

# **Adoniran Barbosa e João Antonio - música e literatura: o descarne da vida humana**

*Fernanda da Cunha Guedes*

Especialista em Literatura e História Nacional pela UTFPR. Prof<sup>a</sup> do Ensino Fundamental da rede particular de ensino

*Juarez Poletto*

Doutor em Letras. Professor da UTFPR.

**Resumo:** A presente pesquisa tem por objetivo analisar recortes de obras literárias de dois autores paulistas contemporâneos entre si. João Rubinato - Adoniran Barbosa - através das letras de algumas de suas músicas admitidas como registros poéticos de época e sociedade e João Antonio, com contos reveladores da marginalidade nas décadas de 50 e 60 em São Paulo. Com base na comparação dos textos escolhidos - Saudosa maloca, Abrigo de vagabundos, Agüenta a mão, João e Despejo na favela do primeiro e Malagueta, Perus e Bacanaço do segundo - discutimos os espaços marginais retratados e seus personagens como representantes da complexa sociedade que os produziu e ainda consome.

**Palavras-chave:** conto, poesia musical, marginalidade, literatura e cultura de massa.

## **1. INTRODUÇÃO**

Desde as alterações na apreciação e recepção da arte erudita pós-revolução industrial no século XIX e com o impacto do movimento pop na segunda metade do século XX, a produção e a admissão das mais abrangentes manifestações artísticas encontram-se permeadas por uma nova realidade existencial, na qual as formas clássicas de crítica, valorização e aplicabilidade são obrigatoriamente revistas.

Considerando esse novo panorama sócio-cultural, faz-se necessário agora, possivelmente mais que antes, conhecer e analisar os processos de recepção das artes mais que apenas em sua própria aceção estética, mas também na e pela sociedade, a fim de verificar e admitir seu papel na construção do cidadão frente às noções de sociedade e indivíduo que se apresentam.

Através das manifestações culturais de massa (pós-movimento pop), é possível analisarmos e reconhecemos essa nova concepção cultural e sua função como arte social que ainda busca por identidade e estruturação nos meios acadêmicos. Atendendo às novas necessidades, a análise dos textos de canções populares, comparativamente com a prosa que retrata o espaço popular, figura como rica fonte de pesquisa ao trazer, para o plano acadêmico, antes fundamentalmente erudito, o comum, esboçando novas leituras artísticas e sociais em prol da cultura real de massa e sua valorização.

Entender essas expressões artísticas em seus espaços é entender a arte marginal dessa sociedade consumidora e sedenta por novas representações de seus universos; e, enquanto representação, conduzir ao reconhecimento, à compreensão,

ao questionamento e à valorização da realidade sócio-cultural para o cidadão-personagem que nelas figura.

Objetiva-se, portanto, traçar um paralelo entre as construções de espaços marginais criados nas canções de Adoniran Barbosa e no conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, de João Antonio, a fim de caracterizá-los como representantes da sociedade produtora e consumidora de seu modelo, bem como a função social desempenhada por essas produções para os espaços a que se propõem.

## **2. DA ARTE MARGINAL À ANÁLISE ACADÊMICA**

Debruçando-se sobre as produções culturais urbanas, nas décadas finais do século XX, desde a revolução industrial do século XIX, é possível perceber as mudanças ocorridas nos campos sociais e artísticos como jamais se havia conseguido.

Em âmbito nacional, a década de 50 funcionou como uma espécie de marco histórico-político possibilitador dessas alterações. A partir da eleição de Kubitschek (1955), da adoção do regime parlamentarista (1961) e da restauração do presidencialismo (1963), inaugurou-se a fase definida por Pedro Lyra como o início da “tragicomédia de erros” que o país viveria até hoje (LYRA,1995: p.21).

