOS, 1982, p. 41, grifo nosso).

Isto é, o samba que toma conta da avenida é a modalidade do Estácio, com gentes de Cidade Nova, Saúde, Morro da Favela, Gamboa, Catumbi, Morro de São Carlos e por aí vai. Na explicação de Ismael Silva a Sérgio Cabral, entendemos melhor: “O samba era assim: tan tantan tan tantan. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí a gente começou a fazer um samba assim: bum bum paticumbumpruburumbum” (CABRAL, 1974, p. 28).

Literalmente, a mobilidade se constrói no tempo da música, que tomamos como prática discursiva e que dialoga com as ficções de João Antônio. Mobilidade que se reflete também no lugar: o carnaval como espaço de fronteira. Nesse sentido, a poética do malandro, para Matos (1982), está na fronteira entre o carnaval e o meio-de-ano, e, portanto, é uma poética da dialogia. Complementar a isso é a forma como o discurso malandro opera, semelhante à simbologia do carnaval analisada por Bakhtin ao desabilitar as normas da vida cotidiana do sujeito e, simultaneamente, as enobrecê-las.

Isso só é possível, como vimos, porque o malandro é esse ser de fronteira, da margem, dos lugares de passagem, entre o espaço do samba e a vida cotidiana com seus conflitos “proletários” e, porque não, mediador. Daí o complemento para o que pretendemos, a partir desse discurso malandro, caracterizar: “Sua mobilidade é permanente, dele depende para escapar, ainda que passageiramente, às pressões do sistema” (MATOS, 1982, p. 54).

Essa mobilidade é plena, de fato, na linguagem, na qual o campo de possibilidades para as significações é múltiplo, com o uso do código do outro, “para preservar a própria língua e a própria identidade” (MATOS, 1982, p. 86). Esse seria então um último aspecto dessa característica do discurso malandro: sua dinâmica capacidade de lidar com códigos próprios e outros para, de algum modo, sobreviver, à semelhança do desvio, da inversão do mundo habitual, que ocorre no carnaval ou na carnavalização, se a interpretamos como uma operação transposta para a literatura.

Chegamos à gíria, um elemento fundador do discurso malandro. É o próprio código marginal sendo refundado dinamicamente entre si e a língua do outro. Nessa operação, o outro pode ficar na fronteira, ser apropriado e reapropriado. É o que talvez esteja mais próximo do registro da fala, tanto que é retomado com vigor nos sambas de Moreira da Silva, em geral no breque, quando: “a percussão pára, os instrumentos silenciam, o fio melódico é interrompido. O breque é corte, limite, fronteira para os envolvimentos sensorial e emotivo propiciado pela música” (MATOS, 1982, p. 204).

A gíria assim revitaliza o dialogismo da canção. Por ser um princípio constitutivo da linguagem (malandra), pode (se) parodiar e/ou dissimular seu sentido inicial, com o truque da fala na interrupção do ritmo e da melodia. Um uso negociável conforme a mobilidade do discurso. A gíria se expande em João Antônio e, nos monólogos, tira a literatura da anestesia. Ganha, portanto, o ritmo de solavanco, já caracterizado por Candido (apud ANTÔNIO, 2004).

Por fim, a questão da parceria no discurso malandro. Analogicamente, ela teria correspondência com a polifonia de vozes no discurso dialógico. Em Matos, vemos semelhança quando diz:

O samba tipicamente malandro com o discurso que lhe é próprio são na verdade uma das faces da figura multifacetada que é o conjunto de vozes e discursos populares, muitos deles cultivados pelo compositor malandro, aquele que sabe caber em qualquer traje. A habilidade de falar vozes múltiplas do povo, a disposição para um mimetismo ágil que é o do poeta que, com ou sem consciência disso, imita a fala coletiva na sua multiplicidade que se reúne e afina pelo poder integrador do samba, está ligada, na prática, a uma disposição de relacionamento simbiótico com o outro. Trata-se do processo criativo da parceria (MATOS, 1982, p. 75).

A parceria é um elemento que une João Antônio a esse discurso, João Antônio aos produtores atuais de literatura marginal e, esse discurso, nomeado como malandro, às produções atuais, como veremos no próximo capítulo. Essa característica arrasta consigo “o paradoxo individualidade/coletividade que marca a visão de mundo da malandragem”¹⁷. A polifonia se dá segundo a operação em que

o sambista malandro fala sua voz individual, mas sua voz é a ‘voz do morro’: nunca é uma voz isolada, mas uma conjunção com outra ou outras vozes. Assim, sua individualidade não reside no fato de não ter parceiros, mas de não serem fixos”. Nesse sentido, podemos observar também como há mobilidade em seu discurso, a partir das possibilidades abertas com as parcerias (MATOS, 1982, p. 76).

Como característica de modo de produção dessa arte de fazer música, a parceria traz à tona a disposição própria desse sujeito de dialogar. Uma de suas ocupações, além da malandragem, é a conversa, um apreço pela produção discursiva oral. Na forma de música, é a colaboração na criação de um samba: “um compositor fazia a primeira parte do samba, que depois era complementado por um ou mais parceiros. Ou então, letra e música eram criadas simultaneamente e conjuntamente pelos dois ou mais sambistas” (MATOS, 1982, p. 76).

Portanto, a parceria procede como modo de produção do discurso, além de embutir a idéia da representação desse coletivo, então marginalizado.

Assim, identificadas, por nós, a marginalidade, a mobilidade, a gíria e a parceria como características do discurso malandro, essenciais ao nosso debate, vamos tentar localizá-las, não uma a uma, mas alguma delas nos processos de composição e nos discursos de

¹⁷ Estima-se que Wilson Batista compôs com mais de 80 parceiros. Geraldo Pereira, com cerca de 30 pessoas. Noel Rosa agia diferente, mais como poeta, ou seja, diferentemente dos outros que faziam, com o parceiro, letra e música (MATOS, 1982, p. 76).

“Malagueta, Perus e Bacanaço” e “Dedo-duro”. Ou seja, o que essas ficções têm de discurso malandro. Essa análise, que se iniciou no primeiro capítulo ao focar na marginalidade dos diferentes tipos malandros, estende-se também ao terceiro, ao tratar da parceria de João Antônio com leitores atuais.

2.4 A música e os parceiros do jogo triste da vida

Observamos que o discurso malandro ganha corpo na música. Se “a forma oral é a forma de expressão que mais se aproxima da música” (BRANDÃO, 2005, p. 132) e é essa uma forma que se conjuga com o fazer literário de João Antônio, podemos dizer que o autor busca, no corpo-a-corpo, música: sonoridade, um outro prazer sensorial para a palavra, uma marca do mundo para sua literatura, o registro desse corpo na escrita. E, nesse caminho – dentro desse discurso –, encontra a malandragem, que era sinônimo de música (choro e samba) quando jovem. Tendo em vista essa comunhão, podemos identificar características do discurso malandro nas suas produções.

Em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, a música em forma de discurso não está no samba, mas no jogo, que o samba-malandro transforma em motivo narrativo e carrega, por consequência, nessa transação, a marginalidade.

O cenário é São Paulo, desprovido da abundância musical dos malandros do Rio. Portanto, a dimensão sonora no conto está no discurso do autor, por meio da evolução dos personagens no próprio movimento do jogo, no desafio partida a partida. Esse movimento é duplo em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, porque prefigura a marginalidade do tema na linguagem escrita e no espaço da cidade. Os três malandros jogadores de sinuca atravessam a noite de São Paulo. Começam em um bar da Lapa. Passam, jogando, ganhando, perdendo e tentando ganhar algum dinheiro. Vagueiam por Água Branca, Barra Funda, Centro (Cidade) e Pinheiros. Sem eira nem beira, voltam à Lapa como de lá vieram: “quebrados, quebradinhos”.

O episódio da Água Branca reúne, logo após a saída da Lapa, as potencialidades do jogo na construção desse discurso. O jogo se anuncia triste e apenas para um “homem comer”. Começa com uma frase que vai se repetir, com variações mínimas, até a incursão, dissimulada, dos malandros protagonistas naquela rodada.

Corria no Joana d’Arc a roda do jogo de vida, o joguinho mais ladrão de quantos há sinuca.

(...)

Um bolo de vida fica grande para só um homem comer.

Então o jogo exige porque diferente o jogo fica. Paciência, picardia, malandragem. Quem não tem, tivesse...Uma sujeira do diabo, que costuma enviar dinheiro do parceiro para a casa onde o diabo mora. Um taco é um taco quando é amarrador, no jogo da vida. Se o parceirinho se encabulou, tropica. Perde vida, se perde, vai lá e tropica mais e cai do cavalo. Fica quebrado, quebradinho, igualzinho à coruja – sozinho, feio e no escuro.

Corria no Joana d'Arc o triste jogo da vida (ANTÔNIO, 2004, p. 164-165).

O mais jovem dos malandros, Perus, se afoita para entrar na disputa, mas isso só depois da combinação do trio, que, em parceria, vai tomar o dinheiro de um (o tira aposentado Lima, ex-policia! aparentemente metido na malandragem, um sujeito da área) para continuar sua andança. “Funcionavam, direitinho”. Aí, Malagueta, o “velhaco”, entra, para então armar as jogadas. Quem termina a rodada é ele e Lima, mas quem ganha é Perus. E Lima desconfia.

– Lugar de ladrão eu costume mostrar – Lima continuava.

(...)

– Tem nada não. Eu estou demais nesta rodada? Eu sou jogo e sou de paz.

Me retiro.

Nenhuma resposta. Lima cabisbaixo, o cinismo de Malagueta desanuviava as coisas e as embaralhava.

(...)

Malagueta ganhou força, começou a parolagem.

– Tem nada não. Essa partida acaba e eu caio fora, me espianto. Não nasci aqui, eu sou do mundo.

Bacanaço secundou o disfarce, veio se chegando para Lima.

– Velho, o jogo é jogado. Calhou. O menino é um atirador e está com a mala da sorte – sua palavra valia, que vinha de fora, como torcedor. – O menino emboca, emboca, manda tudo pras cabeceiras. Inspiração. Se daqui a pouco ele tropica: fica torto, tortinho.

(...)

Bacanaço sossegou, folgado voltou aos cigarros.

Lima, inconformado, virando o taco na mão. Como não percebera antes?

(...)

Lima, mordido, mordidinho. (...) (ANTÔNIO, 2004, p. 170-174).

Essa passagem resume a trama do trecho Água Branca e demonstra a composição do discurso malandro na sinuca. Um jogo que precisa de parceiros para se construir, com

“conluíus” para “armar” dentro e fora da rodada. Essa característica, que parece uma repetição, muda conforme cada partida, cada embate, cada nova fronteira. O jogo pode ser triste para os três malandros, como o é ao fim da narrativa.

Procedimentos do discurso malandro estão também no texto de João Antônio por meio da multiplicidade de sentidos de uma palavra (vida¹⁸, que é uma das modalidades do jogo da sinuca e que consiste em jamais perder a bola branca, pois ela vale uma vida), nos sons de palavras próximas e na “astúcia que tem ar de desalinho passando por cima das normas (apud ANTÔNIO, 2004, p. 9)”, como na frase “Bacanaço secundou o disfarce”. Frase que, com efeito de verossimilhança da dicção malandra, dá conta de toda a ação e multiplica a malandragem, quebrando o verbo. Assim como os períodos-refrão embutem, em seu significado marginal, o antigo prazer, o lúdico, que o malandro, anti-herói, operava ao fazer samba como prática de resistência cultural.

“Quebrados, quebradinhos”; “Funcionavam, direitinho”; “Torto, tortinho”; e “Mordido, mordidinho”, o jogo do diminutivo ajusta a ambivalência ao tempo da curta ação desse trecho. Porque, como sabemos, os malandros de João Antônio não se dão bem ao longo da história, são malandros tristes, “quebradinhos”.

Além disso, com a polissemia de vocábulos e expressões, mecanismos operados conforme a ambivalência do discurso malandro, ocorre o disfarce da parceria do trio na coexistência de funções, no jogo de palavras de Malagueta e Bacanaço.

2.5 Parceria fraternal

Assim, a parceria se mostra central na organização da jogatina como mote narrativo. Ela ganha ainda mais intensidade, como característica discursiva, caso aproximada da análise de Bruno Zeni (2004) sobre a literatura de João Antônio em *Malagueta, Perus e Bacanaço*.

A ficção de João Antônio comporta, segundo Zeni, um projeto de “comunhão na marginalidade”, que se dá numa São Paulo invertida, avessa à oficial. Essa comunhão se torna possível no espaço utópico da literatura. Para isso, utiliza alguns conceitos. Um deles é a análise de Candido sobre *Malagueta, Perus e Bacanaço* no artigo “Na noite enxovalhada”:

Não se trata, portanto, de mais um autor que usa como pitoresco, como coisa externa a si próprio, a fala peculiar dos incultos. Trata-se de um narrador culto que usa a sua cultura para diminuir as distâncias, irmanando a sua voz à dos marginais que povoam a noite cheia de angústia e

¹⁸ Explicação de João Antônio, presente no Apêndice.

transgressão, numa cidade documentariamente real, e que no entanto ganha uma segunda natureza no reino da transfiguração criadora (CANDIDO apud ANTÔNIO, 2004, p. 11).

Além da literatura, na qual a experiência marginal pode ser inscrita no campo cultural, à semelhança da noite boêmia, a fala de Candido aponta outro elemento: a aproximação fraternal entre narrador e personagens marginais. Essa análise sobre a condição fraternal é ainda expandida para a relação dos malandros do conto principal de *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Explica Zeni (2004, p. 20): “é no companheirismo do amigo ou do parceiro de jogo que os protagonistas de João Antônio vão encontrar um outro que, como um irmão, seja ao mesmo tempo elemento de identificação e de diferenciação”.

O pesquisador usa o ensaio “Existe uma função fraterna?” de Maria Rita Kehl, no qual a autora recupera a idéia de fratria para “chamar atenção para o caráter necessário, não contingente, da participação do semelhante no processo de tornar-se sujeito” (KEHL, 2000, p. 31). A fratria seria como modo social de constituição do eu na contemporaneidade sob a perspectiva fraterna da “semelhança na diferença” –, porque a fratria pode se pautar pela intolerância da diferença. Trata-se de uma condição que não existe sem a prerrogativa da função paterna, derivada da leitura do mito freudiano sobre o assassinato do pai da horda primitiva cometido pelos irmãos; funda-se aí a Lei e a culpa – a passagem da “barbárie para a civilização”. Na função paterna, localizam-se relações verticais de autoridade nos espaços de organização da sociedade.

Se o ato dos irmãos, no mito das origens, institui a função paterna, é a partir da cultura da linguagem, que esta função continua operando. O pai real, e as diversas autoridades que podem substituí-lo, não fazem mais que transmitir a Lei – à qual também estão sujeitos....assujeitados. Separar o pai (real) do pai simbólico equivale, na ontogênese, ao assassinato primordial; refazer na vida pessoal o percurso da horda primitiva à coletividade civilizada que não se realiza sem a participação do semelhante (KEHL, 2000, p. 35).

Dessa forma, qualifica-se uma importante discussão sobre parceria em João Antônio (no caso, com o leitor), buscada pelo próprio autor, e que veremos no próximo capítulo. Mas, desde já, podemos pensar que, mais do que uma ética malandra (marginal) – que evitamos ao máximo neste trabalho por vulnerável ser às leituras e condições históricas –, existe um código de tolerância gerado a partir dessa relação de parceria, que se constrói pelo

semelhante. Nesse caso, um código construído na marginalidade. Damos ênfase, então, à parceria como modo de produção do discurso, pautado por essa tolerância, móvel e fraterna.

Mais que isso: a partir dessa leitura crítica sobre João Antônio, entrou em cena a mirada que Kehl então utilizou para entender o “esforço civilizatório” empreendido pelo rap dos Racionais MC’s na periferia de São Paulo, que se daria por uma função fraterna, em que, mesmo diferentes, irmãos lidariam com a “transmissão de saberes e experiências” num “modo de circulação horizontal”, por meio dos “encontros e embates entre semelhantes”, nos quais “a submissão voluntária aos discursos da autoridade é relativizada, inclusive pela própria multiplicidade de enunciados de saber” (KEHL, 2000, p. 44).

Zeni, contudo, utiliza o conceito de “função fraterna” reelaborado pela psicanalista, mas não esclarece haver possível relação entre os modos como os diferentes artistas (João Antônio e Mano Brown, dos Racionais) lidam com esse vínculo, que acarreta, sem dúvida, na sua parceria com leitores, ouvintes e seguidores. Se a parceria designa um modo de produção que passa pelo coletivo, sobretudo no caso das experiências criativas marginais, esse componente não pode ser descartado. Sabemos que a coletividade é parâmetro para o rap, assim como para João Antônio literatura não se dá sem parceria com o leitor e matéria (marginal, musical, mundana, vivida). Caso exista tolerância como código gerado a partir dessa relação de parceria, que se constrói pelo semelhante (diferente), talvez haja uma parceria com a marginalidade que eventualmente não consigamos nomear. Isto é: o samba de Bezerra da Silva pode ter mais respostas, pois trouxe uma outra leitura de malandro, como bandido, para o samba de partido alto na década de 1980. Assim, avaliamos que “Dedo-duro” tem algo a dizer, já que sua existência mostra uma flexibilização no campo marginal inscrito pelo autor ou, ainda, uma tolerância para além do “campo da vida na linguagem”. Essa condição pode ser apropriada de outras formas que não só a de uma leitura em que tudo pode no mundo do crime, marginal etc. Mas esse é um outro debate.

De qualquer modo, uma de nossas questões, a parceria na marginalidade como uma característica do discurso malandro, fica ainda mais exacerbada. A parceria é potencializada nessa comunhão, caracterizada na literatura de João Antônio por meio da “interlocação entre autor, personagens e leitor, em que todos se aproximam fraternalmente, sem perder suas singularidades, construindo um lugar de encontro àqueles que se sentem sem lugar” (ZENI, 2004, p. 147).

Ratificamos que João Antônio, nessa condição fraternal, estabeleceu parceria direta com os malandros em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, na construção do discurso que busca a

“participação do semelhante”, e o que há de música (no corpo-a-corpo com o jogo) numa voz marginalizada pela escrita.

2.6 A parceria nas cartas

Ainda sobre *Malagueta, Perus e Bacanaço*, queremos expor o processo de parceria e construção desse discurso, por meio das cartas com a amiga Ilka, com quem também estabeleceu uma relação de igual sobretudo na escritura do primeiro livro.

Ilka conta que, passado um mês do incêndio, João Antônio mostrava sair das cinzas, “vivendo novamente a vida de seus três amados malandros”. Dessa correspondência, a carta de 13 de setembro de 1960 tem especial significado, por trazer “um verdadeiro tratado de sinuca”.

(...) Três da tarde, (...)

Vida, sinuca e vinte-um são joguinhos correntes. No primeiro, a maior picardia que se pede do jogador é a amarração. Ilka é amarração. Um amarrador é um parceiro que sabe prender o jogo, sabe guardar-se. ‘A vida é o joguinho mais ladrão de quantos há sinuca’ – escrevi em *Malagueta, Perus e Bacanaço*. E é. Ali é só marmelo. Um bolo da vida ascende a três, quatro contos de réis, por baixo, baixo, Sinuca exige duas habilidades: amarrar bem e atirar bem. Atirar quer dizer, atirar-se, sabe? Um atirador é que se joga no jogo com fome de bolas. Vai metendo os caroços pra dentro das caçapas, faz pontos, dá tacadas de macho. Mas há uma dificuldade – muito dificilmente um jogador é bom atirador e bom amarrador. Fica num dos pólos, sabe? É uma tendência, vocação pura ser atirador ou amarrador. O amarrador é jogador melhor, no achar deste aqui. O amarrador tem mais fibra e mais paciência. Os velhos, na maioria, são amarradores. Os moços, pela firmeza dos punhos e bons olhos, são bons atiradores. Mas não é o figurino. Há variações.

À sinuca pode-se aplicar um verso de Noel: Quem acha vive se perdendo.

(...)

Os homens correm atrás das bolas que correm atrás das caçapas.

(LAURITO, 1999, p. 36).

Esse comentário se mostra, em parte, no trecho da ficção:

Malagueta media as duas forças – Perus, um atirador; Bacanaço, um atirador. Bem. Se se batessem com ele num joguinho a valer, provavelmente fritaria os dois; primeiro, m; depois, o outro. Traçar-lhes-ia o jogo com

tamanha amarração intrincada e tantos espetos seguidos, que ambos ficariam como baratas tontas, sem bolas a jogar.

(...) Pediu a cachaça. Engendrou – que jogo lhe proporia Vida, não. Vinte-e-um, não. Disputa só com as bolas seis e sete, era viável.

As safadezas cresciam, incluíam arrumações, dissimuladas, trapaças grossas.

Bacanaço pediu um avental para proteger a calça de linho. Imaginava também um jogo valendo uma grana. Afinal devia tomar-lhes o dinheiro; não fora ele quem os patroara?

(...) Golpe certo seria quebrá-los através de marmelo – sugeriria um torneio, uma terceirada e para o jogo partiria ligado com Perus. Perus e ele, trapaceando, comeriam Malagueta. Depois, bem depois, encarar e desacatar o menino seria fácil.

(...) O dinheiro passaria todo para sua mão. Afinal, Perus não lhe dera tanto trabalho lá no Paratodos? Pois. Ambos lhe deviam favores e muito. E jogou o verde à espera do maduro.

– Sinuca a passatempo é mancada. A gente perde a sensação.

(...)

Como chamá-los para o jogo, o seu jogo? Afinal, Bacanaço era o patrão e Malagueta, coitado, ajudara-o tanto na Água Branca. Entretanto, mesmo Perus não conseguia afastar a idéia de tomar-lhes grana. Disse, fingindo apenas concordar, mas ia intenção nas palavras:

– Sinuca a passatempo é jogo de trouxa.

A gana picava-lhes, crescia muda, ganhando malícia, ficava sutil, se escondia em disfarce. Reaparecia, violenta, numa bola sete difícil.

(...)

Malagueta, Perus e Bacanaço preparavam-se para se devorar (ANTÔNIO, 2004, p. 213).

A passagem acima flagra não só a parceria, de fato constante entre os três, mas como ela oscila, conforme o jogo – que é o motivo narrativo – e as formas das ações, dos movimentos das palavras, que podem enganar a eles ou a nós. No episódio acima, a parceria é um problema também para eles, que não são adversários. Se dela abrem mão, podem não sobreviver na marginalidade.

Movimento semelhante é observado por Matos no samba “Jogo proibido”, de Moreira da Silva: “o que caracteriza tanto o bom jogador como o bom malandro é movimento ágil que

possibilita a inclusão subreptícia do truque. A destreza malandra introduz o truque no jogo, mas para isso é necessário aproveitar-se de uma brecha na atenção do adversário” (MATOS, 1982, p. 203).

O truque se assemelha, na voz dos malandros de João Antônio, à “traquinagem”, que sabemos parecer ser natural no jogo, mas, no fundo, é parte ativa na discursividade do jogo. Levando em conta que o truque faz parte dele, “a mentira faz parte da verdade e com ela se confunde ambigualmente no discurso malandro” (MATOS, 1982, p. 203).

Verdade, mentira, ambigüidade, traquinagem: o jogo da palavra já se arma nas cartas à Ilka. Nelas, o autor, além da sinuca e de seus jogadores, comenta da fala dos “vagabundos em geral e vagabundos em particular”:

São Paulo, 15 de setembro de 1960.

Torno hoje, que é outro dia e que a máquina resolveu andar.

Esta carta há de ser longa, porque o assunto é longo.

O malandro da sinuca põe apelido em tudo o que vê. E, por exemplo, quando um sujeito não presta ele charla.

– Safado ali é apelido.

Assim, assim. Quando quer falar difícil, isto é, direitinho, ele usa lugares comuns e linguagem meio judicial. Coisas assim: ‘Vamos entrar no entendimento’. ‘Isto aqui exige o meu comparecimento’. ‘Imediatamente logo após’. ‘Evidentemente’. ‘A posição social do indivíduo’. Horríveis.

O malandro fala cantando, na sua ginga de malandro (LAURITO, 1999, p. 37).

Observado por João Antônio, esse registro da fala sublinha parte da configuração teórica do discurso malandro: a disposição para transitar de um código a outro, na mobilidade que é característica de suas andanças. Com o processo descrito por João Antônio, podemos localizar a mistura do formal com o informal, do judicial com a desordem. O objetivo é tirar vantagem dessa mobilidade. O discurso malandro é daquele que compreende o código alheio e também nele pode se comunicar.

Conforme investigamos, reside na ambivalência do discurso malandro uma íntima relação com a polissemia de vocábulos e expressões. No segundo trecho da carta, é como se o autor intuísse essa função:

Curiosidade maior são os apelidos que o malandro jogou por cima das células. (...)

Hum mil cruzeiros – girau, cabralina ou nota de conto

Quinhentos cruzeiros – quina ou meio girau
Trezentos cruzeiros – três pernas
Quatrocentos cruzeiros – quatro pernas
Duzentos cruzeiros – duque ou duas pernas
Cem cruzeiros – uma perna ou gambeta
Cinqüenta cruzeiros – um galo (es-pe-ta-cu-lar)
Dez cruzeiros – um coelho
Dois cruzeiros – um cão
Um cruzeiro – dois malandros, dois malandrinhos
Dinheiro miúdo – um malandro, um malandrinho
Dinheiro miúdo roto – pixulé ou pixo
Pouco dinheiro – dinheiro imundo
Muito dinheiro, fortuna, boa quantia – balança

Esta classificação, aparentemente difícil, é usada freqüentemente. E é válida para toda a malandragem baixa e alta. Cáftens, churreadores, prostitutas, camelôs, cambistas, todos a consagram.

(...)

A gíria muito varia. Na Casa de Detenção, cigarro é giz, na Rua das Andradas cigarro é crivo.

(...)

Nada se confunde, entretanto. *Os malandros valorizam a palavra.* (...) (LAURITO, 1999, p. 37-38, grifo nosso.)

João Antônio então traz esse registro da fala para a literatura, com o uso sistemático de gírias que, para Matos, caracteriza uma das principais marcas do discurso malandro, no caso, os sambas de Moreira da Silva, imbuídos dessa “couraça lingüística” – recurso que se move também conforme a agilidade do jogador. Daí resulta essa articulação discursiva que também “desorienta o ouvinte não familiarizado” (MATOS, 1982), uma fronteira, que João Antônio saca, apropria-se e por onde move seu discurso. Segundo ele próprio:

Eu sempre procurei trabalhar com a língua do povo em termos de transfiguração artesanal. Eu não aproveito a gíria apenas enquanto vocábulo, mas também como sintaxe. Eu sempre procuro estabelecer uma sinonímia qualquer, nos capítulos, períodos e tal, para abrir ao leitor comum.

(...) E se alguém não entender nada das palavras, entenderá tudinho no sentido (...) (ANTÔNIO, 2002, p. 176).

2.7 O jogo duplo da marginalidade

No capítulo anterior, o texto “Dedo-duro” foi um ponto de partida pautado pela dúvida e, com o qual, estabelecemos uma relação de diálogo por meio de um texto memorialístico de João Antônio (“Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”) – que, também por isso, é mais reconhecido no conjunto daquela publicação. Desse modo, tentamos validar nosso ponto de partida, que agora vai ao encontro da discussão deste capítulo, sobre o discurso malandro em João Antônio.

Dedo-duro traz, em sua existência, a marginalidade como característica do discurso malandro. Entre a malandragem e a lei, na obscura representação do policial, o delator dá sentido à sua condição marginal, como nos conta:

– Tição patolou um japa em duzentos barões. Só no crepe, ontem à noite perdeu oitenta pedros.

Nenhuma hesitação e, no que me cheguei para o rato, endedei. Enchi as bochechas e soprei. Que se foda o andor, qu’eu não me chamo Nicanor.

Negócio era o Tica mesmo. O paca estava gordo e ainda não queimara nem metade da grana do afano. Entortei.

Entreguei o mão leve ao canusca, que trabalho teve bem pouco. Deu voz de prisão ao vagau, lá dormido no hoteleco, pegado ao inferninho, o Perfume de Gardênia.

Depois deste, procuro desempenhar à risca, não dar mancada e não deixar furo. Nem pode dar no bico, que meu serviço não se erra. Errou, é morte.

Estou mordido pelas falas do tira. E não me é custoso meter na cabeça que também, lá no fundo, sempre me arranhou a vontade de ser investigador. Detetive. Sendo um Zé-mané qualquer, um pé inchado, sem escolha e sem *padrinho*, sem goma ou sem endereço fixo, nunca tive jeito de mandar à frente qualquer plano. De repente, um cana me vem, faz que se engraja, descubro que ser Dedo-duro é o caminho. Palmilhado direitinho, atenção e juízo, pode desembocar um emprego bom (ANTÔNIO, 2003, p. 137, grifo nosso.).

O relato dele mostra sua condição marginal na malandragem, logo a de seu discurso, que se constrói segundo o do malandro e do policial. Nesse sentido, Ciscati observa que:

Magrela, sem tipo, sem talento para o jogo e nem para impor respeito na Boca, é convidado pelos tiras para ser informante, o chamado Dedo-duro; ele

topa, pois a vida tornou-se ainda menos trabalhosa de ser ganha assim; a polícia, que deveria ser a garantidora da ordem, confunde-se com a malandragem e, assim, o próprio malandro passa a fazer *jogo duplo*. Duplo também parece ser o significado desse ambiente noturno, que possibilita prazer na contravenção [*ou não, tristeza para João Antônio*]: o jogo é prazer, mas também trabalho que exigem atenção, performance, cuidado entre ‘merdunchos’ e ‘ventanas’, ou seja, idiotas bêbados e valentões respeitáveis (CISCATI, 2000, p. 108).

A análise da pesquisadora chama a atenção para outro elemento que reforça não somente a marginalidade mas a mobilidade na caracterização do discurso malandro em “Dedo-duro”, no caso, o jogo-duplo, conforme sublinhamos. Uma mobilidade que se compõe pela capacidade de lidar com o código do outro, para, de algum modo, sobreviver. Por esse lugar ambíguo que Dedo-duro ocupa na malandragem, a melhor forma dele disfarçar, fantasiar sua adesão à ordem (ao policial, que é também ambíguo), é por meio do código, das gírias que são as mesmas que a de qualquer malandro da Boca do Lixo. Assim, ele se move, como se não houvesse fronteira, fazendo-se entender pelos dois lados – a malandragem e a ordem –, jogando em favor de si próprio. “Acha que sou da situação, navego na mesma canoa, já que levo jeito de malandro pela fala e pela magreza” (CISCATI, 2000, p. 144).

Extraímos ainda a idéia de que “Dedo-duro” dá novo significado, sentido, ao espaço do jogo, que não deixa de ser marginal por nele existir trabalho. O espaço, na verdade, torna-se ainda mais ambíguo, com novas margens, sobre as quais o malandro pode transitar, mas não escapar da marginalidade, já que dela veio. Como exemplo disso e da análise anterior, o trecho:

Coisada. Vesgo e escanifrado, capiongo de uma perna, já me disseram que a minha feiúra magriça chama a atenção. Não gosto. Mau negócio, como tudo o que é saliente e fica óbvio. Com o tempo, também, acordo para uns lances e me manco. As coisas não andam e nem andarão bem para o meu lado. Nunca.

Um olho jogando para uma direção e outro olhando não, saquei, dias desses, um tira soprando ao pé do ouvido do parceiro. Olho no Peteleco [o próprio Dedo-duro]. Minha sorte é campanar bem E consegui pegar até o que o cana não dizia.

Para bom entendedor, um pingo é letra.

Que cismava, cabreiro comigo, que me mudei lá pro subúrbio e naquela paróquia vai havendo um chorrilho de assaltos a residências. E não venho apresentando serviço. ‘Tá pensado o quê? Quem entrega de um lado, entrega do outro. Eu bem que podia estar mordendo dos dois.

Mas o outro lado é dos malas. Lá, sei que perdão não tem nem para a palavra cagüeta. Quem fala morre. É rebosteio. Tem que pagar com a vida. Sei também se tomar uma cadeia quente, de verdade, e me cair o disfarce, não sairei vivo, além do pau, da tortura e da enrabação. Malandro que é malandro não deixa por menos.

Viver é bravo. Nem posso cair fora, voltar a trás. Não tenho recueta, nem estou pensando nisso. Sem retorno. Mas se desconfio uma nesguinha, e invoco e me injurio, pulo de residência, de um bairro para outro, na cautela. Quem usa, cuida.

E vou me espiantando: vivendo. Levo. Vou à luta, que a vida é puta, como se diz cá no pedaço (ANTÔNIO, 2003, p. 140-141).

“Dando a letra” do que os outros fazem, Dedo-duro dança conforme a música. Constrói sua fala conforme a fronteira em que se coloca. E, se sem saída, pode ainda mover-se geograficamente para sobreviver.

O próprio processo de composição de “Dedo-duro” mostra a mobilidade como característica estrutural. O conto, antes de ser publicado em 1982, foi reportagem da revista *Realidade* em 1968. A mobilidade do discurso de João Antônio apresenta-se pelo trânsito entre o jornalismo e a ficção, como se estivesse disfarçado, pois “não parece que um é reportagem e o outro ficção, parece que o mesmo conto foi retrabalhado, como qualquer obra de ficção costuma ser” (LACERDA, 2006, p. 410). Um jogo duplo dos gêneros com o autor.

Um trecho da reportagem:

Zé Peteleco nunca foi homem forte. Em corajoso. Não era bom jogador, não havia aprendido a roubar, nem sabia, pelo próprio esforço, onde arranjar maconha, bolinhas ou cocaína. Não era um taco no bilhar, não era um linha-de-frente no jogo do carteadado, não conseguia fazer dos entorpecentes meio de vida (vide Anexo A).

E no conto:

Olhem aí, se eu disser que sou homem forte ou essas coisas, estarei mentindo. E em historiada de mulher, aqui miúdo, a sensação me vem,

várias vezes, de ser pouco homem diante de certos mulherões que vejo passar.

Nem sou bom jogador, não aprendi furto e nem soube, pelo esforço certo – e meu – descolar uma maconha, uma bolinha, um brilho de cocaína. Não me dei bem no trato com as coloridas da sinuca, não fui um linha-de-frente no jogo do carteadado, nem bom escrevedor do jogo do bicho, pego mal nas corridas de cavalo, não consegui fazer meio de vida nos entorpecentes (ANTÔNIO, 2003, p. 133).

A mudança principal é a do discurso, que deixa de ser indireto para ser direto, ou seja, “o jornalista deixou de escrever um tipo, o Dedo-duro, e seu ambiente, e esse, próprio tipo passou a descrever a si mesmo e a seu mundo” (LACERDA, 2006, p. 407), porque os dois textos mantêm características que compõem uma sintaxe fora das normas.

Mas é na ficção, com a própria voz de Dedo-duro, que a comunicação dialógica torna verdadeiro o campo da vida na linguagem. O texto que abre a reportagem limita Dedo-duro àquele que tem “uma profissão suja e perigosa, que ele exerce para viver em paz com a lei e ter livre trânsito no mundo do crime”. Nesse sentido, um texto completamente diferente da narrativa ficcional, que começa pela ação dele de ser um bom ouvinte, característica não só do delator, mas do marginal, malandro etc., conforme analisamos no capítulo anterior. Vinte e quatro linhas que, no conto, são praticamente deixadas de lado. Porque o autor faz “ajustes destinados a enfatizar o tom marginal, o linguajar da malandragem e a intensificar a verossimilhança e a adesão entre leitor e personagem” (LACERDA, 2006, p. 408).

Percebemos, assim, que a personagem da ficção é portadora de sua verdade e ocupa posição significativa (ideológica), já que a vivência visa à significação (acordo-desacordo), e não apenas à realidade (avaliação), na qual a relação dialógica pode ser mínima (BAKHTIN, 2003, p. 340). Queremos dizer com isso que Dedo-duro, na literatura, passa a fazer parte da representação do malandro com seu discurso portador de verdade, num contato mais livre com quem quer se seja. O texto jornalístico (totalmente semelhante, exceto pela apresentação, conhecida como “abre” de matéria) põe o tipo, sobretudo, como parte da investigação literária e policial do repórter. Intenções apresentadas pelo autor desde o título da matéria: “Quem é o Dedo duro?”.

Na literatura, a linguagem remete ao projeto do autor ligado à oralidade e reforça o lugar de sua produção na malandragem. Esse texto ainda dá uma virada na posição do delator no campo artístico que envolve a música, dando-lhe visibilidade. Segundo Wanderley Guilherme dos Santos (2004), em “Malandro? Qual malandro?”, o herói da história é sempre

o malandro e o contrário, segundo personagem, é o zé-mané. Nesse ensaio, Santos trata de sambas e raps.

Mas o zé-mané é um duplo personagem, ele tem dupla materialização. A mais forte, do ponto de vista do contraste, em termos de depreciação de um certo tipo, na linha da esperteza, é a do otário que trabalha. (...) E o outro zé-mané é o delator, esse é desprezado no registro da honra, pode ser masculino ou feminino. E sobre ele, aliás, se fala muito pouco e, por ser tão desvalorizado, tão pouco merecedor de qualquer consideração e respeito, é apenas desconsiderado, sendo mencionado somente como delator (SANTOS, 2004, p. 26).

Literárias ou musicais, as produções possuem vínculos entre si, como esse em que delator parece ser voz constantemente suprimida das criações. Nesse campo cultural, a ligação não se dá pela imagem do homem (o malandro), mas pela imagem da linguagem, que se pauta conforme cada autor e, também, porque abriga componentes do discurso malandro – inicialmente natural da música –, os quais são manejados também por “zé-manés”.

Apreendemos ainda um sopro de parceria, na comunhão na marginalidade conforme já exposto, nesse processo de recomposição de “Dedo-duro”, porque essa comunhão se dá na literatura e em parceria com os marginais, um elemento que ganha dimensão nova no próximo capítulo. Para isso, teremos de recorrer aos parceiros, ao discurso malandro e onde ele também repercute, na literatura marginal contemporânea.

Portanto, percebemos que a mobilidade em “Dedo-duro” ganha mais vida quando vai da revista para o livro, na construção e afirmação do discurso malandro por João Antônio. É uma voz que aparentemente se neutraliza na ambiência da malandragem para fazer o jogo-duplo, entre o malandro e o policial, mas que ela mesma diz muito sobre a malandragem como discurso.

Dessa forma, observamos a dinâmica do discurso malandro, no qual João Antônio é, porque não, um parceiro-autor nesse campo cultural tão marcadamente ligado a um *ethos* de um grupo que permanece, o dos marginalizados. Os componentes desse discurso reforçam o elo da obra de João Antônio com as obras atuais desse campo marginal. A música, como importante produção discursiva, é, nesse caso, inescapável, seja o samba ou rap, seja ainda por João Antônio, afastado da música, por influência da mãe, por significar, para ela, malandragem. Só que a música volta: como literatura, na forma do discurso malandro.

3 – A parceria do autor com a literatura marginal

Este capítulo procura, a partir de uma característica do discurso malandro, a parceria, fazer uma leitura preliminar sobre a relação de João Antônio com a literatura marginal formada por obras contemporâneas, sejam elas produzidas por sujeitos marginais ou porque tematizam a violência, a criminalidade e a marginalidade social das cidades.

Na atualidade, a idéia da permanência da ficção do autor – inspiração de nossa investigação – talvez conquiste reforço com as conseqüências dessa parceria, como veremos, mais bem-sucedida do que parece.

Porém, é necessário antes compreender a recente apropriação da expressão literatura marginal por escritores originários ou ligados à periferia, com seus novos contornos, e de que forma João Antônio surge nesse contexto. Ou seja, cabe recuperar, neste capítulo, o percurso inicial desta pesquisadora, que se deu com a cultura hip hop e sua expressão musical, o rap.

A pesquisa iniciou-se em 1999, com a apuração das reportagens de *Hip Hop – A periferia grita* (ROCHA et all., 2001). A partir das descobertas registradas no livro, veio a abordagem que está presente no artigo “Rapensando”, produzido em 2002 e publicado em 2003 em *Literatura e música* (ROCHA, 2003). Parte desse ensaio orienta a discussão, porque, mesmo sem tratar do vínculo reforçado pela parceria (discurso malandro), ele já traz reflexões sobre João Antônio, a literatura marginal e o rap.

Dinâmico, esse campo da literatura marginal se refaz a cada composição de rap, a cada postagem de narrativas em blog, a cada expressão verbal (marginal) resignificada, a cada evento. O lugar principal da produção desse discurso é a periferia. Sendo assim, optamos por trabalhar com dados e análises recentes sobre esse campo e essa produção. Para recompor parte desse panorama investigado desde 1999, recorreremos à dissertação *‘Literatura marginal’: os escritores da periferia entram em cena* (NASCIMENTO, 2006).

O rap e hip hop contribuíram para a construção da imagem dos escritores como porta-vozes dos sujeitos que vivenciam situações de marginalidade no campo da literatura brasileira. Associa-se a isso o fato de que “a música popular, no Brasil, é uma produção discursiva muito forte e presente; talvez a mais forte em um país marcado pelo analfabetismo” (KEHL, 2004, p. 142).

O rap, abreviação de *rhythm and poetry* (ritmo e poesia), existe no Brasil há mais de vinte anos. Faz parte do hip hop, hoje, um conjunto de manifestações culturais formado por uma música, o rap, que envolve o mestre-de-cerimônias (MC) e disc-jóquei (DJ); uma dança,

o break; e uma forma de expressão plástica, o grafite¹⁹. O termo “hip hop”, que significa, em uma tradução literal, movimentar os quadris (*to hip*, em inglês) e saltar (*to hop*), foi criada pelo DJ Afrika Bambaataa, em 1968, para nomear os encontros dos dançarinos de break, DJs e MCs nas festas de rua do bairro do Bronx, em Nova York. Bambaataa percebeu que a dança seria uma forma eficiente e pacífica de expressar os sentimentos de revolta e de exclusão, uma maneira de diminuir as brigas de gangues e, conseqüentemente, parte da violência. Já em sua origem, essa manifestação cultural tinha um caráter político e o objetivo de promover uma conscientização coletiva. O uso da expressão “hip hop” ganhou o mundo e, no Brasil, designa basicamente uma manifestação cultural das periferias das grandes cidades, que envolve distintas representações artísticas de cunho contestatório (ROCHA et al., 2001, p. 17-18). É importante justamente salientar que o rap não surge de forma isolada como música, mas como um tipo de base musical para a dança de rua, o break, num contexto cultural e socialmente subordinado à expressão gestual. Popular e controverso, ele reflete e prefigura mais do que um estilo musical que, como veremos, também culmina na constituição de uma literatura marginal nas periferias.