Envoltos nessa nova realidade sócio-político-cultural que se anunciava, os autores João Antonio (prosador) e um outro João, conhecido popularmente como Adoniran Barbosa (músico), produziam, em suas artes, retratos do espaço marginal noturno e diurno dos guetos, subúrbios e bairros afastados do grande centro produtor paulista, povoados por personagens marcados pela realidade - tão contrária à ideologia depurativa em voga - e inseridos na chamada “cultura de massa” (MARICONI, 2002: p.7-24) que, após o golpe militar de 64, começou a viver seus dias de glória ao funcionar como veículo de transmissão das idéias contrárias ao regime, evoluindo para o que denominar-se-ia “arte marginal” nos anos 70.

Segundo Mariconi (2002: p.25), a citada revolução industrial do século XIX abalara as concepções artísticas passadas e seguir-se-iam a ela ainda outras duas revoluções de mesma importância: “a modernista, nos anos 20, e a pop (entre 50 e 60), cujos impactos abalaram radicalmente as noções culturais, situando, por exemplo, o poema entre o livro e a canção”. Nesse momento, a música tomou as rédeas do processo de resistência que se seguiu durante os anos mais nebulosos do governo militar e mesmo depois de seu fim (década de 80). Ainda nos anos de chumbo, compositores como Chico Buarque e Caetano Veloso começaram a figurar no cenário músico-nacional, entretanto, suas composições só receberiam *status* poético-artístico após serem alvo de estudos acadêmicos, chegando a ser consideradas a grande renovação poética das décadas de 60 e 70 (SECCHIN,1996: p.101), a partir da divulgação nacional via festivais da canção.

O samba, produto da miscigenação sócio-racial brasileira, tornou-se mais que apenas expressão folclórica de menor prestígio, funcionou como elemento de unificação do caráter nacional e manifestação da sensibilidade coletiva, contribuindo

para a formação da identidade brasileira, resistindo aos tempos mais duros da europeização das artes e à ditadura militar, trocando, justamente nesse período, o meio marginal pelo idealismo do regime, representando mais que apenas a expressão sonora restrita à qual sempre esteve diretamente relacionado, preconceituosamente.

A articulação entre a prática escrita e a musical começa a ser esboçada em 1922, no Prefácio Interessantíssimo de Paulicéia Desvairada. Nele a poesia era diretamente relacionada à teoria musical e o diálogo entre ambas era mostrado de forma a definir a combinação som e letra como a única a conter, simultaneamente, sonoridade e unidade semântica – teoria essa, defendida por Mario de Andrade, certamente embasada nos poemas homéricos e nos rapsodos existentes até o século XV.

Seguindo a evolução natural do sistema sócio-político vigente, foi com Noel Rosa – que não por acaso provinha da elite – que as temáticas abordadas pelo gênero voltar-se-iam às figuras aqui entendidas como marginais. Ou seja, para alcançar espaço social, o mundo marginal passou primeiro pelo olhar exógeno da elite que o elevou à condição de arte, como já ocorrera com a proposta modernista dos anos vinte.

Com relação à prosa do conto, encontramos em Pereira Lima (2004) a validação do então novo jornalismo literário como fornecedor das condições necessárias para o estabelecimento de um elo comum entre a escrita real e a ficcional, antes consideradas opostas. João Antônio é um exemplo típico do seu tempo de um jornalista-escritor, que deu ao conto a crueza do texto objetivo e o trato literário na linguagem coloquial. O caminho, portanto, não poderia ser outro que não o do realismo bruto, do debate entre as diferenças impostas pelo mundo pós-guerra e da crítica às relações sociais. O universo do trabalho sobrepondo-se à questão do “eu” passava a primeiro plano, as fronteiras entre o poético e o não-poético eram estreitadas, enquanto a preocupação com o consumo da produção se ampliava perante o binômio mercado/escritor, resultando na comunicação denúncia onde era preciso pensar e construir novas diretrizes artísticas capazes de abarcar amadurecimento estilístico e utilitarismo da arte em um mesmo campo. A tentativa de produção de uma arte a partir da massa e que dela pudesse se aproximar.

Como cultura de massa adotamos a conjunção das propostas de Ferreira Gullar (2002), Ítalo Mariconi (2002) e Heloísa Buarque de Hollanda (1975) segundo as quais, o desenvolvimento industrial, o movimento pop e a democracia teriam munido os mais diferentes extratos sociais de material para a formação dos conceitos públicos de arte e de suas representações cada dia mais próximos do cotidiano. Dessa noção também deriva o conceito de marginalidade adotado, entendendo o marginal como grupo ou ser excluído do estrato burguês e de sua representação pelos produtos artístico-estéticos engajados que mesclam em si testemunho e ficção (BENOÎT: 2002, GULLAR: 1969 e LYRA: 1982).

### **3. DE UM JOÃO A OUTRO - DÁ LICENÇA DE CONTAR**

#### **3.1 João Rubinato - o Poeta da Cidade**

João Rubinato ou Adoniran Barbosa, como preferia ser chamado, era o mais novo de cinco irmãos e filho de imigrantes italianos. Cresceu imerso na cultura ítalo-brasileira, vivendo a realidade da opressão sofrida por seus iguais, as dificuldades financeiras trazidas pelo processo de industrialização, conviveu com figuras marginais, com expressões artísticas desvalorizadas, com a República de Vargas e com o rádio.

Na juventude, deparou-se com os grandes casarões em vias públicas estreitas mudando-se para os espaços mais retirados (nasciam os subúrbios), dando lugar às avenidas largas e a novos prédios aos moldes estéticos parisienses. A sociedade paulistana (entenda-se, também, brasileira) reestruturava-se fornecendo as condições necessárias às reviravoltas que rapidamente sacavam anônimos em meio às multidões lançando-os à fama alavancada pelas emissoras de rádio, que haviam demonstrado todo seu potencial sócio-político durante a Revolução Constitucionalista de 1932 – exemplo desse fenômeno é o próprio compositor que se fez conhecido ao participar do programa Histórias das Malocas na Rádio Record.

É muito pouco provável que a inspiração popular de que dispunha Adoniran também o tivesse conduzido à composição de letras consideradas engajadas. Observando seu deslocar pelo universo da marginalidade, é mais promissor crer que o interesse pelas questões sociais lhe tenha sido presenteado pelo tempo e que dele, conscientemente, tenha feito uso apenas em sua fase mais madura, quando a imagem de porta-voz dos oprimidos já estava concretizada por suas atuações no rádio, na televisão e no cinema.

A maior parte de suas canções remetem a um mesmo período, entre as décadas de 50 e 60. As exploradas nessa análise comparativa datam do princípio da década de 50, iniciando por “Saudosa Maloca” entre 51 e 55, “Agüenta a Mão, João”, de 65, “Abrigo de Vagabundos”, de 74 e “Despejo na Favela”, de 80, todas com temáticas semelhantes e complementares entre si. Como mote, o cotidiano dos trabalhadores paulistanos deflagrando as heranças interiores e exteriores, que contribuíram para a formação do povo brasileiro e, em especial, dos habitantes da capital paulista e de suas cercanias.

Resumidamente, poderíamos entender os textos dessas canções da seguinte forma: “Saudosa Maloca” como a narrativa (em primeira pessoa) dos infortúnios sofridos pela ação de despejo e desapropriação de um lote invadido, onde três proletários haviam construído uma maloca. O texto continua em “Abrigo de Vagabundos”. Nele, o mesmo narrador, após trabalhar honestamente, consegue comprar um lote legalizado e nele construir uma nova maloca, esta sim livre do perigo da demolição, oferecida aos antigos companheiros “vagabundos” que não tiveram a mesma sorte. “Agüenta a Mão, João” e “Despejo na Favela” seguem a mesma linha, tratando a primeira da perda da moradia por força da natureza e a segunda do despejo pela reintegração de posse.