Assim como outros ritmos afro-norte-americanos, o rap tem um sentido de resistência cultural. O historiador Eric Hobsbawn explica, por exemplo, que a paixão ou adesão do povo ao jazz não acontecia apenas porque as pessoas gostavam do som, mas por ser uma conquista cultural de uma minoria dentro da ortodoxia cultural e social, da qual elas tanto diferiam (HOBSBAWN, 1990, p. 280-281).

Hobsbawn, obviamente, não aplica essa tese ao rap, no seu livro *História social do jazz*, publicado nos anos 1960, mais de vinte anos antes do nascimento do hip hop, mas essa análise encontra eco em outros estudos. O antropólogo Marco Aurélio Paz Tella (2000), por exemplo, afirma que o rap “deve ser principalmente compreendido como resultado da apropriação de um patrimônio musical simbólico da cultura afro-americana que posteriormente foi internacionalizado através dos veículos de comunicação” (TELLA apud ROCHA et al., 2001, p. 133).

O rap é arte pós-moderna, segundo o filósofo norte-americano Richard Shusterman:

¹⁹ A cultura hip hop é composta oficialmente por quatro elementos, já mencionados no texto. Observa-se no seu desenvolvimento, entretanto, além de novas formas de arte, maneiras particulares de organização e mobilização. Podemos considerar, assim, como um quinto elemento integrante do hip hop, a posse. Basicamente, a posse é uma associação de jovens ligados ao hip hop que têm como objetivo reelaborar a realidade conflitiva das ruas nos termos da cultura e do lazer. Ao se organizarem em sua comunidade, de forma independente, esses jovens desenvolvem práticas não só artísticas, como na criação de um rap ou de uma coreografia, como também práticas políticas. O processo criativo é também um espaço de discussão informal, em que ganham sentido palavras como consciência e atitude, e que são ainda mais valorizadas em reuniões de uma posse.

Tendência mais para uma *apropriação reciclada* do que para uma criação original, única. Uma mistura eclética de estilos, a adesão entusiasmada à nova tecnologia e à cultura de massa, o desafio de noções modernistas de autonomia estética e pureza artística, e a ênfase colocada sobre a localização espacial e temporal mais do que sobre o universal ou o eterno (SHUSTERMAN, 1998, p. 145, grifo nosso.).

Para o autor, o rap desafia convenções estéticas, como a reciclagem musical que tem sua contrapartida literária na intertextualidade, na literatura como construção intertextual, conforme situa Culler:

(...) teóricos recentes argumentaram que as obras são feitas a partir de outras obras: tomadas as possíveis pelas obras anteriores que elas retomam, repetem, contestam, transformam. Essa noção às vezes é conhecida pelo nome imaginoso de “intertextualidade”. Uma obra existe em meio a outros textos, através de suas relações com ele. Ler algo como literatura é considerá-lo como um evento lingüístico que tem significado em relação a outros discursos (...) (CULLER, 1999, p. 40)

No rap, é comum a construção intertextual. A partir do rap do grupo paulistano Racionais MC's, surgiram inúmeros outros, que, na criação textual e musical, basearam-se no discurso dos “manos” pioneiros e não exatamente no que tais conjuntos dizem representar: a realidade de sua “quebrada”. A noção de intertextualidade é fundamental para entender outros processos que envolvem a criação de um rap, como a produção musical, composta por meio de música (de autoria de outros compositores) reprocessada mecânica ou eletronicamente. Um exemplo é “Diário de um detento”:

Cada detento uma mãe, uma crença,
Cada crime uma sentença,
Cada sentença um motivo, uma história,
De lágrimas, sangue, vidas inglórias,
Abandono, miséria, ódio, sofrimento,
Desprezo, desilusão, ação do tempo.
Misture bem essa química, pronto:
Eis um novo detento.

“Diário de um detento”, assinada por Brown e Jocenir, foi um grande sucesso do rap nacional. A composição foi criada a partir da leitura de um relato do ex-detento Jocenir, conforme descrito em seu livro homônimo:

Coloquei em suas mãos dois cadernos, um de prosa, outro de verso. Imediatamente Brown começou a folhear tudo com muita atenção, parecia procurar algo que já sabia estar ali. Depois de alguns minutos, ele se dirigiu a mim e pediu permissão para destacar algumas folhas do caderno de versos. Consenti (JOCENIR, 2001, p. 100-101).

Sobre a música, Mano Brown afirma que a fez porque buscava a “realidade”, no caso, presente nas palavras do então presidiário. A partir desse exemplo, nota-se que a produção de raps ocorre em parcerias, como no discurso malandro. O crítico Silviano Santiago (2004) observa que a análise empreendida por Claudia Matos (1982) recoloca, desconstruindo a cultura brasileira, a questão da autoria e da parceria por meio do discurso malandro. Para ele, a partir dessa ótica, obtém-se “um fascinante manual de explicação e de sobrevivência em tempos de democratização”, já que “na produção da música negra e do samba, a autoria transcende os limites da individualidade” (SANTIAGO, 2004, p. 147).

Portanto, a noção de autoria permanece em xeque por esses produtores. A psicanalista Maria Rita Kehl (2000), em “A fratria órfã”, examina que

O real é matéria bruta do dia-a-dia da periferia, é a matéria a ser simbolizada nas letras do rap. Uma tarefa que, como todo trabalho de simbolização, depende de um trabalho de criação de linguagem que só pode ser coletivo. É como se os poetas do rap fossem as caixas de ressonância, para o mundo, de uma língua que se reinventa diariamente para enfrentar o real da morte e da miséria (...) (KEHL, 2000, p. 235).

Outro aspecto reforça essa característica desse discurso: os Racionais se dirigem aos fãs, fiéis, do “lugar do semelhante” (KEHL, 2000, p. 211). Logo, o jeito “mano” de se referir ao outro indica, como categoriza a psicanalista, “um campo de identificações [a autora recusa o uso, nesse caso, do termo identidade] horizontais, em contraposição ao modo de identificação/dominação vertical, da massa em relação ao líder ou ao ídolo” (KEHL, 2000, p. 235). Por ser horizontal, há mobilidade nesse campo (e discurso) que produz vínculos (identificações) com Jocenir, por exemplo, e com um jovem anônimo da periferia. Brown então transita, pelo discurso, legitimado entre ambos. Estão todos num mesmo campo marginal e comungam de um discurso similar.

Desse modo, ainda, “a designação ‘mano’ faz muito sentido: eles procuram ampliar a grande fratria dos excluídos, fazendo da ‘consciência’ [ou o aprendizado da realidade, por exemplo] a arma capaz de virar o jogo da marginalização” (KEHL, 2000, p. 212).

Voltando ao episódio cultural, provocado a partir da parceria entre Brown e Jocenir, podemos reforçar que o embate do rap diante de convenções estéticas resulta especialmente na apropriação artística de músicas, mensagens, clichês, gírias, expressões populares, história oral etc. Esse traço característico de sua forma estética já foi visto como algo depreciativo, afrontando, até, outras artes. Shusterman (1998), por exemplo, afirma que suas singularidades estéticas (recuperação de músicas antigas, prática de colagem, trabalho sobre a repetição) são tão vivas e judiciosas que justificam, por elas mesmas, a leitura da obra (ROCHA, 2003, p. 152).

Diferentemente de 2002, a investigação parte do ponto de que o rap não é mais dúvida como arte nem o hip hop como cultura de rua e movimento social, dependendo dos atores e práticas envolvidos. A nossa “leitura da obra” também não expõe e abrange a relação complexa do rap com a indústria (mesmo que sempre esteja buscando formas de produção, divulgação e circulação alternativas) nem sua interação com o cinema e a televisão – caminhos irreversíveis na sua produção, divulgação e circulação. Nosso interesse está na “poética da sobrevivência”, definição que ganhou força com a *Dialética da marginalidade* (2004), de João Cezar de Castro Rocha.

O autor considera que “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 realizado pelos próprios excluídos” (ROCHA, 2004).

Segundo ele, num primeiro momento, constituiu-se a poética da sobrevivência, “pela música dos Racionais MC’s e por livros como *Letras de liberdade* [ed. Madras], obra coletiva de presidiários, e *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)* [ed. Labortexto]”. Depois, livros como o de Ferréz, entre eles *Manual prático do ódio*, deram novos significados ao termo marginal: “o marginal pode ser tanto o excluído quanto o criminoso, e até os dois simultaneamente”. Sobre a poética da sobrevivência, diz Rocha:

o impulso principal era testemunhar a sobrevivência em meio a condições as mais adversas, fosse no cárcere, fosse na periferia. Na mensagem direta de “Fórmula mágica da paz”: ‘Aqui fala Mano Brown, mais um sobrevivente, 27 anos contrariando as estatísticas, morô mano?’ (...) A alternativa, portanto, é converter a violência cotidiana em força simbólica, por

intermédio de uma produção cultural vista como modelo de organização comunitária (ROCHA, 2004).

A poética da sobrevivência vem ao encontro do que Kehl chama de “esforço civilizatório”, no caso dos Racionais, em relação às condições de vida e ao apelo ao gozo entre jovens pobres da periferia de São Paulo. Sobre isso, ela aponta (alguns) limites, como: “a emancipação que eles propõem aos manos corre o risco de esbarrar na segregação que eles próprios produzem, ao se fecharem para tudo e todos que diferem deles” (KEHL, 2000, p. 214).

O contexto é outro, e os Racionais também. Permanecem, entretanto, como referência de discurso, produção e atitude. E a autora intuía outra saída:

Ao mesmo tempo, o efeito estético da poesia do rap é que permite, ou mesmo força, uma saída para o isolamento em que os manos correm o risco de se colocar. Se a semelhança que une os ‘irmãos’ é afirmada pela exclusão de todo o diferente, a fratria coloca-se fora do laço social e acaba por obter o efeito oposto desejado. Se o rap se propõe como linguagem discriminatória em relação aos de fora, o esforço civilizatório dos Racionais pode ser inútil, e a fratria, desgarrada do corpo social, transforma-se em gangue.

Mas o destino destes grupos ainda não está selado. Dois elementos, a meu ver, podem funcionar no sentido de impor alteridade e impedir a segregação dos rappers. O primeiro é a própria *poesia*, capaz por si só de criar laços que ultrapassam o isolamento da fratria quando esta pretende negar a diferença e impor o imaginário de igualdade (KEHL, 2000, p. 237, grifo nosso.).

Os “elementos” foram muitos desde 1997, ano do lançamento do emblemático álbum *Sobrevivendo no inferno*, dos Racionais MC’s. Podemos dizer, inclusive, que a literatura marginal como campo cultural é um desses elementos anti-segregação. Apenas para ilustrar essa aposta, escolhemos como premissa uma idéia singela de Ferréz, usada ao apresentar uma maneira de ver essa produção: “o que a gente faz é tentar explicar, mas a gente fica na tentativa, pois aqui não reina nem o começo da verdade absoluta” (FERRÉZ, 2005, p. 13).

3.1 A literatura marginal em *Caros Amigos*

Em 2001, a revista *Caros Amigos* trouxe o suplemento especial *Literatura marginal*, com o subtítulo “A cultura da periferia: Ato I”. A publicação foi organizada por Ferréz, autor que já havia lançado seu primeiro romance, *Capão pecado*, com a participação de Mano Brown. “Ato I” foi responsável por reunir um conjunto de dez autores e 16 textos. Em 2002 e

2004, foram lançadas duas novas edições de *Literatura marginal*. Assim como a primeira edição, esses títulos resultam da parceria de Ferréz com a editora Casa Amarela, que publica a revista *Caros Amigos*.

Segundo Culler (1999), o que distingue um texto literário de outros tipos de texto é que os literários

passaram por um processo de seleção: foram publicados, resenhados e reimpressos, para que os leitores se aproximassem deles com a certeza de que os outros os haviam considerado bem construídos e “de valor” (CULLER, 1999, p. 33).

Essa definição chama a atenção para o processo de produção, circulação e consumo que se estende às etapas de reconhecimento da obra como literatura.

Na dissertação *‘Literatura marginal’: os escritores da periferia entram em cena* (2006), a antropóloga Érica Peçanha do Nascimento descreve que a seleção dos participantes do projeto na primeira edição foi feita por uma equipe editorial a partir dos critérios:

um referente ao autor (vivenciar alguma condição de marginalidade); e, outro, ao texto (ter características literárias, independente da forma e do tema apresentados). Mas para além desses critérios que orientaram o trabalho dos editores, duas particularidades presentes na segunda e na terceira edição publicadas insinuavam a que se referia a marginalidade anunciada no título da publicação: os nomes dos bairros de residência dos autores ou do presídio no qual cumpriam pena apareciam ao final de cada texto, indicando que se tratava de moradores das periferias urbanas brasileiras ou detentos; e os textos abordavam, predominantemente, problemas (como a violência e as carências) e experiências sociais vinculadas ao espaço da periferia (NASCIMENTO, 2006, p. 17).

As três edições especiais de *Literatura marginal* refletem uma ação coletiva de escritores da periferia (ou marginalizados), manifestada nos textos de abertura das revistas. Por meio delas, essa produção foi posta em circulação nacional. Juntas, elas também representam um divisor de águas na “compreensão da entrada em cena dos escritores da periferia sob a rubrica ‘literatura marginal’” (NASCIMENTO, 2006, p. 21), porque, como investiga a antropóloga, indica haver a existência de um movimento de literatura marginal que traria um tipo de atuação diferenciada, por parte de tais escritores, no cenário contemporâneo.

Antes de descrever as publicações para concretamente enxergar a constituição desse campo literário, vale sublinhar, nelas, a atitude de Ferréz, que é bastante próxima do que Candido diz a respeito da posição do escritor dentro do sistema artístico, no caso, o da literatura. Ferréz, primeiramente, lançou seu livro, fazendo presente a marca de artista criador, mas já incorporando elementos da arte coletiva, que, para Candido (2000), é a arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificado com as aspirações e valores do seu tempo, que parecem dissolver-se nele.

Os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem, por sua vez, que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo. As relações entre o artista e o grupo se pautam por essa circunstância e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há a necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou representar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, o destino da obra está ligado a essa circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas (CANDIDO, 2000, p. 23).

Ou seja, Ferréz se mantém como artista criador independente ao escrever para a revista *Caros Amigos*, agindo, assim, de forma semelhante a dos demais colaboradores da publicação. Por outro lado, em *Literatura marginal*, há muito mais do que um papel específico do artista, há também o reflexo desse agrupamento (movimento) de autores marginais/marginalizados/da periferia, como veremos numa breve descrição das edições. Dessa forma, voltamos ao ponto inicial e recorrente: a parceria como característica que também garante a existência (sobrevivência) desses artistas, incluindo Ferréz.

Literatura marginal – A cultura da periferia: Ato I apresentou 16 textos inéditos, entre eles, nove poesias, seis contos e uma crônica, de dez escritores diferentes. Participaram dois rappers (Atrês e Cascão), um autor inédito (Garret), quatro autores com alguma publicação (Alessandro Buzo, Erton Moraes, Edson Veóca e Sérgio Vaz) e nomes mais conhecidos, como Jocenir, Ferréz e Paulo Lins. Quase todos são de São Paulo (capital e interior), exceto Lins e Veóca, que são do Rio de Janeiro.

Ato II teve a participação de 27 autores, com 38 colaborações, entre elas, a ilustração “Visão periférica” de Lourenço Muttarelli. Foram publicados textos não-inéditos de escritores conhecidos como João Antônio, Plínio Marcos e Solano Trindade; de sete rappers (Gato

Preto, Cascão, Mano Brown, Dugueto Shabazz, Preto Ghóez, Oni e ROD); de dois indígenas (Káli-Arunoé e Maria Inzine); de dois presidiários (Almir Cutrim Costa Jr. e Geraldo Brasileiro). Dez textos são de autores estreatantes em publicações em livro, e dois são da presidente da Associação de Mães e Amigos de Crianças e Adolescentes em Risco (Amar), Maria da Conceição Paganele, e do líder zapatista Subcomandante Marcos.

Segundo Nascimento, a publicação de textos de escritores falecidos, como João Antônio e Plínio Marcos, pode ser vista como “uma referência à tradição literária à qual a nova geração de escritores marginais está se filiando, ou ainda, como um esforço de constituição de um cânone de literatura marginal. Do mesmo modo pode ser interpretada a publicação de crônicas e letras de rap elaboradas por MC’s ligados aos hip hop nacional” (NASCIMENTO, 2006, p. 27-28).

Em sua análise, os textos de *Ato II* guardam mais semelhanças que diferenças em relação à primeira edição:

os poemas aparecem em maior número, a crítica social é o pano de fundo predominante nos versos e prosas, é explorado o uso dos palavrões e das gírias das periferias, há palavras grafadas segundo a oralidade própria dos sujeitos marginais e os textos são acompanhados por ilustrações (NASCIMENTO, 2006, p. 27-28).

O diferencial da publicação está nas diferentes vozes marginais, com a participação de moradores de outros estados brasileiros (Ceará, Mato Grosso do Sul, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e Bahia), de mulheres, indígenas e ativistas.

A terceira *Literatura marginal* foi de 2004. Integraram a publicação 19 autores com 26 textos. Foram quatro rappers e seis escritores estreatantes. Não participaram autores conhecidos e/ou consagrados. Houve a colaboração de dois autores que tinham publicado como independentes, Santiago Dias e Maurício Marques. A presença de autores de São Paulo, homens em geral, é marcante se comparada à presença de quatro autoras. Para a antropóloga, a edição foi mais equilibrada, porque “não apenas a quantidade de crônicas aumentou, como houve uma maior variedade dos temas dos textos e de recursos literários” (NASCIMENTO, 2006, p. 32).

A pesquisadora define os autores que participaram das revistas como sujeitos marginais que estão inserindo suas experiências sociais no plano cultural. Sua investigação procura, justamente, “avançar nas conexões extraliterárias, mobilizadas para a ação coletiva dos escritores da periferia, para alcançar o ‘movimento literário-cultural’” (NASCIMENTO,

2006, p. 53). Essa organização social se constituiu a partir dessa literatura (que se apropriou da expressão literatura marginal) e de seus desdobramentos estético, político e “pedagógico”, para além do campo literário. Em síntese:

um movimento literário-cultural que, embora estabeleça relações, não foi produzido pelo mercado ou pela cena literária dominante: desenvolveu-se, principalmente, a partir da mobilização de redes extraliterárias e é parte do processo da periferia como autora de sua própria imagem, desencadeado pelo movimento hip hop nos anos 1980 (NASCIMENTO, 2006, p. 67).

3.2 O leitor na mira

Com ações bem menos programáticas que a de um movimento cultural-social, que incluem saraus, conferências, encontros, debates, publicações coletivas, João Antônio buscou, “às vezes em ações coletivas, e, muita vez, solitariamente”, o leitor como parceiro. Com a diferença imensa de que seu ponto de partida é daquele que está no sistema literário ou na cena, enfim, fora da periferia.

Dessa forma, em um de seus manifestos, “O leitor como parceiro”, de 1976, João Antônio expõe algumas de suas preocupações sobre a literatura, a leitura, o mercado e a parceria: “Pus-me a campo – já que o leitor brasileiro (isso apregoam) não existe, é necessário fazê-lo” (ANTÔNIO, 2002, p. 159).

Na curta passagem, é possível identificar alguma correspondência com a idéia da parceria, no sentido proposto no capítulo anterior: modo de produção do discurso malandro, por meio da qual fica evidente sua vocação para a colaboração e o diálogo. O autor escreveu propondo luta, à sua maneira e estilo, “contra o tabu do autor nacional não ser lido”. Porque reconhece que, sem a leitura, pode não existir obra, tampouco o autor, muito menos o leitor. Daí a clareza de que o discurso literário como propõe, obrigatoriamente, passa por uma noção de parceria, para existir, para sobreviver.

Esse modo de produção pressupõe, ainda, segundo João Antônio, “conversa sobre a obra, mas o ideal é que ouça muito o parceiro, o leitor. Que jamais se estabeleça um clima formal, doutoral, beletrístico, mas de debate, discussão, questionamento e amizade” (ANTÔNIO, 2002, p. 130). São características que validam a concepção de parceria como um ato de diálogo, que presume troca e atrito.

A idéia do leitor como parceiro permite-nos aproximar os discursos, marginais ou malandros, produzidos por sujeitos e momentos históricos distintos. Essa característica do

discurso ganha ressonância (e complexidade) no que o jornalista Marcos Zibordi (2004) chama de “projeto pedagógico”, que reside no discurso de autores da literatura marginal da periferia. Em sua dissertação *Jornalismo alternativo e literatura marginal em ‘Caros Amigos’*, o autor estudou *Ato I e II* e, nesse conjunto, trabalhou com três características: a trajetória de vida dos escritores (com recorrência de elementos biográficos nas narrativas e o uso de gírias), a memória “ressentida” da produção e o projeto pedagógico – que nos interessa ler em parceria com João Antônio.

Zibordi (2004) toma como exemplo o texto “Uma carta em construção”, de José Rocha Albuquerque (*Ato II*), que começa:

Saudações.

Há algum tempo escrevo poemas com as mesmas mãos com que trabalho de ajudante de pedreiro.

Pra muita gente pode parecer exótico, pode parecer surreal. Mas o que tem de estranho? Pobre não tem sensibilidade? Não pode escrever, desenhar, pintar, interpretar?

E se eu fosse um catador de papelão, mudaria alguma coisa?

Se trabalho como ajudante de pedreiro não é por opção e sim por falta dela (ALBUQUERQUE, 2002, p. 4).

Por opção, em “O leitor como parceiro”, João Antônio põe o escritor na posição de operário das palavras, dimensionando a precariedade da categoria no trabalho de um feirante ou camelô. Opina: “Pronto o livro, o autor brasileiro não deve fugir à realidade de que é um vendedor de cebolas ou batatas” (ANTÔNIO, 2002, p. 159). Ironiza a condição marginal da literatura nas prioridades do brasileiro, põe tudo na mesma vala e reconhece: “Também por isso, há de se sair a campo e divulgar o que se sabe fazer” (ANTÔNIO, 2002, p. 159-160). Em outras palavras, diz ele que é “preciso arregaçar as mangas” e ir ao encontro desse leitor.

João Antônio, entretanto, tem dificuldades de aproximar-se desse usuário desconhecido por autores e pelas estatísticas. Então, faz propostas que parecem nada encontrar:

Parece-me um dado fundamental num país em que não existem fartas informações concretas sobre a natureza do público.

(...) Parece-me mais inteligente e objetivo procurar leitores, motivá-los, falar-lhes, ouvi-los, compreendê-los. (...)

Já se disse e se escreveu que este é um país de rico mercado desconhecido – também em potencial de leitores. No meu caso pessoal,

entendo o leitor como um parceiro, e é com essa idéia que vou procurá-lo (ANTÔNIO, 2002, p. 160-161).

O texto apresenta essa busca, argumentos de um projeto de literatura e leitura, e sustenta, insistentemente, a parceria como meio de chegar ao leitor. Um sujeito que, para João Antônio, estaria nas escolas, nas universidades e nos colégios: formando-se.

No texto de Albuquerque (2002), encontramos uma outra dimensão desse problema, que não escapa de uma mesma preocupação com a leitura, já não mais com o leitor consumidor de livros, mas com aquele que “não pode pagar 5 reais pela revista”:

Estou tentando publicar artesanalmente uns livros de poemas, feitos em xerox, mas o dinheiro nunca sobra, aliás, sempre falta. Escrevi dois infantis e um com poemas, abordando uma temática social cujo título, Voz Incômoda, já diz tudo.

Estou pesquisando lugares com preços de cópias mais baratos, para tentar vender depois apenas para cobrir os custos. Por aqui jamais conseguirei vender um livreto acima de 2 reais. Por isso, não almejo publicar um livro por uma grande editora, pois aqui ninguém poderia comprar (ALBUQUERQUE, 2002, p. 4).

“Uma carta em construção” é um indicativo desse projeto pedagógico, atento à condição marginal do leitor e, por isso, imbuído de fazer da literatura um ato político: “juntar o pessoal no mutirão, no arrastão das letras, organizar a periferia” (ZIBORD, 2004, p. 80).

Na carta, propõe Albuquerque: “Tentar criar nessa massa o hábito da leitura, fazer o pessoal desligar um pouco a televisão. A televisão que nos faz rir de nossa própria desgraça e, muitas vezes, sem perceber. Um mecanismo tão sutil de emburrecimento”.

O projeto pedagógico, portanto, “refere-se à construção de um discurso que pretende ‘ensinar’ ou ‘ampliar’ a capacidade crítica do público” (ZIBORD, 2004, apud NASCIMENTO, 2006, p. 35).

Correlata a essa proposta, conclui João Antônio em “O leitor como parceiro”:

Mas me reservo a certeza de que a literatura brasileira deve ser toda de participação frente à realidade do povo e da terra: aí, sua limpeza, dignidade, missão. Um dos fundamentos da literatura, desde a Bíblia, é melhorar o homem, o epicentro de qualquer arte séria e que mereça esse nome. No caso brasileiro, ainda não temos uma literatura à altura dos dramas nacionais. Mas talvez já comecemos a ter consciência dessa precariedade – um miserê não

apenas literário, mas jornalístico, cinematográfico, teatral, musical e cultural (até no sentido antropológico: comer, morar, viver) (ANTÔNIO, 2002, p. 161).

Sublinhadas as semelhanças dos projetos literários que residem em “Uma carta em construção” e “O leitor como parceiro”, voltamos ao leitor. João Antônio morre em 1996 nesse estado de suspensão, avaliamos, na busca de um leitor que não conhece. Sabe que não é o merduncho, o marginal, o malandro, o pingente, tipos sobre os quais escreveu; como se tivesse composto canções sem intérpretes.

Albuquerque, por sua vez, sabe quem é esse parceiro e reconhece, com isso, as dificuldades de construir literatura, no campo marginal:

No caso, não se trata apenas de um escritor marginal, mas também de leitores marginalizados.

E, enquanto escrevo esta carta para vocês, me pergunto se vão publicar algum poema meu e qual a finalidade de escrever também. Qual o meu intuito, já que os leitores marginalizados não podem pagar 5 reais pela revista? (ALBUQUERQUE, 2002, p. 4)

Daí, confirmam-se o porquê da importância das ações programáticas, das conexões extraliterárias, da atitude e, porque não, da mobilidade discursiva que perpassa o movimento, possibilitando-lhe parceiros mais heterogêneos que o rap, e a literatura seria então um campo que abarca mais e diferentes vozes que a música rap.

Contudo, num exercício de imaginação crítica, podemos observar que João Antônio encontrou um parceiro, que não apenas recebeu sua literatura (supostamente datada), mas percebeu sua poética, seu discurso, dialogando com ela, atribuindo um outro sentido à sua produção. O parceiro é Ferréz, um leitor marginal. Um parceiro desse escritor, e não de Rubem Fonseca, que estreou no mesmo ano que João Antônio, 1963, cuja obra também narra o submundo. “O submundo de João Antônio é, sobretudo, um recorte social, um grupo à margem”, pontua Rodrigo Lacerda (2006). “Na obra de Rubem Fonseca, de saída, já não se tem um recorte social tão nítido. Não há, programaticamente, como em João Antônio, a opção de dar voz a uma classe específica, ou mesmo uma categoria, a dos marginalizados, fossem de que classe fossem” (LACERDA, 2006, p. 438).

Assim, a parceria de Ferréz promove alguma mudança, à qual João Antônio parece tomar parte e Rocha (2004), na “Dialética da marginalidade”, associar-se, às avessas, como crítico.

O futuro (agora) é diferente do que supõe Lacerda?

O futuro, parece, afinou-se melhor ao projeto literário de Rubem Fonseca. A disseminação da violência na sociedade brasileira, a banalização dos horrores em nossas cidades, grandes, médias e até nas pequenas, o potencial dramático da violência quando vista e descrita, curta e grossa, sem maiores elaborações expressivas, tudo isso contribuiu. O realismo visual, historicamente, provou-se mais duradouro que a preocupação de João Antônio com a essência por trás da sonoridade das palavras (LACERDA, 2006, p. 440).

O que temos é um conflito, porque, para Rocha (2004), o conto “O cobrador”, de Rubem Fonseca, foi um “autêntico prenúncio da atual dialética da marginalidade”. Ao mesmo tempo esclarece-nos:

Paulo Lins e Ferréz explicitam o verdadeiro salto qualitativo da dialética da marginalidade, superando definitivamente a brutalidade dos cobradores de Rubem Fonseca, pois a violência somente reforça a desigualdade social. De um lado, legitima a repressão policial, que já afeta cotidianamente a população das áreas mais pobres. De outro lado, estimula as correntes mais reacionárias da sociedade civil, perfeitamente representadas por programas de televisão como o já referido ‘Cidade alerta’ e derivados, sempre prontos a exigir a pena de morte e o aumento do aparato repressivo. É como se o sistema se beneficiasse da violência e até mesmo contasse com ela, a fim de justificar sua própria necessidade.

A alternativa, portanto, é converter a violência cotidiana em força simbólica, por intermédio de uma produção cultural vista como modelo de organização comunitária (ROCHA, 2004).

Sem respostas para esse conflito (de parcerias, de projetos e de discursos), vemos que o futuro-agora, senão tão diferente, põe em cena, por meio da literatura marginal, o próprio olhar no seu lugar de direito. E dá, pela parceria (recepção e leitura), novo sentido à obra de João Antônio, então dissociada desse campo marginal segundo a “Dialética da marginalidade”.

Em 2002, acreditávamos que, para legitimar sua proposta de uma literatura marginal, Ferréz criou uma genealogia, elegendo como precursores dois escritores brasileiros (João Antônio e Plínio Marcos) e um russo (Gorki), além de um gênero da cultura popular, a literatura de cordel.

Não é uma idéia excludente, como vimos, mas não abarca o que classificamos como modo de produção dessa literatura, nesse caso, semelhante ao discurso malandro. Essa proposta literária não se valida pela tradição, pelo cânone. Fica em pé, caminha e avança por causa da adesão de mais e mais parceiros marginais. Constitui-se pela colaboração.

Hoje, enxergamos o ato de Ferréz como parte de uma tática, segundo Michel de Certeau (2007), “de fortificar ao máximo a posição do mais fraco” ou ainda como a “a arte do fraco”, porque não se organiza pelo postulado de um poder.

A tática não tem por lugar senão o do outro. (...) Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar o vôo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É a astúcia (CERTEAU, 2007, p. 100-101).

Nesse sentido, é possível estreitar um pouco mais a relação dos malandros do samba, de João Antônio e de escritores marginais da periferia, justamente porque a idéia de fortificar a posição do mais fraco está no cerne das produções dos marginalizados que fazem arte com a palavra.

Correndo riscos, podemos até fazer uma leitura de João Antônio como o “fraco” nesse campo cultural. Nos anos 1990, ele praticamente não existia nas prateleiras: “a obra literária ‘de direito’ estava praticamente fora de circulação, quase todos os livros esgotados, suas melhores editoras falidas ou esquecidas de sua importância” (LACERDA, 2006, p. 431).

Ou seja, sem os parceiros marginais postos em cena nos saraus, nas publicações, nos blogs, nas palestras, nas suas quebradas, o autor teria consumidores supostamente motivados pelas atrativas reedições da editora Cosac Naify, organizadas a partir dos anos 2000 por Rodrigo Lacerda, com o intuito de também contribuir para o não-esquecimento do escritor. Além disso, a organização do Acervo João Antônio, sob a coordenação da Unesp de Assis, também permitiu a revalorização da obra do autor nos últimos dez anos.

De qualquer modo, nossa aposta permanece: há um campo discursivo (e crítico) – que envolve as produções examinadas – mais forte, mais perene, que as dicotomias: malandro/marginal, forte/fraco, bom/mau.

Sendo assim, não excluimos a mirada de 2002, mais atenta aos aspectos imediatos – não menos importantes – da ligação entre João Antônio e a literatura marginal (na voz de

Ferréz), como veremos na última leitura deste trabalho acerca do primeiro texto público que trata dessa parceria.

3.3 Nos manifestos, uma prova da parceria

Quando escreveu “Corpo-a-corpo com a vida”, João Antônio se dedicava à atividade de cronista na imprensa nanica – termo que cunhou para nomear a atuação dos jornais de oposição como *Opinião*, *Movimento*, *Versus* e outros. Estudando a militância do autor e os textos que resultaram desse período, Hugo Alexandre de Lemos Bellucco (2006) investigou a importância da crônica em sua literatura e o modo como, em sua trajetória, política e estética, influenciam-se mutuamente. Interessam-nos um ou dois aspectos que estão em consonância com essa reflexão.

Antes, vale expor, brevemente, duas leituras opostas sobre o autor na década de 1990, quando publicou “Corpo-a-corpo com a vida”. Analisando também a produção jornalística de João Antônio, Flora Sússekind (1984), em *Tal Brasil, qual romance?*, afirma que a estética naturalista se repete na ficção brasileira. “Como o discurso ideológico, o naturalista se caracteriza pelo ocultamento da divisão da diferença e da contradição” (SÜSSEKIND, 1984, p. 39). Para ela, o naturalismo não é só uma estética, mas uma ideologia, que se repete em três momentos da produção literária brasileira: no romance naturalista do século XIX, sob a ótica da ciência natural com “seu biologismo”; no regionalismo dos anos 1930, marcado pelas explicações econômicas; e, nos anos 1970, “com obediência estrita aos preceitos da objetividade jornalística” (SÜSSEKIND, 1984, p. 87), conforme a ciência da comunicação, da qual João Antônio seria um destacado exemplo. Essa abordagem atçou outros críticos, como Flávio Aguiar:

(...) Nada mais errôneo do que se taxar o estilo forte e violento do autor de neonaturalismo. Nem ele se confunde com tal falta de criatividade, nem há nele o olhar douto do “médico social” que se debruça sobre uma patologia e que caracteriza o naturalismo criativo de antanho. O estilo de João Antônio nos remete ao grito que vem de dentro, do âmago da raiz humana ferida nas periferias da brasilidade (AGUIAR, 1997, p. 204).

Identificamos que essa militância, com a literatura e o fato social da realidade brasileira, era possível em veículos como os citados acima. Nesse sentido, observamos semelhança na atuação de João Antônio e Ferréz, já que *Caros Amigos* ocupou um espaço que antes era dos “nanicos”. A revista se colocou no mercado com marcantes diferenças editoriais

(grandes reportagens e de cunho formativo) e opiniões contra o neoliberalismo, em oposição declarada ao ex-presidente Fernando Henrique Cardoso (ZIBORDI apud NASCIMENTO, 2006, p. 21).

Não é difícil entender porque Ferréz elegeu João Antônio como um de seus “precursores”: “João Antônio andou pelas ruas de São Paulo e Rio de Janeiro”, ou seja, viveu a cultura das ruas, “a cultura autêntica de um povo composto por minorias”, e, por isso, ele pode ser seu porta-voz.

Segundo Ferréz (2001), João Antônio não foi valorizado, o que o aproximaria das “centenas de escritores marginalizados deste país”, entretanto afirma que João Antônio foi eternizado pela mídia como autor de literatura marginal. Por meio do autor, Ferréz traça indiretamente um retrato do escritor e de seu papel social: um sujeito que conhece sua gente, fala por ela, é autor de uma obra que mostra que “a periferia faz arte”, além de reivindicar o reconhecimento e a legitimação como escritor, ser lembrado e eternizado.

Ao encontro da visão do leitor Ferréz acerca do escritor marginal, observamos um apontamento de Bellucco acerca do engajamento do autor:

Sua valorização de uma prosa aderente ao momento – a tentativa de uma “obra-hoje” – constitui uma escolha, relacionada a uma experiência pessoal apreendida como uma experiência histórica. O problema, portanto, não é simplesmente o de seu engajamento no social, mas o da maneira como constrói esse engajamento.

Em ‘A arte imita a vida’, publicada em *Movimento* de 5 de janeiro de 1976, dissera o cronista: ‘Meu ‘tom’ daqui para a frente será sempre o que melhor reflita a compreensão popular’ (BELLUCCO, 2006, p. 73).

João Antônio, ao defender enfaticamente a palavra dos brasileiros marginalizados, optou também pelo manifesto (além da atuação nas crônicas), a mesma forma usada por Ferréz para inaugurar a *Literatura marginal*, estabelecendo assim uma importante semelhança intertextual.

Em suma, as crônicas foram tentativas de realizar aquilo que, em o [manifesto] ‘Literatura urbana: isso existe?’, o escritor definiria como um alvo esquivo: encontrar-se com o ‘homem do povo-povo nas capitais, na maioria dos casos, herói sem nenhum caráter’.

Os pingentes [o porteiro, o operário, a prostituta, o menino em situação de rua e outras categorias urbanas investigadas pelo cronista] foram o seu

Macunaíma possível, no Brasil que João Antônio encontrou na metrópole (BELLUCCO, 2006, p. 104).

Obtemos assim outras razões para a escolha de João Antônio, que podem ser deduzidas também pela referência a “andar pelas ruas”, como escreve Ferréz em seu manifesto.

João Antônio chegava a afirmar que a maior qualidade do seu livro era o ponto de vista: ver pelos olhos dos bandidos, dos merdunchos, não pelo olhar do escritor. “De um jeito ou de outro, o líquido e certo é que Malagueta, Perus e Bacanaço é, talvez, mais sinuca que literatura” (ANTÔNIO, 1987, p. 323).

(...)

Digamos, um bandido falando de bandidos. (...)

Literatura de dentro para fora. Isso é pouco. Realismo crítico. É pouco. Romance-reportagem-depoimento. Ainda pouco. Pode ser tudo isso trançado, misturado, dosado, conluiado, argamassado uma coisa da outra. E será bom. Perto da mosca. A mosca – é quase certo – está no corpo-a-corpo com a vida (ANTÔNIO, 1987, p. 324).

Se, nos anos de 1970, João Antônio vivia provocando a elite literária brasileira, dizendo que na favela, por exemplo, é lugar onde há vida, é Mano Brown que o faz hoje, quando versa sobre sua “quebrada”, referindo-se ao Jardim Ângela ou Capão Redondo – bairros periféricos da zona Sul de São Paulo.

Nesse sentido, o rapper ou o escritor marginal é um afilhado dessa voz louca que João Antônio propagava, certamente para um leitor que ele não alcançou. É um ruído novo intimamente ligado à fala dos sucumbidos pela lógica do mercado, que tem como expressão rítmica e “poética” uma função importante de ser, se possível ainda, antídoto para a fala educada e excludente, também atacada por João Antônio. Um corpo-a-corpo, como ele propõe:

(...) uma arte literária, como de um teatro, de um cinema, de um jornalismo, que firam, penetrem, compreendam, exponham, descarnem as nossas áreas da vida. (...) A desconhecida vida de nossas favelas, o local onde mais se canta e onde mais existe um espírito comunitário; a inédita vida industrial; os nossos subúrbios escondendo quase sempre setenta e cinco por cento de nossas populações urbanas; os nossos interiores – os nossos intestinos, enfim, onde estão em nossa literatura? (...) Enquanto isso, os aspectos da

vida brasileira estão aí, inéditos, não tocados, deixados pra lá, adiados eternamente e aguardando os comunicadores, artistas e intérpretes (ANTÔNIO, 1987, p. 318).

Deduzimos que a parceria se concretiza, também, por esses pontos que se tocam nas biografias, nos manifestos e nos seus espaços de publicação.

Bellucco observa ainda uma característica nas crônicas: “onde vimos João Antônio convocar uma série de autores e muitos outros cronistas que agem na formação do narrador, integrando sua tentativa de realizar uma literatura brasileira” (BELLUCCO, 2006, p. 105).

No “Corpo-a-corpo com a vida”, o autor usa um comentário de Antonio Candido, sobre a mistura dos gêneros narrativos nos anos 1970, como argumento para o seu próprio trabalho. De forma parecida, Ferréz incorpora João Antônio e Plínio Marcos, no segundo editorial de *Literatura marginal*, “Terrorismo literário: Ato II”:

A Literatura Marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja, os de grande poder aquisitivo.

Tendo assim duas pessoas de que particularmente sou fã e não sozinho na admiração, estou falando de Plínio Marcos e João Antônio, como autores marginais, ou seja, à margem do sistema, já que falavam de um outro lugar com voz que se articula de uma outra subjetividade (tá vendo, quem disse que maloqueiro não tem cultura?) (FERRÉZ, 2002, p. 2).

No caso de João Antônio, Bellucco observa que “tal tentativa implica na defesa de sua participação no circuito comunicativo da sociedade: daí a valorização da crônica em sua literatura, inventando uma voz pública dedicada ao diálogo com a sua época” (BELLUCCO, 2006, p. 105).

Não podemos nos apropriar de todo sentido dessa conclusão para entender a atuação de Ferréz, que opera não na inclusão de estar no sistema (social, literário etc.) e nele atuando, mas na situação de, até então, estar excluído dele.

Desde o primeiro manifesto, Ferréz repete, “como já é de praxe, um recado pro sistema”:

Evitem certos ambientes. Evitem a fala do povo, que vocês nem sabem onde mora e como. Não reportem povo, que ele fede. Não contem ruas, vidas, paixões violentas. Não se metam com o restolho que vocês não vêem

humanidade ali. Que vocês não percebem vida ali. E vocês não sabem escrever essas coisas. Não podem sentir certas emoções, como o ouvido humano não percebe ultra-sons (ANTÔNIO, 1986, p.110).