O teor lingüístico concentrado nas letras dessas canções é citado por vários entre seus críticos, em especial por Antonio Candido e José Paulo Paes. Segundo o

primeiro, tratar-se-ia de uma obra radicalmente brasileira, em que as melhores cadências do samba e da canção, alimentadas inclusive pelo terreno fértil das Escolas, aliar-se-iam com naturalidade às deformações naturais do português brasileiro, permitindo que se exprimisse a capital paulista de modo completo e perfeito. Para o segundo, compunha fisicamente um tipo de elegância suburbana que seria impossível separar de seus sambas, já que neles, sob o signo da caricatura finamente dosada, o subúrbio e o bairro proletário da cidade se veriam fielmente retratados.

A opção pela linguagem popular – híbrido do português, do italiano e de gírias proletárias locais – revela mais que pouca preocupação com a norma culta (observe-se a colocação pronominal, por exemplo), concretiza verossimilhança e polifonia de seus personagens com o mundo em que habitam e, por conseqüência, com seus semelhantes externos, os consumidores de sua música, chegando, inclusive, ao empregar duas ou mais variedades lingüísticas em uma mesma composição, por exemplo: “Mais um dia, nós nem pode se alembra...” (“Saudosa Maloca”) ou mesmo “Me disseram que sem planta não se pode construir...” (“Abrigo de vagabundos”).

A escolha do pretérito perfeito do indicativo como tempo verbal, de forma bastante informal – contrações tipicamente orais: “Si o senhor não tá lembrado / Dá licença de contá...” (“Saudosa Maloca”) remete a narrativa ao tempo comum dos acontecimentos, entendendo o então estado das ações como inalterável. O texto sugere a necessidade de adaptação do homem à realidade em que se insere, a fim de assegurar sua sobrevivência, como confirmado em: “Eu arranji o meu dinheiro / Trabalhando o ano inteiro ...” (“Abrigo de Vagabundos”).

Com relação à composição gráfica do poema, constata-se um trilhar mais livre em relação às escolas e técnicas de composição para verso, métrica e rima (versos brancos e livres ou combinações básicas) e a priorização das unidades semânticas e rítmicas em detrimento das sintáticas.

Em “Aguenta a Mão, João”, encontramos os substantivos “lampião” e “barracão” diretamente qualificados pelo termo “estimação”, caracterizando, aparentemente, rimas cruzadas. Entretanto, se atentarmos para a sílaba final dos versos entremeados “levou” e “meias” percebemos a opção pelo todo significativo e melódico conforme sugerido anteriormente, ainda que estruturas mais elaboradas (rimas ricas) sejam, esporadicamente, observadas – “na gente” e “na frente”, sintaticamente pronomes e advérbio de lugar, respectivamente, por exemplo. Por outro lado, acusar Adoniran de abandonar as diretrizes gramático-literárias não é de todo verdade. Na maioria dos casos, a opção pelo coloquialismo não chega a interferir na qualidade semântica da construção, o que demonstra domínio e manipulação do poeta no trato com o idioma, a fim de adequar seu texto aos mais diferentes apreciadores.

Em “Saudosa Maloca”, a troca dos substantivos próprios (indicação particular de identidade) por codinomes ou ausência pura desses, demarca o esmaecimento do individualismo e da dignidade única obedecendo, em tese, aos processos pós-modernos urbanos, segundo os quais o homem seria apenas mais um na grande massa trabalhadora, funcionando como mão-de-obra barata, movimentadora da

ideologia capitalista. Poderíamos tomar Joca, Matogrosso e o próprio narrador como demonstrações da realidade observada pelo poeta que, ao apelidá-los, transforma-os em apenas mais um membro da massa; exatamente como nos propõe a canção “Admirável Gado Novo”, de Zé Ramalho – na qual o trabalhador proletário é retratado como formador de uma massa caminhante comparada às manadas de gado dos grandes latifúndios.

A opção pelas questões legalistas do trabalho e da própria condição de não vadiagem humana - destacada contrariamente pelo universo dos favores e “jeitinhos brasileiros” - encontradas nos textos de Adoniran, aparecem retratadas na análise feita por José Paulo Paes para a Folha de São Paulo, (1982) e contribuem para o pensamento de que o trabalho operário e sua relação com a ideologia político-econômica pode, num primeiro momento, parecer incompatível ou demasiado engajada em um compositor tão vulgar que, por diversas vezes, chegou a declarar-se favorável à censura de letras consideradas subversivas. Porém, sabe-se que a literatura fala também pelo que silencia e, por essa via, a opressão e o imposto conformismo dos menos afortunados é expressa pela boca dos narradores de “Saudosa Maloca” e “Abrigo de Vagabundos”, por exemplo. Suas histórias configuraram as alegorias tão temidas pela censura, ainda que parecessem inofensivas quando entoadas nas mesas dos bares; moedas de duas faces onde o protesto parece, num primeiro momento, ingênuo (PAES:1982).

A problemática da desapropriação da moradia funciona como metáfora da própria desapropriação do homem em relação aos direitos de cidadão mediante a imposição do sistema político-econômico. A maloca/barraco, o mínimo necessário para assegurar a sobrevivência, quando não é tomada por força da natureza que “derruba o barracão”, o é pela mão de um semelhante, impelido pela necessidade financeira, em detrimento da nobreza humana da compaixão, por exemplo.

O ar de conformismo com a situação de múltiplas privações é freqüente e, por vezes, as personagens dirigem-se aos superiores hierárquicos com inferioridade intensificada pelos pronomes de tratamento, como vemos em “Despejo na Favela”, em que a petição é assinada pelo “Seu Doutor”, ou mesmo, mais informalmente, pelos “homens que tão com a razão”, em “Saudosa Maloca”. Por outro ângulo, esse mesmo sentimento é representado pelas falas em tom determinista, nas quais o recomeço é recorrente e parte do processo vital imposto ao proletário pelo regime político – considere-se exemplar “Agüenta a Mão, João” (gravada em 1965), nela, o ato de não reclamar o prejuízo causado pela chuva, responsável pelos danos no barracão, poderia ser lido, metaforicamente, como aqueles silenciados pelo então regime. O mesmo é percebido nas negações e repetições de “Despejo na Favela” (“Não tem nada não”), onde a idéia de submissão é clara, mas também sugestiva a certo descontentamento indicativo de revolta contra o sistema opressor, o que confirmaria a aplicação do vocativo “João”, presente desde o título do primeiro recorte, funcionando, segundo sua função sintática, como o pedir a tantos Joões para que reajam.

Os espaços sociais percorridos pelas personagens seguem uma mesma linha

marginal: ruas da periferia e do subúrbio, prostíbulos, bares, becos e vielas à luz da lua, como também calçadas dos bairros e centro da cidade (apenas quando em busca de esmolas) à luz do dia, cabendo à última funcionar tanto como aliada, possibilitando o trabalho (“O enxadão da obra / Vamo se embora, João”), quanto como algoz do marginalizado (“Ou vendo o sol quadrado na detenção”).

Estranhamente, Adoniran priorizou os espaços diurnos marginais ainda que fizesse parte da boêmia paulistana, chegando, certa vez, a declarar em entrevista que preferia a noite ao dia e que nela começava a viver. Talvez na noite escrevesse sobre o cárcere proletário contido no dia, muito mais assustador que o céu noturno, tão silencioso e liberador para o boêmio compositor. Como um marginalizado, falava deles, era capaz de ver à frente delatando a mesma realidade marginal que cercou sua própria vida.