O trecho acima é de “Abraçado ao meu rancor”, conto homônimo do livro publicado em 1986. A narrativa é impregnada do que Alfredo Bosi chama de “vazio simbólico” em “Um boêmio entre duas cidades”. No início do texto, João Antônio interroga:

Por onde andaré Germano Matias? Magro, irriquieto, sarará, sua ginga da Praça da Sé, jogo de cintura da crioulada da Rua Direita? E o que fez, maluco, azoado, de seu samba levado na lata de graxa?

É andar. E andar.

Osasco, Lapa, Vila Ipojuca, Água Branca, Perdizes, Barra Funda, centro, Pinheiros, Lapa, na volta. O roteiro é este, com alguma variação para as beiradas das estações de ferro, dos cantos da Luz, dos escondidos de Santa Ifigênia. Também um giro lá porque aquele U, antigamente famosos, que se fazia as Ruas Itaboca e Aimorés, na fervura da zona do Bom Retiro (ANTÔNIO, 1986, p. 77).

Bosi afirma que é preciso entender “Abraçado ao meu rancor” na situação de fronteira, “própria de um escritor que atingiu o cerne das contradições sociais”, que serve de fundo às páginas da obra e guia o seu ponto de vista. Os passos de João Antônio se dão numa cidade onde o trânsito e a riqueza já deslocaram pobres, que viviam em bairros próximos ao centro para longe, para as periferias.

(...) Sei que o termo marginal é fonte de equívocos; sei que, na sociedade capitalista avançada, não há nenhuma obra que, publicada, se possa dizer inteiramente marginal. O seu produzir-se, circular-se e consumir-se sempre, de um modo ou de outro, caindo no mercado cultural, dragão de mil bocas, useiro e vezeiro em recuperar toda sorte de malditos. Mas esse fato bruto da sociologia literária não impede o leitor solidário de ouvir os tons diferentes que sustentam o recado de João Antônio e suas combinação de estilo original, realista até o limite da reportagem sem deixar de envolver-se em um fortíssimo *phatos* que vai do ódio à ternura e do sarcasmo à piedade. Ora, realismo fervido na revolta pende mais para a margem que para a sociedade (BOSI apud ANTÔNIO, 1986, p. 6).

Com ressalvas, Bosi situa o discurso de João Antônio como marginal, que precisa de um leitor parceiro, para com ele dialogar sobre essa condição, que pode ser a dele, a da cidade ou a dos malandros, como Germano Mathias. Na condição de leitor, Bosi comentava aguardar impaciente a publicação de outro texto, ainda mais vigoroso, em que a “sinfonia das latas de graxa” acompanharia em delírio ritmado a batida do sambista lembrado. Ou seja, reforça a relação do autor com a música do texto, observando ainda em “Abraçado ao meu rancor” que “a gíria certa não pesa ao leitor, e as frases serpeiam manhosas colando-se aos lances e às fintas dos ases no taco” (BOSI apud ANTÔNIO, 1986, p. 9).

Hoje, a cada novo manifesto, Ferréz restitui esse trecho de *Abraçado ao meu rancor* de João Antônio. A evocação do autor tem razão de ser na parceria como modo de produção, que se dá na marginalidade – características que tentamos depreender a partir do discurso malandro. Um terreno onde há não uma ética malandra nem marginal, mas uma tolerância à participação. Por meio do que estudamos nesse discurso, identificamos um componente em comum: a parceria que torna pública a voz do coletivo, do marginal, como no samba.

Confeccionado na música, o discurso malandro foi a idéia que nos permitiu articular produções malandras e marginais na obra de João Antônio, então incorporada pela literatura marginal. Seus componentes nos permitiram dimensionar as diferentes criações num campo marginal comum, que vem desde o samba malandro. Mesmo com novas formas e dissoluções de grupos, tipos, malandragens e marginalidades, observamos mais proximidades que rupturas nesse processo que envolve a linguagem dos à margem. Daí, apostamos na absorção do discurso (de João Antônio, entre a malandragem e a marginalidade) pelo escritor marginal. Um discurso de um escritor que se pauta pelo ritmo do texto, pela música que o conduz, pela proximidade de um tempo e de uma geografia urbana marcados pela presença da música popular como importante produção discursiva – situação que se mantém até hoje.

Ao nomear as características desse discurso malandro, escolhemos a parceria como o liame entre os produtores e suas criações. É ela, como componente malandra, que possibilita a Ferréz, um representante do leitor marginal, devolver a palavra de João Antônio para nós, entre raps e saraus.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Jorge de Almeida (Trad.). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AGUIAR, Flávio. *A palavra no Purgatório: literatura e cultura nos anos 70*. São Paulo: Boitempo, 1997.
- ALVITO, Marcos; ZALUAR, Alba (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- AMORIM, Maria Alice. Improviso: tradição poética da oralidade. In: SENAC; ITAÚ CULTURAL. *Literatura e música*. São Paulo: Senac; Itaú Cultural, 2003.
- ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- ANTÔNIO, João. *Carta aos amigos Caio Porfírio Carneiro e Fábio Lucas*. São Paulo: Ateliê; Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2004.
- ANTÔNIO, João. *Casa de loucos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ANTÔNIO, João. *Dama do Encantado*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.
- ANTÔNIO, João. *Dedo-duro*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- ANTÔNIO, João. *Dedo-duro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- ANTÔNIO, João. *Leão-de-chácara*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- ANTÔNIO, João. *Leão-de-chácara*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço & Malhação de Judas Carioca*. São Paulo: Clube do livro, 1987.
- ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Local: Cosac Naify, 2004 [1975]
- ANTÔNIO, João. *Ó, Copacabana!* São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- ANTÔNIO, João. *Os melhores contos de João Antônio*. Antônio Hohlfeldt (org.). São Paulo: Global, 1997.
- ANTÔNIO, João. Quem é o Dedo duro?. *Realidade*. São Paulo: Abril, julho de 1968.
- ARANTES, Otilia; MARICATO, Ermínia; VAINER, Carlos. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. RJ, Petrópolis: Vozes, 2002.

- ARÊAS, Vilma. Chorinhos de um retratista (improvisos). *Remate de Males*. n. 19. Campinas: Unicamp, 1999.
- AZEVEDO FILHO, Carlos Alberto de. *João Antônio, repórter de realidade*. João Pessoa: Idéia, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Paulo Bezerra (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Paulo Bezerra (Trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BELLUCCO, Hugo Alexandre de Lemos. *Radiografias brasileiras: experiência e identidade nacional nas crônicas de João Antônio*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2006.
- BERNACHI, Suzana Cazula. *O jogo, a forma e a recepção em 'Malagueta, Perus e Bacanaço'*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC-SP, 2005.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Myriam Avila, Eliana Lourenco de Lima Reis, Glaucia Renate Gonçalves (Trads.). Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- BONASSI, Fernando. João Antônio está morto. In: CHIAPPINI, Lúcia et al (orgs.). *Brasil: país do passado?*. São Paulo: Edusp; Boitempo, 2000.
- BOSI, Alfredo. Um boêmio entre duas cidades. In: ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*. Sergio Miceli; Mary Amazonas Leite de Barros; Afrânio Catani; Denice Barbara Catani; Paula Montero e José Carlos Durand (Trads.). São Paulo: Edusp, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Maria Lucia Machado (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência – por uma sociologia clínica do campo científico*. Denice Barbara Catani (Trad.). São Paulo: Unesp, 2004.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Grafiyas da identidade: Literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro: Lamparina; Belo Horizonte: Fale, 2005.

- BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Sergio Goes de Paula (Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CABELO, Ana Rosa G. *Gíria: vulgarização de um signo de um grupo? – Estudo a partir de contos de João Antônio*. Tese de Doutorado. São Paulo, Assis: Unesp-Assis, 1989.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. Frank de Oliveira e Henrique Monteiro (Trads.). São Paulo: Edusp; Ed. 34, 2000.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.
- CANDIDO, Antonio. Na noite enxovalhada. In: ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Local: Cosac Naify, 2004 [1975].
- CANDIDO, Antonio. Na noite enxovalhada. *Remate de Males*. n. 19. Campinas: Unicamp, 1999.
- CANDIDO, Antonio. Os brasileiros e a literatura latino-americana. *Novos Estudos*. v. 1. n.1. São Paulo: Cebrap, 1981. p. 58-68.
- CANDIDO, Antonio. Um banho incrível de humanidade. In: ANTÔNIO, João. *Dedo-duro*. Rio de Janeiro: Record, 1982. contracapa.
- CAROS AMIGOS ESPECIAL. Hip Hop hoje. São Paulo: Casa Amarela, 2005.
- CAROS AMIGOS ESPECIAL. Literatura marginal: a cultura da periferia – Ato I. São Paulo: Casa Amarela; Literatura Marginal, 2001.
- CAROS AMIGOS ESPECIAL. Literatura marginal: a cultura da periferia – Ato II. São Paulo: Casa Amarela; Literatura Marginal, 2002.
- CAROS AMIGOS ESPECIAL. Literatura marginal: a cultura da periferia – Ato III. São Paulo: Casa Amarela; Literatura Marginal, 2004.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano – 1. Artes de fazer*. 13. ed. Ephraim Ferreira Alves (Trad.). São Paulo: Vozes, 2007.

- CISCATI, Maria Regina. *Malandros da terra do trabalho – malandragem e boêmia na cidade de São Paulo (1930-1950)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2000.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Cleonice Paes Barros e Consuelo Fortes Santiago (Trad.). Belo Horizonte: UFGM, 2006
- CORRÊA, Luciana Cristina. *Do real à ficção: a busca de um retrato brasileiro na construção de personagens de João Antônio*. Tese de Doutorado. São Paulo, Assis: Unesp-Assis, 2006.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Sandra Vasconcelos (Trad.) São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem no romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. n. 26. Brasília: UnB, 2005.
- DURIGAN, Jesus Antônio. João Antônio e a ciranda da malandragem. In: SCHWARZ, Roberto (org). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DURIGAN, Jesus Antônio. João Antônio: o leão e a estrela. In: ANTÔNIO, João. *Leão-de-chácara*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Waltensir Dutra (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Gilson César Cardoso de Souza (Trad.). São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ESLAVA, Fernando Villarraga. Literatura marginal: o assalto ao poder da escrita. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. n. 24. Brasília: UnB, 2004.
- FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e dialogismo. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003.
- FERRARI, Florência; HIKIJI, Rose Satiko G.; MACEDO, Valéria; MARRAS, Stelio; MIRAGLIA, Paula; NASCIMENTO, Silvana; SILVA, Paula Pinto e; SCHULER, Evelyn; SZTUTMAN, Renato (orgs.). *Sexta Feira*. n. 8. Periferia. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- FERRÉZ (org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- FERRÉZ. *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto, 2000
- FERRÉZ. *Manual prático do ódio*. São Paulo: Objetiva, 2003.

- FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1998.
- GENET, Jean. *Diário de um ladrão*. Jacqueline Laurence e Roberto Lacerda (Trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- GOTO, Roberto. *Malandragem Revisitada*. São Paulo: Pontes, 1988.
- HOBBSAWM, Eric J. *História social do jazz*. Angela Noronha (Trad.). 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOSSNE, Andrea Saad. Autores na prisão, presidiários autores – Anotações preliminares à análise de ‘Memórias de um sobrevivente’. *Literatura e Sociedade*. n. 8. São Paulo: USP; Nankin, 2005.
- JOCENIR. *Diário de um detento: o livro*. São Paulo: Labortexto, 2001.
- KEHL, Maria Rita (org.). *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- KEHL, Maria Rita. Da lama ao caos: a invasão da privacidade na música do grupo Nação Zumbi. In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa Maria Murgel.: *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v.3. p. 139-156.
- LACERDA, Rodrigo. *João Antônio: uma biografia literária*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2006.
- LAURITO, Ilka Brunhilde. João Antônio: inédito. *Remate de Males*. n. 19. Campinas: Unicamp, 1999.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. José Marcos Mariani de Macedo (Trad.). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- MACÊDO, Tânia. Malandros e merdunchos. In: ANTÔNIO, João. *Leão-de-chácara*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- MARTIN, Vima Lia de Rossi. *A evocação da marginalidade: um estudo sobre Malagueta, Perus e Bacanaço, de João Antônio, e Luanda, de Luandino Vieira*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2004.

- MATOS, Claudia Neiva de. Dicções malandras do samba. In: MATOS, Claudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth. *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- MATOS, Claudia. *Acertei no milhar – samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *‘Literatura marginal’*: os escritores da periferia entram em cena. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2006.
- OLIVEIRA, Patrícia Mattos de. Espelho, silêncios e almas: negros e pobres na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. n. 26. Brasília: UnB, 2005.
- PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. n. 24. Brasília: UnB, 2004.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et all (orgs.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- PRADO, Antonio Arnoni. Lima Barreto personagem de João Antônio. *Remate de Males*. n. 19. Campinas: Unicamp, 1999.
- REMATE DE MALES. n. 19. João Antônio (número especial). Campinas: Unicamp, 1999.
- RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ROCHA, Janaina et all. *Hip Hop: a periferia grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- ROCHA, Janaina. Rapensando. In: SENAC; ITAÚ CULTURAL. *Literatura e música*. São Paulo: Senac; Itaú Cultural, 2003.
- ROCHA, João Cezar de Castro. Dialética da marginalidade. *Folha de S.Paulo, Mais!*, São Paulo, 29-02-2004, sem paginação.
- ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Nenhum Brasil existe – Pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: UERJ; TOPBOOKS; UniverCidade, 2003.

- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Denise Bottman (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SAID, Edward W. *Cultura e política*. Luiz Bernardo Pericás (Trad.). São Paulo: Boitempo, 2003.
- SALLES, Ecio de. A narrativa insurgente do hip-hop. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. n. 24. Brasília: UnB, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- SANTOS, Patrícia Aparecida dos. *A agenda-dicionário de João Antônio e as obras Dedo-duro e Abraçado ao meu rancor*. 1º de março de 2006 a 30 de dezembro de 2006, apresentado à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP.
- SANTOS, Wanderley Guilherme dos. Malandro? Qual malandro? In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa Maria Murgel.: *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v.3. p. 23-36.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SEVERIANO, Mylton. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Casa Amarela, 2006.

- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte* – O pensamento pragmatista e a estética popular. Gisela Domschke (Trad.). São Paulo: Ed. 34, 1998.
- SOUZA, Jessé. As metamorfoses do malandro. In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa Maria Murgel.: *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v.3. p. 39-50.
- STEEN, Edla Van (org.). *Viver & escrever*. Porto Alegre: L&PM, 1981.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1998.
- TELLA, Marco Aurélio Paz. *Atitude, arte, cultura e autoconhecimento: o rap como voz da periferia*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC, 2000.
- VASCONCELOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- VIANNA, Leticia. C. R. *Bezerra da Silva – produto do morro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ZENI, Bruno Gonçalves. *Facha, sinuca e afasia – Alcântara Machado, João Antônio e Fernando Bonassi*. São Paulo, ficção no século XXI. Dissertação de Mestrado. USP, 2004.
- ZIBORDI, Marcos. Literatura marginal em revista. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. n. 24. Brasília: UnB, 2004.
- ZILLY, Berthold. João Antônio e a desconstrução da malandragem. In: CHIAPPINI, Lígia; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold (orgs.). *Brasil: país do passado?* São Paulo: Edusp; Boitempo, 2000.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich (Trads.). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXOS

ANEXO A – Quem é o Dedo duro?

Ele vive infiltrado nas rodas da malandragem, sempre espreitando, fingindo-se de malandro também. O seu trabalho é um só: cagüetar, endedar, engessar, falar, entregar, dar o serviço, atraiçoar aqueles de quem se faz companheiro. Contar à polícia tudo o que viu entre os malandros. É uma profissão suja e perigosa, que ele exerce para viver em paz com a lei e ter livre trânsito no mundo do crime. Um mundo onde não existe maior ofensa do que a palavra cagüeta. Assim, maldito por todos os lados, ele é detestado pelos policiais, que o usam mas não confiam nele, e pelos malandros, que têm para ele um código: "Quem fala morre." Para a polícia, é um mal necessário: "Ele ajuda, mas quem entrega de um lado pode entregar do outro." Para a malandragem, é um perigo: "Entrega até a mãe." Chacal, alcagüeta, cagüete, cachorrinho, delator, informante, reservado, federal, engessador, falador, boca mole, boca de litro, dedo duro, são a mesma coisa. Ele não tem rosto. E até quando vai preso é uma armadilha para os bandidos continuarem acreditando nele. Por isso, quase toda vez que um grupo de malandros cai nas mãos da polícia, o homem que os entregou também está entre eles, apenas para despistar.

QUEM É O DEDO DURO?

Texto de João Antônio
Fotos de Francisco Nélon

88





Começa conhecendo todos os tipos de marginais

Onze e meia da noite no subúrbio. Num terreno escuro e baldio, cinco homens formam uma roda. Fala o crioulo Macalé:

— É hora. O Carioca ficou de passar aqui na quebrada pra comprar os bagulhos.

Nenhum dos outros responde. Há um silêncio, a espera está pesando. Um deles acende um cigarro estranho, fininho. Aspira fortemente, mais, mais, fazendo uma sucção demorada, nervosa. E passa o cigarro ao próximo. No escuro, a brasa do cigarro andando, parando, andando, é o que melhor aparece.

Chega o esperado. Cumprimenta com voz macia. Disposto, bem humorado:

— Olá, meus compadres! Estamos a bordo. Como é que é? Trouxeram os bagulhos?

O crioulo tem a seus pés duas malas de viagem. Abre uma. Lá dentro, alguns eletrodomésticos. Retira um rádio de pilha. Convida:

— Chega mais, meu camarada. Vem apreciar a mercadoria.

Súbitamente, rápidos, acesos, dois homens, armas na mão, faroletes, invadem o terreno:

— Aqui é cana! Todo mundo de mão pra cima.

Os revólveres e a viatura policial se aproximando paralisam os homens da roda. Não há movimentos. Descem mais três homens da perua. Agem rapidamente, vão metendo as algemas. A porta traseira da viatura é arreganhada, num tranco. Um dos tiras investe, de supetão, aos gritos:

— Pra dentro!

O crioulo Macalé quer ensaiar qualquer coisa:

— Mas isto foi caguetagem! Alguém aqui abriu o bico.

O tira interrompe aos safanões:

— Foi... foi uma droga. Pra frente, ô rapaz! Você vai é entrar no pau!

Os outros policiais perdem a paciência. Um, dois, três tapas estalam.

Torcem braços, exigem urgência.

— Pra dentro, cambada!

Um homem, aos trambolhões, é o primeiro a ser enfiado na perua. Vai debaixo de bofetões e pontapés. E quem mais apanha, cabeça encolhida se guardando das pancadas. E aquele um que Macalé disse que ia comprar os bagulhos. É o chamado Carioca.

Zé Peteleco é um dedo duro

Mas o seu nome não é Carioca.

Seu nome é José. Que se encurtou para Zé e se acrescentou de Peteleco, devido a seu jeito nervosinho, espetado. De família pobre, cheio de irmãos, morou até os dezessete anos numa vilazinha de Carapicuíba, uma hora de trem nos subúrbios da Sorocabana, em São Paulo. Todos lutavam no trabalho pesado, Zé não queria nada. Um dia, o velho, seu pai, achou que sacrifício tinha de ser de todos e mandou que Zé se explicasse: arrumava emprego ou caía no mundo.

Caiu na Capital. Pegou, como quem começa, maus pedaços. Engraxou e esmolou, coisa que não gosta de lembrar. Até que um dia ganhou prumo, apanhando e entregando roupa num tintureiro na Rua do Triunfo, na chamada **Boca do Lixo**. Era nôvo, mirrado e, como estivesse com um pé na boca do crime, foi ali mesmo que conheceu todos os tipos de malas (malandros). Ali se concentrava gente que mexia com um ramo variado — prostituição, tráfico de tóxicos, assaltos, vigarices.

Era fracote, mas estava no ambiente. Com o tempo, arranjou uma moleza, um mingau, uma ótaria (mulher da vida, fácil de dar dinheiro a seu homem, **fácil de dobrar**). Zé entrava com o amor e ela com o resto — cama, no próprio bordel, onde ele aparecia para dormir depois das três da manhã, terminado o trabalho das mulheres; comida, cigarros e uma notinha (um dinheirinho) todo santo dia.

BRUCE

"... a porta da viatura é arreganhada num tranco. Um homem, aos trambolhões, é o primeiro a ser enfiado na perua. É o chamado Carioca. Mas seu nome é José..."



Um dia aceita uma proposta: trair seus amigos

POLÍCIA
CONTINUAÇÃO

Estava naquela vida, sem experiência nenhuma. Quando em quando, se distraía, abusava nos copos do botiquim e ficava boabeando. Essa boabeira (estar à toa, sem nada para fazer) em plena Bôca do Lixo dá sadrez com facilidade. Uma ronda policial o apanhava bêbado, falando grosso, mais alto do que devia, e pronto: quatro ou cinco dias na cadeia.

Zé Peteleco nunca foi homem forte. Nem corajoso. Não era bom jogador, não havia aprendido a roubar, nem sabia, pelo próprio esforço, onde arranjar maconha, bolinhas ou cocaina. Não era um taca no bilhar, não era um linha-de-frente no jôgo do carteador, não conseguia fazer dos entorpecentes meio de vida. Também não pertencia à curriola dos rapazes fortes da geração mais jovem, saídos do Juizado de Menores, espertos e considerados de todos, inclusive da polícia. Zé Peteleco sempre foi um sujeito de obedecer e não de dirigir.

Nesse tempo, por essas e por outras, já estava sendo observado por um investigador. O **hom menino** tinha quase tôdas as qualidades para se tornar um homem de **dar o serviço**, um bôca mole: mirradinho, dêsses que, quando não estão bêbados, mais ouvem do que falam, covardezinho e, disfarçado, **desbaratinado**, capaz de passar por malandrinho, poderia ser infiltrado de **campaña** (para espionar) em várias situações.

Foi assim que Zé pensou estar fazendo amizade com um **rato legal**, um **boa gente** da polícia. Que se chegou para Peteleco e convidou, com a malícia escondida, na **crocodilagem**:

— Vem cá, meu considerado. Fique sabendo que malandragem nunca deu camisa a ninguém, não. Malandro não tem futuro. Malandro tem é de morar na Detenção. Você tá perdendo tempo e o negócio é mandar bola pra frente. Olhe aí: você até que pode me ajudar na situação de um afano.

E o investigador escolou. Haviã feito um roubo, um afano, na pastelaria de um **japa**, um japonês. Coisa fácil de descobrir. Zé Peteleco estava no meio dos malandros, e ali não havia quem não acreditasse nêle. Logo, que sondasse e desse o serviço. Zé Peteleco ficou só escutando, no seu canto, cabreiro (desconfiado) com o tira. Mas êsse sabia que poderia ganhá-lo na manha, no papo, na saliva, na psicologia. E garantiu:

— Qual nada, rapaz! O seu negócio é cuidar de você. Se trabalhar direitinho, legal, eu arranjo uma colocação para você lá no Departamento. E lhe dou tôda cobertura. Você nunca mais vai tomar **estarro**, não vai entrar mais em cana, nem vai ter perturbação com os homens da lei. Tá? É papo firme, não dá no bico.

Aí, Zé Peteleco se encolheu, prometendo:

— Tá legal. Vou ver o que posso fazer.

Mas o tira advertiu, limitando a confiança, para evitar futuras liberdades e inconveniências. E, já mandando:

— Vê se dá uma maneirada com a bebida. Juízo. Quando o bicho bebe demais fica zonzeira, goiaba, melado e muito louco. Acaba falando mais do que deve. Vê lá o que me apronta.

Serviço dado: positivo

Três dias depois, Peteleco já estava por dentro de todo o caso; no meio da **massa** da malandragem, os cochichos e os bochechos correm depressa.

Há quem diz e até garante que todo ladrão é otário, todo malandro é otário. Porque gosta de contar vantagem, dizer que é mais do que o outro, que é o bom, o

ponia-firme. Claro que não são todos. Mas quem rouba duzentos cruzeiros novos, ou seja, **duzentas lucas** ou **duas pernas**, da pastelaria de um japonês, e ainda se esquece jogando crepe (jôgo de dados) nas bôcas... sua façanha acaba chegando aos ouvidos de um Zé Peteleco. Que pilhou esta frase:

— Tição mandou um japa em duzentas aborinhas. Só no crepe, ontem à noite, perdeu oitenta pedros.

Peteleco não teve dúvidas. Deu seu primeiro serviço. Chegou-se para o tira e endendeu Tição. Encheu as bochechas e falou:

— O negócio é com Tição mesmo. Ele está **gordo** e ainda não queimou nem metade da grana afanada.

O investigador teve pouco trabalho. Encanou, deu voz de prisão ao malandro, que estava dormindo no hotel.

Depois dêste, Zé Peteleco faz outros serviços, procurando desempenhar legal, não dar mancada, não dar no bico. Já está **mordido** pelas falas do policial que o iniciou. E não lhe custa meter na cabeça que êle também, bem lá no fundo, sempre teve muita vontade de ser investigador. Mas como fôsse um **zé mané** qualquer, sem instrução e sem padrinho, sem **goma** (lar, casa) e até mesmo sem endereço fixo, nunca conseguiu mandar para a frente êste plano. De repente, um tira se aproxima, faz que se engraça, e êle descobre que ser dedo duro é um caminho que, palmilhado direitinho, com muita atenção e juízo, pode desembocar num emprêgo bom.

Zé Peteleco descobriu **caguetas** que chegaram a ganhar um lugar de motorista ou de carcereiro na Segurança Pública. Também soube que, embora a Secretaria não dê nenhuma verba para os delatores, ela manda imprimir e lhes fornece umas carteirinhas de agente reservado. E a **caixinha** dada pelos investigadores, principalmente os ligados a roubos e entorpecentes, varia muito, mas é sagrada quando o serviço é bom.

REGUE

“... Na delegacia cinco homens são identificados. Meia hora depois Zé Peteleco é liberado, sem que os outros saibam. Fôra uma prisão de araque. Para garantir as aparências...”



Não é corajoso, mas leva vida muito perigosa

POLÍCIA
CONTINUAÇÃO

Peteleco já tem vontade de ser policial. Ainda que tipos apuzados lhe advertam que, na continuação, aquela vida não compensa. Franzino, covardezinho, medíocre, o que lhe interessa é andar de algemas e revólver na cintura, arrotar umas grandezas e criar nome no meio dos policiais.

Conhece outros **caguetas**. Uns, viciados em tóxicos, entregam traficantes, para apanhar uma pequena parte da mercadoria e, assim, matarem o vício: a esses, se descobrir algo no ramo dos entorpecentes, Zé Peteleco vende informações. A ocasião é boa para **morder**. **be-liscar** uns cobres.

— Eu dou a dica. Mas tem de me molhar a mão (gratificar).

Naquele ambiente, muita coisa vira façanha e muita peripécia vira lenda. E se fala de vários elementos que hoje estão com boa situação na polícia e começaram como **caguetas**. Então, Peteleco, já um ex-marginal, conclui que a melhor maneira de chegar a policial, algum dia, é enredando, apresentando serviço, descobrindo, e se fazendo notar pelos policiais.

Recebe notícias mais ou menos confusas, mas acredita quase cegamente nelas — ele não é homem de discutir fundamentos. Por exemplo: todo investigador é obrigado a respeitar o **cagüeta** de outro, desde que esse dedo duro seja eficiente.

Ouve dizer, de vez em quando, que a alcagüetagem é a alma da polícia, e sem os delatores o campo de ação dos policiais estaria bem limitado. (Mas que não é o caso dos policiais dos homicídios, que não trabalham com alcagüetes.)

Peteleco prossegue. Meio explorador de mulheres e meio dedo duro, passando agora por policial, já que carrega arma e carteirinha de reservado. Pretende tornar-se um alcagüete inteligente, dêsses que descobrem casos difíceis. E que, intimamente, se julgam superiores ao policial a que servem. O tira leva o nome de descobridor do serviço, mas o dedo duro é quem levanta a pista. Um faz a música e o outro leva o nome de autor. Peteleco não enxerga nisso uma injustiça. Para ele, são "ossos do ofício". Mais importante: são degraus de uma carreira.

Sabe que não pode confiar em ninguém porque, no fundo, ninguém confia nele. Não goza da verdadeira consideração dos malandros e, se for descoberto, será **apagado**, liquidado no primeiro cochilo. Também por isso não tira o 32 da cintura. Com o tempo, começa a acordar para certos fatos e descobre que as coisas não andam e nunca andarão boas para o seu lado. As vezes ele **saca** (percebe) um tira dizendo baixinho ao ouvido de outro:

— Olho no Peteleco.

E ele já sabe o que aquilo significa:

— Eu ando cabreiro com Peteleco. Essa peça se mudou lá pro subúrbio e eu sei que naquela paróquia (praça, lugar) anda havendo um chorrilho (série) de assaltos a residências. E o Peteleco não tem apresentado muito serviço. Sabe como é que é: quem entrega de um lado, entrega do outro.

No outro lado, o dos marginais, Zé Peteleco sabe que não existe perdão para a palavra **cagüeta**. Tem que pagar com a vida. Não desconhece também que se cair numa cadeia de verdade, **quente**, e for desmascarado, não sairá vivo, além de ser torturado e até obrigado a bancar o pederasta passivo. Malandro que é malandro não deixa por menos.

Zé Peteleco caiu numa vida perigosa. Não pode sair nem voltar atrás; e também não está pensando nisso. Po-

rém, quando desconfia de algo, pula de residência, de um bairro para outro, cauteloso. E vai vivendo.

Serve a um só tira e tem com ele a sua **caixinha**, a sua **cara**, isto é, todo fim de mês o investigador lhe arruma algum, que não é grande coisa. O salário de um policial de investigação não dá nem quatrocentos cruzeiros novos mensais. Zé recebe ainda por serviço apresentado, e como tem mulher na vida, se prostituindo para ganhar e lhe dar, vai levando.

Uma topada e dois tecos

Peteleco não joga, pois não se sente uma força no jogo, e também não é bêsta. Não é viciado em tóxico, fuma cigarros de seiscientos mangos, come e dorme às custas da **mina**. É um bom **cabra safado**, **sujeira**, **escama**, **barra suja** — mau caráter. Seu pequeno deslize, a única situação em que não é covarde e se espalha, é quando está de porre. De tempos a tempos, abandona um pouco aquela vida dissimulada e abusa das bebidas. Então, na **birosca**, no boteco onde está, protegido pelo **babilaque** (documento) que carrega, expõe e ostenta, costuma dar, em volta alta, uma dessas:

— Aqui é cana! Aqui é polícia! Vocês precisam saber com quem estão falando, cambada!

Mas isso é lá no subúrbio, onde mora. No centro da cidade, numa boca pesada ou num boteco de favela, ele é do tipo que se encolhe todo. Incapaz de enfrentar um valente. Porque valente é brabo, lei do cão, ferrabrás, encrena ruim.

No entanto, em grupo, Peteleco se comporta como homem de coragem, para aparecer e crescer aos olhos dos policiais. Quando sai na perua com os tiras, vai ansioso, interessado e contente, porque está a campo para dar cana. Ou então, para dar a **topada**, que seria assim, com suas próprias palavras:

— Sempre aparece moleza, a gente apanha um **mala** e toma nota. Depois dividimos, eu também levo a minha.

SEGUE



"...Pela primeira vez tinha uma quadrilha nas mãos. Procurou o tira. E deu todo o serviço..."

Quase sempre é malandro que quer ser policial

POLÍCIA
CONTINUAÇÃO

A topada é um mingau. A gente topa um malandro que tem muito no bôiso e está carregado de pepino (culpa). Ele dá o que tem para não pegar uma cana dura. Ai, a minha cana é maior. A gente deita e rola (aproveita a situação).

Peteleco foi melhorando, se aprimorando como **cagüeta**, e ao transformar-se num dos bons informantes da massa policial teve também de enfrentar situações novas. Numa dessas, foi metido numa captura da turma do **quilo**, da **quilometragem**, a **turma da pesada**. Acontece que houve uma reação violenta dos meninos, dos lalaus (ladrões). Eles não tinham nada a perder, assaltantes traquejados, acostumados a tudo. Não queriam saber de prosa fiada com a polícia. Eram todos **dedos moles** — gente que pega num revólver e aperta mesmo, põe o indicador no gatilho. Peteleco chegou junto com o pessoal da **dona maria** (polícia) e teve de desempenhar papel de macho. Os ladrões resistiram e foi uma **maquinada** (tiroteio, bala por todos os lados). Peteleco, de natural medroso, apavorado, não podia demonstrar sua frouxidão aos policiais. E partiu para a linha de frente, **marcou boqueira** (se expôs exageradamente), quase foi **apagado**. Levou dois **tecos** na perna esquerda.

É por isso que ele puxa a perna, meio capenga, até hoje. Mas costuma dizer que aquilo foi por causa de mulher.

Um serviço na sinuca

Quando Zé Peteleco não tem nada que espiar, éle baixa nos salões de sinuca, onde pode arranjar um e outro serviço bom e ainda morder alguma grana dos malandros ganhadores no jogo. Como aqueles, os **tacos**, vivem apenas de sinuca, precisam estar em liberdade para sobreviver. Razão por que temem e ao mesmo tempo detestam um Zé Peteleco. O ambiente também é bom para o **cagüeta** porque, na madrugada, sempre **pintam** (aparecem) nos salões, malandros de outras áreas.

Aparecendo para apreciar o joguinho, a turma da pesada costuma tomar um trago; no balcão encontra um **cagüeta** e não sabe onde está pisando. Acha que éle é da mesma situação, da mesma profissão, porque se comporta como malandro. Então pede o tira-gosto, bebe o traçado, vai queimar um fuminho (maconha) num canto escondido e fica **ligado**; ou, junto com o **cagüeta**, injeta uma picada, um pico, uma injeção de euforizante, fica tomado pelo tóxico e começa a contar vantagem. O dedo duro está só de campana, trampando — colhendo o serviço.

As cinco da manhã, o resto da cidade parece dormir e até os **dancings** e os últimos restaurantes e botequins baixaram as portas para descanso. O salão de bilhares vai seguindo na madrugada, agüentando o seu ritmo como um **ôlho aceso** na noite, muito movimento nas mesas, quase tôdas tomadas. Pelos cantos e no balcão, tipos conversam, bebericam, fazem apostas neste ou naquele taco. É uma variedade de peças (tipos), desde os **parceirinhos**, jogadores de sinuca, curiosos, desocupados, gente da noite, até homens de outras áreas de malandragem, como **chorros** (batedores de carteira) e algum marginal da pesada. Esses, de hábito, não jogam nem apostam, ficam ali batendo papo, malbaratando o tempo, tomando um e outro trago.

Nem canto, Zé Peteleco espia o ambiente e dissimuladamente toma o rumo do balcão, no momento exato em que lá fora uma viatura policial já parou e os

investigadores entram no salão. Peteleco procura se encostar a um mulato, fica plantado ali, disfarçado. Eis o código: se encostar ao mulato. O beijo de Judas. Os homens da lei agem com rapidez.

— Aqui é cana!

Assusta-se o salão. Parceirinhos param o jogo, os tacos no ar. Porte de arma. Revista. Documentos. E, na colheita, cinco homens são levados para dentro da viatura e trancafiados. Entre eles, Zé Peteleco — tido e havido naquela roda como pedra 90, bom malandro, de fé, gente boa, ponta-firme, isto é, de confiança.

Na Delegacia, cinco homens são identificados e levados para um chiqueirinho, pequeno quarto em péssimo estado de higiene, onde todos se misturam.

Um investigador passa os olhos sobre os nomes dos recém-chegados e resolve chamar, um a um. Na vez de Zé Peteleco, as falas se amaciam e ficam diferentes; éle chega e logo se abre, se **racha** com o investigador, conta o seu **tem isso, tem aquilo**. Com voz macia:

— Ali só o mulato mesmo é um quilo. Aquela história do assalto é com éle mesmo. Éle é a peça, o resto é tudo gente da leve.

Fôra uma prisão de **araque**, de **grupo**, de **palha**. Sómente para garantir aparências na massa da malandragem onde, amanhã ou depois, o dedo duro precisará atuar de novo.

Meia hora depois, Zé Peteleco é liberado, sem que os outros saibam. E vai dormir.

A quadrilha nas mãos

Por vinte e poucos dias Zé Peteleco passou a se chamar Carioca.

Enfiou-se num subúrbio para fazer o seu trampo (trabalho). Assaltos infestavam o lugar e os roubos iam de chorrilho. Tôdas as pistas indicavam tratar-se de uma quadrilha. Zé Peteleco ficou na espia, viveu o tempo todo de campana, infiltrando-se. O bairro estava cheio de marginais conhecidos; era barra das mais pesadas.

Peteleco começou indo às bocas acesas pelas madrugadas. Primeiro perambulou pelos bilhares. Ficava até as tantas, tomando umas e outras bebidas, conversando na gira. Também se enfiava na sinuca, jogando a dinheiro, perdendo, ganhando, até sentir que os malandros se acostumavam à sua presença. Travaram-se os primeiros diálogos, um querendo saber da vida do outro:

— Como é que é, compadre? De onde você é?

— Sou do Rio, meu. Tou passando uns dias aí na casa de um amigo. Mas daqui a pouquinho vou dar no pé pra Brasília, pois lá está morrendo gente (correndo dinheiro, prosperando). Grana lá tem às pampas, otário aos montes, mina ganhando quanto quer.

Percebendo que o malandro estava interessado, Zé Peteleco soltava a língua. Conversa vai, conversa vem, um dia éle chega para perto de um escurinho e pergunta:

— Ô, meu compadre, onde é que eu posso arranjar um cheio?

Chieio é um pacau, quantidade de maconha suficiente para uma boa porção de cigarros.

O escurinho o olhou, desconfiado, cabreiro:

— Não sei, não. Eu não trato disso.

Peteleco cortou rente, abriu uma fala de simpatia:

— Que nada, meu irmão! Será que você está me estranhando? Eu sou limpeza, sou cadeiro (que já tomou

SRUX

No fundo nem malandro nem policial: dedo duro

POLICIA
CONTINUAÇÃO

muita cadeia). Pode botar fé — e se abriu num sorriso —, meu nome é Carioca.

O crioulinho se explicou:

— Não é por nada, não. Mas sabe como é que é: a gente não se conhece e tem de andar desconfiado.

Zé Peteleco percebeu que o crioulo estava dobrado, conquistado. O escurinho, então, convidou:

— Vamos chegar até o pedaço (local onde estava oculta a maconha), que aqui tem muito antena e muito mirão (sujeito que fica ligado, espreitando com curiosidade).

Foi tiro e queda. Os dois chegaram a um esquisito, onde vários malandros formavam a curriola, a batota — o grupo. Peteleco sentiu um frio nas pernas — havia farejado certo, estava cara a cara com uma quadrilha. Era preciso achar um jeito de endedá-los. Um deles falou ao escurinho:

— Chega mais pra cá, Macalé, vamos dar uma bola na coisa (bola, borribo ou presilha significam tragadas na maconha). E o chapa aí, é seu camarada?

O crioulo Macalé confirmou. E perguntou a Zé Peteleco quanto iria querer de maconha.

— Manda logo um pacau, que eu estou numa falta que não tem nem tamanho.

Era uma curriola de homens fortes, calcjados em assaltos. Peteleco fazia o seu papel com medo. No fundo, ele estava a perigo. O cigarro de maconha, o baseado, começou a circular na roda, passando de mão em mão. Os homens sugavam, aspiravam fortemente a erva, repetindo, nervosos, o movimento de sucção da fumaça, querendo que ela corresse pelas veias. Veio a vez de Zé Peteleco. Ele deu bola ao fuminho, fingiu tragar profundamente. E começou, dissimuladamente, a arrotar vantagens:

— Sai de pinoto do Rio. Corrido da canuncha (cadeia). Estou premiado com cinco primaveras (condenado a cinco anos) e mais outros pepinos que estão para estourar.

Falou e correu os olhos pela roda, furtivamente. Conferiu o efeito, viu que convencia. (Se conseguisse um daqueles homens, apenas um, seria um grande ponto a seu favor na polícia, um sucesso. Porque aquele traria o outro. O segundo traria o terceiro, e assim viria a quadri-

lha toda. Seria a chamada carambola, todos acabariam apanhados, inclusive os receptadores.) O médo de Zé Peteleco foi sumindo, ganhou força.

— Se alguém souber de algum bagulho (objeto roubado), é comigo mesmo. E aqui com o Carioca. E, olhe aí: estou pagando bem. Pois chegando em Brasília eu vendo tudo.

Estava jogada a isca. O mais que Peteleco fez foi esperar.

Dois dias depois ele está perturbando (freqüentando e fazendo coisas de malandro) na boca de sinuca, quando uma peça da curriola o chama:

— Ô, Carioca, chegue mais. Vamos tratar de um assunto particular.

De nóvo lhe correu o frio nas pernas. Estava chegando a hora da colheita. E ele se sentia novamente a perigo. Disfarça, finge tranquilidade:

— Vai dizendo, meu. Qual é o galho?

— O negócio é que o Macalé me disse que você está a fim de comprar uns bagulhos. Bem. Juntou a fome com a vontade de comer.

Zé Peteleco impaciente. Mas se agüenta. Fala com cabimento e até modéstia:

— Positivo, Certinho. Se não fôr muita grana, a gente pode chegar num entendimento. Espera aí.

Peteleco finge estudar um encontro.

— Amanhã a gente se cruza, tá? Onde posso ver os bagulhos?

O outro foi rápido:

— No mesmo lugar. Lá no esquisito. Amanhã às onze e meia da noite.

Despediram-se com as mãos no ar, à maneira dos malandros.

No outro dia, acordou nervoso. Precisava deixar o disfarce de Carioca e voltar a ser Zé Peteleco. Pela primeira vez, tinha uma quadrilha nas mãos. Correu à cidade, logo de manhãzinha. Vasculhou todas as bocas, como um cachorrinho. Precisava encontrar o seu tira. Apanhou-o com uma cara de sono, ali por volta do meio-dia. E deu todo o serviço.