São Paulo distingue-se das demais capitais por sua dificuldade em permitir livremente ao mais simples habitante compreendê-la, quanto mais aos que trabalham com a transposição do real ao ficcional. Não que ela a eles dificulte a árdua missão da palavra, antes ao contrário, é pelo excesso de informação que peca a maior parte de seus cronistas. Em seu hibridismo há mais que o mote para canções, há, em verdade e princípio, um sentimento de incapacidade do abarcamento de tão variadas possibilidades. É justamente aí que mora o real valor de Adoniran Barbosa, não apenas como músico, compositor e menestrel da cidade, mas como poeta e cronista; pois realiza o feito de retirar e adequar na simplicidade, tão grandiosa “Babel”, com a mesma inocência e encanto refletidos nos olhos dos que nela desembarcam pela primeira vez, comprovando a crença de que “Quanto mais verdadeiro, tanto mais poético.”

### **3.2 João Antonio - o Contista da Cidade**

João Antonio (1937-1996), nascido e criado no subúrbio paulistano, trilhou caminhos bastante parecidos com os percorridos por qualquer outro jovem de seu meio, porém, diferentemente da maioria, manteve contato direto com a escrita desde muito cedo, sendo logo picado pela mosca azul do jornalismo e dominado pela paixão à literatura, sendo muitas vezes premiado.

Durante a ditadura militar, escreveu para a então chamada “imprensa alternativa”, que posteriormente seria por ele batizada “imprensa nanica”. Nela, exercitou uma nova modalidade de jornalismo que começara a se desenvolver com o pós-guerra e ganhava cada vez mais espaço: a mescla entre jornalismo e literatura. Nessa modalidade, o emprego de recursos de linguagem ao estilo dos redatores fazia-se constante, bem como a aproximação dos marginalizados aos meios de comunicação tanto como leitores quanto como objetos de pesquisa.

A experiência com o que não havia dado certo em parte alguma originou, em 1963, os três malandros mais famosos da literatura paulistana, sugerindo, aos olhos do público, uma nova visão sobre o mar de possibilidades oferecidos pela capital e por

todas as personagens colhidas nela.

Com “Malagueta, Perus e Bacanaço” nascia o contista da cidade. João Antonio foi capaz, pela primeira vez depois do movimento modernista, de descrever a capital com riqueza de detalhes e nuances, baseado em mais que apenas suas matérias e entrevistas jornalísticas. Era a proposta de um nível de realidade literária fundamentada na verossimilhança das personagens mediante longo processo de observação e leitura dos espaços reais urbanos, da linguagem popular e sonora das ruas e dos guetos marginais, dos eixos narrativos mais maleáveis e do vocabulário concreto dando voz – como num texto jornalístico – aos excluídos do sistema; produzindo um novo regionalismo urbano “capaz de ser tão definido quanto o nordestino” (LACERDA: 2004) e tão impregnado de realidade que, por vezes, seria capaz de ferir o leitor, funcionando como uma espécie mais fiel de reportagem, na qual não haveria espaço para a omissão, apenas para a verdade e o imediatismo. Assim, a descrição dos espaços por onde caminham os três notívagos, título do livro de contos, e do próprio conto principal, funciona como retrato da realidade paulistana de época.

O conto é construído nos moldes das chamadas narrativas cíclicas – iniciado e concluído nas ruas da Lapa, durante uma única madrugada, lembrando o poema “Nocturno”, de Mario de Andrade – tipo de narrativa que, em geral, propõe ao leitor certa noção de estagnação das personagens e ações com relação à construção interna do texto (tome-se, por exemplo, o fato de os três malandros principiarem a noite de jogos ganhando as partidas e a concluírem perdendo, insinuação do destino guardado aos que vivem na malandragem, sugerindo a inexistência de livre-arbítrio por parte de seus agentes).