FIM

"... Dois homens invadem o terreno: — Aqui é cana! Todo mundo de mão para cima! Macalé quer ensaiar qualquer coisa: — Mas isto foi caguetagem. Alguém aqui abriu o bico..."



ANEXO B – Uma carta à Ilka Brunhilde Laurito

São Paulo, 15 de setembro de 1960.

Terno hoje, que é outro dia e que a máquina resolveu andar.
Esta carta há de ser longa, porque o assunto é longo.
O malandro de sinuca põe apelido em tudo o que vê. E, por exemplo,
quando um sujeito não presta àle charla:

— Safado ali é apelido.

Assim, assim. Quando quer falar difícil, isto é, diretinho, àle usa
lugares comuns e línguas meio judicial. Coisas assim: "Vamos entrar em enten-
dimento". "Isto aqui exige o meu comparecimento". "Imediatamente logo após".
"Evidentemente". "A posição social do indivíduo". Horríveis.

O malandro fala cantado, na sua gíngã de malandro.

Curiosidade maior são os apelidos que o ~~malandro~~ ^{malandro} jogou por cima das cé-
lulas. É genial, é grandiosa a colocação:

quatro cruzeiros - três pernas
atrasado " - quatro "

Um mil cruzeiros - girau, cabralina ou nota de conto.
Quinhentos cruzeiros - quina ou meio girau
Duzentos cruzeiros - duque ou duas pernas
Cem cruzeiros - uma perna ou gambeta
Cinquenta cruzeiros - um galo (es-pe-ta-cu-lar)
Vinte cruzeiros - um peru
Dez cruzeiros - um coelho
Cinco cruzeiros - um cão
Dois cruzeiros - dois malandros, dois malandrinhos
Um cruzeiro - um malandro, um malandrinho
Dinheiro miúdo - pixulé ou pixo
Dinheiro miúdo rôto - pixulé caquerado (estragado)
Pouco dinheiro - dinheiro imundo
Muito dinheiro,
fortuna, boa quantia - balança

Esta classificação, aparentemente difícil, é usada freqüentemente.
E é ^{válida} ~~importante~~ para toda a ~~ma~~ malandragem baixa e ~~alta~~ alta. Caftens, churrea-
dores, ~~prostitutas~~ prostitutas, camelôs, cambistas, todos a consagram.

Quando o malandro empresta dinheiro, assim fala:

— Me faz um vale, meu.

Quando dá, diz:

— Leva e traz.

A gíria muito varia. Na Casa de Detenção cigarro é giz, na Rua dos
Andradas cigarro é crivo.

O último nome que deram à maconha - chá.

Infinita a variação de nomes, cognomes, apelidos.

Sapato é breque e pisante. Terno é beca ou duana. Vestido também é duana. Bacana é homem ou mulher bem vestidos. Pé-de-chinelo é malandro muito raspeiro. Malandro é vagabundo de linha.

Nada se confunde, entretanto. Os malandros valorizam as palavras.

Num salão de sinuca todos têm ~~apimã~~ apelido. Alguns são pitorescos, exprimem uma idéia, outros simplesmente advêm de um fato obscuro. Alguns: Piza Macio, Carne Frita, Mãozinha, Taquara, Ferruada, Lascado, Biguá. Aqui e ali, repetem-se apelidos.

Há os bárbaros. São os grandes tacos, as cobras do joguinho, razões das grandes partidas caras. O maior taco carioca é Lineoni, vagabundo da Lapa, que puxou algum tempo de cadeia. Funciona na Lapa, sob os Arcos, numa rua onde há dezessete cabarés e dezessete bigornas. Sobre cada cabaré há um salão, que ~~XXXXXXXXXX~~ é sobrado. Há ~~XXXXXX~~ Caloi, Nenê (não é vagabundo), Paraná e Ceará em São Paulo. Caloi já esteve no Juqueri por causa da sinuca. Nenê é ainda mocinho, pivêti e modêlo, porque é novo e bonito. É um perigoso, dá trabalho, enerva um santo. Nenê se dá comigo. Paraná não vale o ar que respira, cinco anos na Casa de Detenção, uma quinze processos no lombo. Ceará é o maior marmeleiro de São Paulo, feio como uma briga de foice no escuro. Ficou rico, sabe? É. Catou um patrão caro, saiu com ~~ele~~ ^{ele} Brail a catar jôgo caro. Deu sorte, se arrumou na vida. Hoje tem um car~~pa~~ga (carro particular) e conta no banco. Viva ~~ele~~, o safado! Itapevi, o grande Itapevi. Mõgo, loiro, alto, gordo, educadíssimo como mõça. O único em São Paulo que enfrenta Carne Frita com apenas dez pontos na bola dois, isto é, leva pequeníssima vantagem de saída. Enfreta. Vai lá ao fogo do jôgo e Carne Frita, se não quiser perder, que não vacilê.

Carne Frita é o maior taco do Brasil. Homem-lenda, bárbaro, atirador, mora com o diabo, não é o diabo que mora com ~~ele~~ — na expressão malandra. ~~XXXXXXXXXX~~ Começa e termina a partida sem o adversário pegar no taco para se defender. É praticamente o papa da sinuca. Ou o é totalmente. Tem patrões caríssimos, até donos de cavalos apostam nêle e ~~XXX~~ dão-lhe dinheiro para jogar. Seu dinheiro no bôlso varia entre vinte e ~~com~~ ^{com} contos de réis. Anda com dois guarda-costas. Dois negros patuludos, que sabem tudo sobre jiu-jitsu, box, capoeira e que tais. Nunca abotoa o cordão dos sapatos. Magro, pequeno, parece um menino. Fala baixo, fino, firme. Não ri, não canta, fuma bastante. Quietos. Até exibição ~~na~~ televisão já fez. Não tem amiga fixa (mulher alguma lhe daria dinheiro suficiente). Carne Frita, o maior taco do Brasil, quando se morde num jôgo, não acredita naquele jôgo. Perde o que tem e o que ~~os~~ amigos e apostadores têm. Perde tudo, tudo, tudinho. Fica quebrado, feito martelo sem cabo. Nenê já lhe estric~~al~~hou em cento e vinte mil cruzeiros. Nenê deu quase com o lombo na cadeia por causa da faganha.

Nenê conta isto devagar, rindo.

— Ele não é Deus.

Há tascos menores, muito considerados, cobras de outros lados. Vão firmas também, correm direitinho, portam-se como relógios. A Lapa tem Tchaska, Bram, tem Danilo, Luísinho, Amadeu, ~~XXXXXXXX~~ Bola Livre. Esse Bola Livre é um dos sujeitos mais manhosos que já conheci. Cá entre nós, Ilka, que ninguém nos lê, dir-lhe-ei que Bola Livre é o Tiririca da "Meninão do Caixaote". Com a diferença de que Bola Livre é loiro como um ariano e Tiririca, eu o fiz de barro mulato. No fundo são os mesmos. Porque até peceiro, Bola Livre é. É.

Quase todos malandro tem mulher. Mina, como chamam as mulheres. Mina, porque mulher deve dar algum dinheiro — é a mentalidade predominante. Mulher que não dá dinheiro, quer enganar a gente, com certeza. Mulher há de ~~vir~~ com dinheiro. Há de ser prostituta, está visto. Então, o malandro a chama de "minha prêta", ou prêta, simplesmente, ou ainda pretinha.

Mulher de malandro, coitada, apanha como que. Mas do seu homem, que venha tudo, até pancada é carinho. São doidas pelo seu homem, a que chamam "meu marido", "meu espôso". Essas questões de amigações são um casos bem mais sérios do que se possa imaginar. Dá briga, dá morte, dá gente castrada até. Cautela com mina dos outros.

Na sinuca, via de regra, o malandro perde^e que sua mina ganhou na cama. A sinuca é muito mais mulher que a sua mina e ôle sabe, mas não sabe lhe resistir. Entrega-se gostoso, apaixonado:

— Eu não quero nem saber se estou certo ou errado. Vai prá cabeça!

. . .

Cheguei a planificar e até a esboçar um livro sobre sinuca. O nome seria "SINUCA"; e ~~ixxi~~ teria uma longa entrada.

Cá na Pettinati estava essa entrada (introdução, dedicatória, etc.,) no dia 12 de agosto, dia do incêndio ~~xxx~~ que queimou "Malagueta, Perus e Bacanaço".

A entrada era a seguinte:

pag. 1)

S I N U C A

c o n t o s

JOÃO ANTÔNIO

(pag. 2)

-uma definição -

A mesa é triste, dolorida como uma branca que cae.

(faca de bistão numa noite de festa em São Paulo)

(pag. 3)

-dedicatória -

A picardia e também a lealdade
de jôgo

do

muito considerado mestre

C A R N E F R I T A

professor de encabulação e desacato

e

cobra de maior taco dos últimos anos

consagro

muito humildemente

estas histórias curtas

(pag. 4) -apresentação-

Correm aqui

os que vivem da mesa,
os vadios que dormem nos bancos dos salões e curtem fome quietamente,
os que jogam mas têm lá uma profissão,
os trouxas em geral,
os trouxas em especial,

8

correm patrões, correm sócios, correm também patroados,
como correm os que não param o jogo beliscados,
como correm aqueles parceirinhos que juram mil vezes que não pegarão mais no
taco, não pegarão mais, não pega
rão. Mas acabam pegando.

Amarelos, amarelos, correm aqui com os olhos lá no fundo das caras.
Aqui vão os meninos, coitadinhos. Vão os velhos e os mocinhos.

Enfim, desgraçadamente correm os homens atrás das bolas, que correm atrás
das caçapas.

E a cada uma das pequenas coisas que compõem a vida, maldade, poesia e paixão
do joguinho, eu dedico uma história.

(À a seguir, vêm as dedicatórias para cada uma história curta)

- 1) À bola branca,
que é base e é todo o sistema do joguinho. Carroço que empurra
os outros, e traz consigo o castigo que vem montado a cavalo.
- 2) Ao giz,
que quando branco não deixar escorregar, que quando azul não
deixa espirrar, e que ajuda o taco a empurrar as bolas. E sem
o qual, o taco espirra e o homem encabula.
- 3) Ao snooker,
também chamado sinuca ou espêto. Combinação difícil de fazer e
mais difícil de desfazer, e que faz a beleza, paixão e desespero
das grandes partidas caras.
- 4) À marca,
chamada também marcador, e onde se registra em pontos a picardia
e raça do jogador.
- 5) Ao taco,
que pode não parecer, mas influe muito.
- 6) À caçapa,
onde, às vezes, se guarda o dinheiro. E que engole as bolas, ou
as devolve para a boca. (Ilka, só um jogador poderá entender o
sublinhado).
- 7) Aos bicos da caçapa,
luz
esperança
dúvida
e

tensão
das grandes tacadas.

- 8) Ao golpe dos vinte,
fabuloso recurso numa partida séria. Com ele se ganha tudo ou se perde. Tudo.
- 9) À estia
pitoresco consêlo em dinheiro que o ganhador dá ao perdedor. Representa dez por cento daquilo que se perdeu.
- 10) À bola sete,
que é o mais fatídico caroco, o preto, azarado e de muito valor, que dura até o fim, que resiste e que persiste, e que pode dar
sete,
quatorze
ou vinte e um.
- 11) À mesa,
chamada também - campo,
bigorna,
gramado,
trabalho...
Bigorna, porque nela por mais que se faça nunca se faz.
- 12) À assistência,
bêsta composta de muitas cabeças,
que não sabe e pensa que sabe,
que ri à toa,
que fala à toa,
que torce à toa,
e que só atrapalha o joguinho.

Estas, Ilka, as dedicatórias. A continuar, um esboço com *notas para ilustrar*

" S I N U C A "

(Capa. A bola branca sozinha na mesa. A mesa é vista de cima).

O livro se dividiria em três partes: Meninos, Homens e Velhos.

Meninos

Frio - As mãos de Paraná posadas nas costas do menino.

Meninão do Caixote - O braço muito magro de Vitorino para o alto, estalar

Patroando Paraná - Um caixa de engraxate. Simplesmente. ded

13/9
Bixalé aguçado - um rato de um...

Homens

Malagueta, Perus e Bacurão (A mesa vazia - nem tacho, nem bolas - e os três rostos pairando no pano verde. Três caras sonhadoras)
Vitória (O m^oço beijando a prostituta branca, na bôca. Importante a perspectiva do corredor apertado em contraposição ao prédio muito alto e todo iluminado).
Visita (A silhueta meio apagada do m^oço na várzea. Solidão. E luz ao longe, muitas luzes, a vila, luzes da serraria).

Velhos

Emiliano de Milca (Rostos admirados em primeiro plano. Todos boquiabertos - estão assistindo às demonstrações de Emiliano. Se possível, só aparecer expressões admiradas. Só).

Vitorino (uma garrafa)

Aí, em cima, você vê o que foi e não é mais "Sinuca".

Outras idéias vieram-me atropelar a primeira, que era ^{tão gostosa,} sabe? Ali em me movia à vontade, como se estivesse em casa de ~~João~~^{João}, fumando e bebendo café e examinando um giz americano azul, que eu sempre carregava comi go, em tempos que joguei. Guardei-o sempre. O incêndio o queimou.

Tinha um rótulo. Um boxer colorido. Bonito, másculo, enorme, língua de fora.

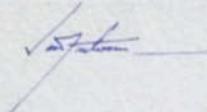
amei

Desculpe se me estendi, mas ~~mei~~ de verdade meus vagabundos.

Escreva-me, um dia, o que acha disto tudo.

Eu lhe passei tudo isto não sei porque ~~mei~~ exatamente. Muitas coisas, muitos motivos. Não?

Receba desta vez, o último abraço destas cartas...



** Boa noite.*

APÊNDICE

Agenda-dicionário de João Antônio

Projeto de Pesquisa João Antônio da Universidade Estadual Paulista – Unesp

- 1 - A agenda telefônica de João Antônio traz 596 palavras
- 2 - A transcrição foi realizada pela pesquisadora Patrícia Aparecida dos Santos sob orientação da Dr^a. Ana Maria Domingues de Oliveira

Transcrição

Letra A

Acordado = esperto.

Aposto = encontro – de apontamento (inglês)

Apitar = ter ascendência ou influencias; morrer

Apagar = matar X

Apagar as velas = morrer X

Algum = dinheiro X

Arrebite = pancada, surra; tiro (planta-lhe um)

Amigo = amante

Abilolado = obnubilar

Atirador = diz-se, na sinuca, do bom embocador de bolas

Azeite = pílula de psicotrópico, o mesmo que bolinha //

Ás = diz-se da bola vermelha na sinuca, que vale 1 ponto

Andar = manter relação amorosa com alguém; o mesmo que ir

Azeitona = bala; tiro de revólver //

Amaldiçoado = o dinheiro

Água (aquela) = situação ruim X

Armas (as) = aparelhos genitais

Amor =

Amorzinho =

Acendente = fósforo

Amanhecer com a aboca cheia de formiga = ser assassinado

Arrepiar = apavorar, espantar X

Aleijada = mulher virgem (pejorativo) X

Abacate maduro = ponto de maturidade de uma situação; a hora H

Até o cu fazer bico = lutar até o fim; empenhar-se

Angélica = maconha

Abonar = fornecer dinheiro ou boa situação financeira X

Abonado = indivíduo que possui dinheiro ou boa situação financeira X

Letra B

Badalar = aparecer; circular, ressaltar-se ou diverti-se bastante e mundanamente; brilhar no noticiário social; adular; comentar

Badalação = ato ou efeito de badalar

Badalativo = indivíduo adulator e dado a comentários da vida alheia.

Beca = roupa de homem X

Broque = sapato de homem X

Burruga = português

Bater com as dez = morrer

Baratinar = atrapalhar X

Baratinado = atalhado X

Baratino = um tóxico qualquer X

Beijo = calote X

Berro = revólver

Briga de corvo = gafeira (pejorativo em SP)

Burrardo = indivíduo medíocre

Boca de mocó = pessoa ajuizada q só fala o necessário X

Bal = documentos X

Babaca = indivíduo medíocre X; babaquice

Bicão = // aproveitador X

Bom = indivíduo excelente; aquêle que assume e resolve uma situação

Botar pra quebrar =

Badidete = prostituta jovem; pivete prostituída X

Bigorna = a mesa de sinuca

Buceta = grande cicatriz; o mesmo que babaca

Bôca quente = bôca de boa qualidade

Bôca = lugar de expedientes, variações X

Bôca pesada = bôca perigosa

Birra = cerveja

Bronca = reclamo incisivo X

Bronca = raiva; desejo de desforra X

Becar = vestir

Bolota = }
Bola = } pílula de psicotrópico

Bolinha =

Bananosa = péssima situação / X

Bacana = pessoa de bom caráter; qualidade de quem é decente X

bacaninha, bacanérrimo, bacaníssimo

Brasa = pessoa, coisa ou situação animada; o mesmo que forte ou quente

Bílilia =

Bundeiro = pederasta passivo e reles

Bundeira = diz-se, no baixo meretrício, da mulher que pratica a cópula anal por dinheiro

Bôca de litro = alcagüete; o mesmo que falador

Braseiro = local de prostituição

Boi = pederasta

Bicho = otário; o mesmo que peça X

Bandido = nome dado ao otário pela prostituta

Beliscar = tomar dinheiro X; **ganhar, conquistar uma situação X**

Barbarizar = ter excelente desempenho no jogo de sinuca; o mesmo que trapaçar X

Bagulho = diz-se de coisa sem valor; troço, treco; entrave; coisa incômoda ou complicada X //

Beijar o Santo = estalar os lábios numa atitude de desânimo

Bagulheiro = o que lida com bagulhos; contrabandista miúdo X

Bôko môco = coisa ou indivíduo enfatçado e de mau gosto, ultrapassado e pedante, principalmente do ponto-de-vista da fala X

Bagulhada = uma partida de contrabando miúdo

Bala de quiabo = astúcia; sedução; picardia X

Babá = diz-se de pessoa muito submissa ou que orienta desnecessitados; otário X

Babaquice = otarice X

Batalha = o “trotir”

Botar o pé na jaca = ganhar muito dinheiro

Buça = órgão sexual feminino

Bater o saco = copular

Barra pesada = o mesmo que bôca pesada; lugar perigoso X

Breguetes = pequenas posses; no sentido depreciativo é o mesmo que trapos, trapinhos ou bagulhos X

Bandeira = presunção; falsa patente; ostentação X

Boneca = pênis ou vagina X

Bizu = chave para se compreender uma situação; o mesmo que pó; X

Letra C

Cria =

Cafua = cadeia

Cavalo = otário

Curriola = bando (+ ou -) mancomunado X

Camarada =

Camaradinha = parceirinho X

Compadre = camarada

Chapa = amigo X

Comadre = a mulher do amigo

Cara = uma ajuda X

Com a cara e a coragem = situação muito ruim; o mesmo que sem eira, nem beira X

Cinema = espetáculo escandaloso ou escabroso

Campana = espia, escuta

Compadre crioulo = telefone

Cuca = cabeça X; juízo; pensamento

Caveira = //

Chalau = pancada, surra

Cana = cadeia

Carioca = café fraco

Cafona = coisa mal feita; indecente X

Cafonice = ato ou efeito de ser cafona X

Cantar = ludibriar, seduzir

Cantada = ato ou efeito de cantar

Coronel = otário endinheirado

Cafetãozinho = filho de prostituta

Cafetão pequeno = // //

Congesta = situação má e inesperada; fria

Couro = carteira

Coringa = //

Cola = perseguição; estar na cola de alguém X

Colar = perseguir amorosamente; seduzir X; adulterar uma situação e ser bem sucedido; enganar X

Campo = a mesa de sinuca

Cancha = a mesa de sinuca

Chaveco = arrumação, conluio X

Carango = automóvel X

Caranguete = // pequeno / X

Crivo = cigarro X

Chá = maconha X

Chá = castigo; o mesmo que ripada

Charla = fala astuciosa; sedução; o mesmo que milonga, cantada e léro

Charlar = ato ou efeito de seduzir pela charla X

Caqueras = reduzir a cacos; prejudicar; desgraçar

Coloridas = diz-se das bolas no jôgo de sinuca

Carôço = // // // // // // // // ; problema; assunto difícil e embaraçoso

Cabreiro = indivíduo irritado ou fãcilmente irritável X

Chiar = lamentar-se com estardalhaço; o mesmo q bronquear

Chio = ato ou efeito de chiar

Chupadeira = diz-se, no baixo meretrício, da prostituta que faz sucção do pênis
pratica o cuniculinguismo

chupador = masc. de chupadeira

Cinco (a) = diz-se, na sinuca, da bola azul, que vale cinco pontos

Cobra = diz-se, na malandragem do indivíduo exímio

Caguete = alcagüete, delator

Cagueta = o mesmo que caguete

Churreador = batedor de carteiras

Chôrrô = // // //

Chôrra = batedora // //; ladra ordinária, fuleira /

Cavalo = diz-se, na sinuca, do jogador q joga patroado

Cavalinho = // // // // // muito jovem que joga patroado; o mesmo que menina

Catiripapo = bofetão; o mesmo que bolacha ou bofete

Castigo = diz-se, na sinuca, qdo a bola branca cai na caçapa; derrota; o mesmo que suicídio

Cabreiro = enfezado; raivoso; desejo de desforra, o mesmo que queimado

Caixa econômica = prostituta que dá dinheiro a seu cáften; o mesmo que mina. /

Cambaus (os) = xingamento equivalente a droga, pinóia

Cala a boca = propina X

Chaleirar = enganar; seduzir através de conversa

Canela = ciúme, despeito X

Chalau = castigo; o mesmo que quinour

Caneta = perna de mulher

Cocheira = a outra mulher (no triângulo amoroso); xingo aviltante que uma mulher dá à outra rival

Cair do cavalo = fracassar; estrepar-se X

Cair do burro = fracassar; estrepar-se; o mesmo que cair do cavalo X

Cafiôlo = cáften; rufião, explorador de prostitutas

Cafióla = // // // //

Chibar = traír sexualmente

Chibadeira = mulher que tri sexualmente; mulher desprezível

Chibação = ato ou efeito de chibar

Chapeludo = diz-se da nota de dez cruzeiros novos, cuja efigie é de Santos Dumont

Caldo = o ritmo de um acontecimento; andamento; inflexão X

Cru = comêço de uma situação X; pessoa fraca ou incompetente X

Caixa de pensamento = cabeça, cérebro

Cachaça = diz-se de bêbado inveterado

Calibrado = bêbado

Camelar = trabalhar duramente X

Charmoso = atraente; fascinante; personal

Charminho = comportamento afetado; o mesmo que fricote

Corôa = pessoa velha; quarentão

Careta = pessoa desatualizada perante a moda e os movimentos musicais; indivíduo maçante

Cascata = prosa mole e fiada; mentira; informação falsa

Cascadeiro = indivíduo fala e de conversa inócua; mentiroso; faroleiro

Cascatear = fazer cascata; falar ou escrever palavrosamente e sem proveito

Cara =

Letra D

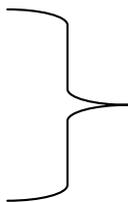
Duana = vestido; (s) roupas de mulher X

Desbaratinar = disfarçar, dissimular X

Duro = sem dinheiro X

Dar o pira

// // pirandelo
 // no pé
 // na poeira



fugir, sumir X

Dona maria = polícia //

Desonesta = tudo o que se passa na malandragem baixa; ética da malandragem; o mesmo que malandra

Dolorosa = a nota de despesas (no momento de sua apresentação) X

Dentista = diz-se, na sinuca, do péssimo jogador, que tira as bolas da bôca da caçapa

Dois (a) = diz-se, na sinuca, da bola amarela, que vale dois pontos //

Dizer = pagar; arcar com a responsabilidade

Dar uma luz = orientar; proteger; ensinar X

Dar uma letra = fazer uma insinuação inteligente X

Desempregado = diz-se na malandragem do indivíduo mal sucedido graças à falta de juízo; o mesmo que vida torta

Derrame = diz-se, na sinuca, da situação em que há muito dinheiro em jôgo; abundância, fartura

De beleza = vida boa e povoada de facilidades X

Do chapéu = de excelente qualidade X

Duca = de excelente qualidade (corruptela de do caralho) X

Dar uma bola = dar uma tragada (no cigarro de maconha) X

Desfilar = passear ou andar elegantemente vestido; vestir-se bem qdo se sai à rua

De grupo = falso; fingido; dissimulado

De araque = // // // ; o mesmo que de grupo

Dondoca =

Distinto =

Duro =

Distinto =

Dégas =

Letra E

Engessar = delatar, entregar, trair

Engolobado = estrepado

Erva = dinheiro

Exterçar = mover a direção de auto

Espôrro = conflito, desajuizado

Esparrante = // //

Espalhar-se = expandir – se

Embandeirar-se = meter-se a, presumir-se X

Engarfada = habilidade dos rodopios na gafeira

Encher a cuca
// o caneco
// a cara
// // caveira

} embriagar-se

// o latão

Encher o rabo = comer

Entrar no samba = apanhar

Entrar em fria, entrar numa fria, entrar pelo cano, entrar pela tubulação, entrar bem = dar-se mal X

Esquinizar = fugir, sumir

Escama = situação perigosa

Escamosa = pessoa //

Encabuloso = indivíduo que encabula, mau caráter X

Escritório = botequim

Embananar = ficar em situação difícil e embaralhada X

Encafuado = prêso; escondido /

Estia = diz-se, na sinuca, da gratificação que o ganhador dá ao perdedor

Espirrar = diz-se, na sinuca, quando o taco, sem giz suficiente, bate na bola e espirra

Esnucar = aplicar, na sinuca, o expediente que impede ao parceiro dar a tacada pela cobertura da bola branca

Empregado = diz-se, na sinuca, do jogador que joga patroado

Espêto = // // da jogada indefensável;

Estraçalhar = vencer (na sinuca) o adversário com galhardia quando a bola não tem campo de ação; o mesmo que sinuca

Encabulação = diz-se, sinuca, do golpe psicológico que consiste em irritar o adversário por desacatos e guerra de nervos //

Espírita = diz-se, na sinuca, da jogada feliz e sem lógica

Espiantar = fugir, tomar sumiço

Espianto = fuga, sumiço

Encarnar = amolar, aporrinhar, irritar X

Estar a perigo
// // perigão } estar em péssima situação X

// // perigete

Espeloteado = indivíduo muito desorganizado, aloprado

Entregar o ouro aos bandidos = desistir da luta X

Esticar, esticada

Entortar a gaiola = prejudicar sèriamente; arruinar

Enxodozar = amasiar-se; o mesmo que ter negócio

Escrôto= diz-se de pessoa chula, reles, ordinária

Escroteira = baixeza, atitude reles

Esnober = ostentar; luxar; debochar; comportar-se esnobemente X

Esnoção = ato ou efeito de esnober X

Estar na sua, estar na dêle, estar naquele = comportamento em que o indivíduo firma-se em seu ponto de vista e não se influencia com tendências contrárias

É isso aí, bicho = expressão que significa: a verdade da situação é essa

Entornar o caldo = resolver uma situação desagradável no seu momento + crítico

Emplumado = homem efeminado; pederasta; indivíduo que solta plumas; desmunhecado

Encucar = meter na cabeça; pensar; meditar; engendrar

Engrupir =

Enrustir =

Letra F

Fruta = pederasta

Funhanhado = estrepado

Farol = semáforo

Faroleiro = contador de vantagem

Friagem = fricote

Frescura = //

Futricar = estrepar

Forte = aquele que é atilado X

Fuleira = prostituta rampeira

Fio desencapado = indivíduo ingênuo e prejudicial X

Fria = situação má e inesperada X

Frio = falso, sem valor X

Fariseu = otário; ignorante /

Falador = pessoa falaz e sem juízo; alcagüete

Fechar = morrer; matar

Fechar o paletó = // // /

Fecha-nunca = botequim de baixa categoria que funciona dia e noite sem fechar as portas

Fala baixo = revólver

Formar = adequar; combinar-se

Fininho = cigarro de maconha

Fraco = diz-se, na sinuca, do jogo desanombrado, sem medo

Freguês = otário; indivíduo que frequenta prostíbulos

Faribaca

Fajutar

Fajuto

Fajutice

Fajutagem

Fofoca

Fossa

Fossenta

Letra G

Gafi = gafeira

Gafifa = //

Gamação = paixão legítima X

Gamar = ato ou efeito de se apaixonar X

Gamado = aquele que gamou

Groja = gorjeta

Gancho = telefonada; motivo ou disfarce para se obter algo X

Gelada situação má e inesperada; fria; congesta X

Gás = dinheiro; fôrça; boa qualidade X

Garapa = situação péssima

Grampo = ato ou efeito de enganar no trôco

Gramado = a mesa de sinuca /

Giz = cigarro

Garôto = pederasta

Galo = diz-se do homem muito rápido na cópula

Galo cego = diz-se, na sinuca, do jogador que erra (cega) tôdas as tacadas

Golpe = diz-se, na sinuca, dos grandes contra-ataques ao finalda partida

Golpe dos vinte = diz-se, na sinuca, quando o golpe, no final da partida, consiste em fazer vinte pontos

Golpe dos vinte-e-um = diz-se, na sinuca, quando o golpe, no final da partida, consiste em fazer vinte e um pontos

Golpe dos vinte-e-sete = diz-se, na sinuca, quando o golpe, no final da partida, consiste em fazer vinte e sete pontos /

Gordo = diz-se do indivíduo endinheirado

Gama = paixão legítima, o mesmo que gamação X

Gilete = homossexual ativo e passivo simultaneamente

Ganhar = atrair e conquistar uma mulher X

Gazeta = pessoa faladeira

Goiabada = diz-se de uma pessoa abobalhada; o mesmo que xarope X

Grilo = dificuldade; castigo; entrave

Gozar =

Letra H

H = coadjuvante dissimulado do golpista; ajudante /

Horsor, es = grande quantidade

Letra I

Invicto = malandro que nunca foi prêso /

Ir = manter relação amorosa com alguém; o mesmo que andar

Invocar = aborrecer; irritar /

Incrementar =

Incrementação =

Letra J

Justa = polícia

Jornal de onfiltered= coisa ultrapassada /

Jamanta = diz-se da pessoa muito pesada ou desajeitada /

Jóia = diz-se de coisa ou pessoa de excelente qualidade (exclamativo)

Letra L

Lelé = adoidado

Lalau = ladrão

Leão-de-chácara = porteiro que vigia "valentes"

Lavagem = comida de prêsos

Lambança = folga

Lêso = sem dinheiro

Lesado = prejudicado

Lambreta = banquinho, tamborete de bar

Lambe-lambe = fotógrafo medíocre

Léro = conversa mole; cantada

Limão = pessoa que se usa como objeto

Lenha = boa qualidade, fôlego /

Levar a boa = ganhar, tomar a dianteira

Lordo = ânus; região glútea /

Lanceio =

Letra =

Luz =

Loque = otário; indivíduo estabonado

Lançar =

Lançar o coringa =

Lançar o couro =

Leão =

Letra M

Malandreco = o mais verdadeiros dos malandros

Mortanda = mortadela

Macarra = macarrão

Milho = dinheiro

Manjar = entender, conhecer X

Mancar = aperceber-se de

Máquina = revólver (carro motocicleta)

Muquirana = pão duro

Muquirã = // // X

Murrinha = // // X

Marra = bossa, picardia

Marrudo = sério

Morrer pastando = sacrificar-se a vida tôda X

Máquina de fazer defunto = revólver

Milonga = conversa fiada; cantada X

Malandrinho = falso malandro //

Manha = picardia, malandragem; dissimulação

Malandra = tudo o q se passa na malandragem; baixa; ética da malandragem; o mesmo que desonesta

Mixo = mediocre, de má qualidade; desprezível

Mixucuro = o mesmo que mixo

Mixucurucagem = qualidade de quem é mixo

Massa = o mundo policial; em Belo Horizonte é a torcida de futebol mais popular da cidade, a atleticana

Marreco = otário

Morder = tomar dinheiro X

Mordedor = o malandro q toma dinheiro // X

Marcar = adequar bem e com propriedade; progredir X

Mola = dinheiro em grande quantidade

Muquinfo = lugar sórdido; local pouco confortável

Molhar a mão = subornar; dar uma propina X

Mandioca = pênis (chulo)

Meter a bôca no agrião =

Mote = a nota de despesas (no momento de sua apresentação)

Mãe = a mulher amada; a companheira X

Mãezinha = (afetivo) a mulhe amada; a companheira X

Murro = muito trabalho; trabalho mal remunerado

Marmiteiro = trabalhador braçal; o mesmo que pedro pedreiro

Macaco = telefone X

Machucar = manter relação sexual c/ intensidade X

Morar = entender, compreender; intuir X

Mágico =

Mifo =

Macete =

Macetear =

Moçada =

Letra N

Neca = Não; nada

Naca = cadeia, inversão de cana

Naviso = apito de navio /

Namorado = tratamento que a prostituta dá a seu caften nos primeiros tempos de suas relações /

Negócio = ligação amorosa; mancumunção entre malandros

Numerada = diz-se, na sinuca, das bolas que têm valor acima de um ponto

Nota, notinha =

Letra O

Os homens = a polícia

Olheiro = espião

Óleo = dinheiro /

Letra P

Papagaio = falador; rádio portátil, transistor X

Papagaio enfeitado = otário convencido

Pura = cachaça

Peito de peru = mortadela

Premiado = o que tem processos estourados na justiça

Píçirico = cópula

Pedra noventa = o bom, o ponta firme (do ponto de vista do caráter)

Pulgueiro = cinema ordinário

Poeira = // // X

Pretinho = telefone; diminutivo amoroso

Pisante = sapato X

Parrudo = forte fisicamente

Piranha = explorador; prostituta; jogador hábil X

Pó = assunto X

Pistoleira = prostituta X

Pastar = gramar, sacrificar-se X

Pano = roupa; (- legal = roupa cara e/ou bem feita) X

Picardo = cheio de picardia /

Pôço = local de expedientes, virações; o mesmo que bôca

Pega = castigo; punição

Pegada = castigo; punição X

Porralouca = aloprado; bagueiro X

Presunto = cadáver X

Porrêta = exímio; infalível X

Pivete = rapaz iniciado em malandragem X

Prêto = tratamento amoroso; o mesmo que meu bem

Preta = // // // // // // ; diz-se da bola que vale 7 pontos

Patrão =aquêle que, na sinuca, financia o jôgoe fica com a metade do lucro

Patroar = ato ou efeito de ser patrão, na sinuca

Patroado = o jogador de sinuca que joga com dinheiro de patrão

Pavão = homem muito bem vestido, tipo empolgado

Partido = vantagem inicial que, na sinuca, um jogador dá a outro; o mesmo que lambujem

Puto = (chulo) pederasta

Peça = otário; o mesmo que bicho X

Pato = otário, o mesmo que marreco

Pangaré = otário /

Piroca = pênis (chulo)

Pica = pênis //

Pica = pênis //

Passar nas armas = possuir sexualmente

Pedro = diz-se da nota de um cruzeiro nôvo, cuja efigie é de Pedro Álvares Cabral

Piano = dentadura

Pai = homem amado; o macho

Paizinho = o homem amado; o macho (afetivo)

Pé-de-chinelo = indivíduo sem eira nem beira; pé-rapado

Ponta firme = o bom, o pedra noventa (homem de bom caráter) X

Piranhuda = prostituta velha, mulher muito malandra

Piniqueira = mulher jovem prostituída; pivete prostituída X

Picardia = diz-se da astúcia, dos golpes dissimulados

Prejudicar = arruinar; maltratar; causar danos muito sérios

Pó de arroz = homem efeminado X

Piroca = cópula (chulo)

Pinguço = indivíduo alcoólatra impenitente; o mesmo que cachaça

Pedro pedreiro = o mesmo que marmiteiro

Pandareco = bagunça; ruína; confusão

Pichar =

Parar = interessar-se imediatamente por

Parado = interessado profundamente

Paca = muito, interjeição indicativa de quantidade

Patota = grupo fechado, truma, igrejinha; o mesmo que batota

Pô = interjeição diminutiva; puxa ou pôxa !

Prafrentex = qualidade de ou daquele que é prafrente; atualizado

Paquera = ato ou efeito de fletar; indivíduo que flerta

Paquerar = fletar; namorar

Paquerador = diz-se do indivíduo inveterado em paqueras

Puxar um fumo = fumar maconha

Plá = o conjunto de coisas que compõem uma situação; um estilo de ação, comportamento ou vida

Pão = homem atraente

Pão de ló = // //

Pirar =

Pirado =

Papo =

Letra Q

Queimar o pé = beber até embriagar-se

Quatro (a) = diz-se, na sinuca, da bola marrom, que vale quatro pontos

Queimar = comprometer o prestígio de; matar X

Quente = de boa qualidade; o mesmo que positivo /

Quinau = castigo; represália; o mesmo que ripada

Quilo = o assalto à armada; as armas de fogo

Queimar um fumo

// // fuminho } fumar maconha

Quadrado =

Quebrar o galho =

Quebrada =

Quadrado =

Letra R

Ripada = castigo; o mesmo que chá

Rabo de foguete = situação embaraçosa

Ragu = comida

Raguzar = comer

Rabo = sorte

Rabudo = aquêle que tem sorte; o mesmo que sortudo

Raçudo = que tem raça, categoria; firme

Rapa = polícia, batida policial

Rato = policial, investigador de polícia

Ratasia = a massa policial

Rapaz = xingo aviltante com que o cáften humilha a prostituta /

Relógio = diz-se, na sinuca, do grande jogador; infalível /

Roupeiro = auxiliar de batedor de carteira

Roupa = ato ou efeito de atrapalhar ou distrair uma vítima do batedor de carteiras

Rango = comida; o mesmo que ragu

Rangar = comer

Rebuo

Refresco

Roendo beirada de penico = passar mal; gramar; atravessar dificuldades sérias

Letra S

Sortudo = que tem sorte

Sorteado = aquêle que tem s/ nome pedido na justiça

Sujeira = a polícia

Sujo como um pau de galinheiro = moralmente desacreditado X

Samba = surra

Samba = traçado de cachaça e coca-cola

Samba-em-Berlim = // // // //

Sonado = com muito sono; aturdido X

Saravar = ato ou efeito de “trabalhar” em terreiro; “saravando seus santos” X

Sinuca = forma brasileira de “snosker”, situação difícil X

Sinuca de bico = diz-se no jogo de sinuca qdo a bola branca fica colocada contra bôca da caçapa

Seis (a) = diz-se, na sinuca, da bola rosa, que vale seis pontos

Sete (a) = diz-se, na sinuca, da bola sete, que vale sete pontos

Seboso = indivíduo ou coisa desagradável; diz-se de uma situação embaraçosa X

Sêbo =

Sapo = o curioso, aquele que não joga e dá palpites atrapalhando os jogadores X ex: sapo de fora não chia

Sócio = diz-se do tipo mancomunando no mundo da malandragem; comparsa

“suicídio” = diz-se, na sinuca, quando a bola branca cai na caçapa; derrota; o memo que castigo

Suicidar = diz-se, na sinuca, da jogada que derrota ao próprio jogador q a pratica /

Sola = navalha

Solar = castigar dura e rapidamente; navalhar

Sujo como pau de galinheiro =

Saco = pessoa ou situação desagradável, monótona ou complicada X

Soltar plumas = comportar-se efeminadamente; o mesmo que desmunhecar

Som = música; ritmo; boa qualidade musical X

Sifo

Letra T

Tutu = dinheiro X

Tesoura = picardia nos rodopios de gafeira

Teco = tiro

Telefone = tapa nos dois ouvidos ao mesmo tempo

Têso = sem dinheiro

Trampo = trabalho X

Trampar = trabalhar mancomunadamente X

Trampagem = // mancomunado; viração X

Ter “babiliaques” em dia = Ter documentos em ordem, atualizados X

Trabalho = a mesa de sinuca

Trambiqueiro = aquele que faz trambiques; virador

Tirar da bôca = diz-se, na sinuca, quando o jogador ea uma tacada imperdível e importante /

Três (a) = diz, na sinuca, da bola verde, a que vale três pontos

Taco = o bom jogador na sinuca; o mesmo que cobra /

Trouxa = o mesmo que otário; pato; marreco /

Trivela = diz-se, na sinuca, das boladas tocadas com efeito

Transa = troca; permuta X

Transação = diz-se, entre malandros, da cópula

Tesoura = mexerico, futrica; o mesmo que fofoca

Tremendão =

Letra U

Uca = cachaça

Uns-e-outros =
Um(e)-e-outros = } pessoa com a qual se tem ligação amorosa

Um (a) = diz-se, na sinuca, da bola vermelha, a que vale um ponto /

Um par de canetas = as duas pernas de uma mulher

Letra V

Viadagem = fricotes de pederasta

Vuvu = briga, desentendimento X

Vai dar duro em São Diogo =

Vento encanado = pessoa prejudicial X

Vogal = vagabundo, pessoa desocupada

Virador = aquele que tem expedientes de malandragem X

Vagabundo de linha = o mesmo que malandro

Vagulino = vagabundo, pessoa desocupada; o mesmo q vagal /

Vento = dinheiro X

Vida torta = diz-se, na malandragem, do indivíduo mal sucedido graças à falta de juízo; o mesmo que desempregado

Vida = uma das modalidades do jogo da sinuca que consiste em jamais perder a bola branca, que vala uma vida

Vida = a pessoa amada; o grande amor

Vidrar = apaixonar-se; encantar-se

Vidração = ato ou efeito de vidrar; paixão

Valer =

Letra X

Xexelento = sujo, encardido, nojento (até do ponto de vista moral)

Xarope = bêbado /

Letra Z

Zero = pessoa derrotada; ex-homem

Zé-mané = // // ; o mesmo que João-ninguém /

Ziriguidum = fascínio; atração irresistível; o mesmo que charme X

Ziquizira = azar repetido, continuado (o mesmo que urucubaca)