Para construir com fidelidade os espaços por onde transitam essas personagens, João Antonio descreve, explorando detalhes pontuais, os subúrbios da capital paulista, utilizando, inclusive, personagens secundários como parte da descrição espacial, junta-mente aos adjetivos e verbos de valor semântico mais fechados e obscuros:

A rua suja e pequena. Para os lados do mercado e à beira dos trilhos do trem – porteira fechada, profusão de barulhos, confusão, gente. Bondes rangiam nos trilhos, catando ou depositando gente empurrada e empurrando-se ao ponto inicial [...] gente que vem ou que vai. (JOÃO ANTONIO, 2004: p.155)

No trecho citado, termos como “suja e pequena”, aliados à confusão do transitar de pessoas, em conjunto com a diversidade de sons emitidos pelos trilhos de trem e pelas próprias vozes dos transeuntes, facilitam a construção da imagem ao leitor menos familiarizado com a realidade dos subúrbios paulistanos, como também a reafirma aos olhos daqueles comuns a ela. Trata-se, pois, da aplicação do recurso poético sinestésico no processo de narração envolvendo mais eficazmente o leitor.

Aliada à construção poética dos espaços, os três malandros configuram uma única personagem redimensionada a três corpos, com personalidades e histórias que se inter cruzam. Podemos entender que, se unidas as características físicas e psicológicas delas, teríamos um único homem que, por encontrar-se imerso na

marginalidade imposta – num primeiro momento pelo sistema e num segundo por suas opções individuais equivocadas ou pelo apreço à marginalidade, muitíssimo mais livre que a vida operária – transita por três estágios propostos pelos personagens Perus, Bacanaço e Malagueta, nessa ordem.

Malagueta, o mais velho dentre os três, carrega em si não um nome que o individualiza dos demais freqüentadores dos guetos, mas a alcunha que, se isolada, indica um tipo específico de pimenta, vítima de preconceito por conta de seu forte sabor. Seria ele, portanto, a representação fiel da personalidade do “virador”: picante, forte e resistente às agruras de suas próprias escolhas, em alguma dimensão a ele impostas. As condições de abandono impelidas à personagem tomam proporções ainda maiores com passagens que questionam os limites entre homem e animal, como vemos no encontro entre a personagem e um cachorro de rua, em que o primeiro se reconhece no segundo. Assim, Malagueta corresponderia ao fim da linha na vida dos malandros jogadores: “O velho olhando o cachorro. Engraçado – também ele era um virador. Um sofredor, um pé-de-chinelo, como o cachorro. Iguazinhos.” (JOÃO ANTONIO, 2004: p.179)

Bacanaço corresponde ao meio do trajeto. Homem maduro que, ainda gozando de saúde física, utiliza-se da esperteza moral e do caráter duvidoso para sobreviver e desfrutar a vida – inclusive explorando outros marginais como prostitutas, por exemplo –, uma vez que cada malandro precisa conhecer seu habitat a fim de dominá-lo. Também não é referido por um substantivo próprio, usa o apelido relativo a seu comportamento e aparência, representando o marginalizado-malandro que se passa por burguês, uma espécie de artista da realidade, sustentando a máscara da mentira no teatro das aparências, sempre visando ao lucro. É ele representante do auge da prática “malandra”, ponto em que a saúde da juventude ainda poderia ser somada à experiência no *métier*, resultando em benefícios no meio em que circula:

O engraxate batucou na caixa mostrando que era o fim.  
Bacanaço se levantou, estirou uma nota ao menino. Os olhos dançaram no brilho dos sapatos, foram para as cortinas verdes.  
Vestido de branco, com macio rebolado, Bacanaço se chegou [...] (JOÃO ANTONIO, 2004: p.149)

Finalmente, Perus, ainda criança, como nos sugere o próprio autor, escolhe ou assume certo destino a ele imposto, transitando pela boêmia, por suas sortes e desencantos. Também ele não é reconhecido pelo substantivo próprio, mas pela referência ao bairro onde habitava. Mais que os dois malandros anteriores, o jovem configura a representação do homem marginal em relação ao sistema que o colocou nessa condição. Quantos outros seus iguais perdem a identidade e assumem alcunhas que diretamente os relacionam à posição ocupada nos diferentes estratos sociais? Ser assim conhecido é a indicação direta de que a condição marginal é fundamental tanto no campo físico, como também no moral.

Malagueta e Bacanaço funcionam como modelos a serem ou não seguidos, são ao mesmo tempo a positividade da escolha pela malandragem e liberdade de ação que

dela provém e a derrota dos vencidos e determinados pelo panorama social. Os dois primeiros representam, em diferentes escalas, a experiência e a evolução do notívago no meio marginal, culminando no terceiro que seria o princípio, a inocência sendo rompida pela noite, pelo jogo e pelo mundo das soluções fáceis. Em conjunto, a alegoria de um marginalizado passível como qualquer excluído no século XX.

Com relação às personagens secundárias da trama, podemos destacar que a grande maioria não possui identidade específica e a inclusão delas segue, em linhas genéricas, a idéia de massificação, a fim de fazê-las representantes fiéis da realidade, como percebemos na passagem em que prostitutas se colocam nos balcões dos antigos casarões, como representantes de qualquer trabalhador, na venda de sua força de trabalho: “Mulheres da hora moviam as cabeças para a direita, para a esquerda, para a frente, na tarefa de chamar homem [...] Ficavam nos cantos, intoxicadas, para enfrentar a rua”. (JOÃO ANTONIO, 2004: p.187)

No campo do jornalismo-literário, não mais cabia a mera reprodução dos modelos externos pouco, ou quase nada engajados, assim, a opção por personagens do submundo se dava pelo contato do autor com a realidade proporcionada pela prática jornalística, mas também pela pressão ideológica moderna – em especial a partir do processo de redemocratização. Era necessário retirar do caos o questionamento, a consciência mobilizadora da mudança; ainda mais eficaz se emitida da boca do próprio marginal: “Não nasci aqui, não sou desse mundo”. (2004, p.173) inconformado com sua incapacidade de reconhecimento e adequação à realidade capitalista.

Tânia Celestino de Macedo, em artigo para a agência Carta Maior, destaca, nos cenários utilizados por João Antonio, o teor violento e cruel das descrições nada idealizadas que funcionam como parte de uma personagem maior – a marginalidade, como se constata no trecho da obra de João Antonio:

A curriola parada naquele salão da Lapa. Jogo nenhum. Safados por todos os cantos. Magros, encardidos, amarelos, sonolentos, vagabundos, erradios, viradores. Tanto sono, muita gana, gana pouca ou nenhuma naquela roda de sinuca[...]Magros, magros. Pescoços de galinha [...] Aqui é tudo lixo. (JOÃO ANTONIO, 2004: p. 150 -151)

Colaborando para a construção dessa atmosfera, o autor aplica termos sombrios e pesados, além de violentos, como os observados no trecho acima, capazes de transportar o leitor às salas dos bares, onde ocorrem as partidas de sinuca e aos becos escuros e sujos, onde a marginalidade se prostitui vendendo mais que o corpo físico em troca de sobrevivência.

Lingüisticamente, observamos o que propunha Alfredo Bosi em “O conto brasileiro contemporâneo” (1974). Segundo ele, os contos, mais sintéticos por natureza do gênero, possuiriam narradores e andamento semelhantes às urgências das criaturas-personagens sobre as quais se debruçassem. Assim, em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, o ritmo do texto – inclusive de sua leitura, sôfrega e rápida – revelaria essa mesma urgência; a urgência de sobreviver nas ruas, vencer a fome e o medo, que muitas vezes está além das figuras clássicas da polícia e da lei, passando também pelo malandro mais forte e pelo preconceito interno e externo ao espaço

marginalizado, como percebido em passagens carregadas de simbologia como:

Mas o misticismo da luz elétrica, de um mistério como o deles, só cobria solidões constantes, vergonhas, carga represada de humilhação, homens pálidos se arrastando, pouco interessavam se eram sapatos de quatro contos, cada um com seu problema e sem sua solução e com chope, bate-papo, xícara retinindo café, iam todos juntos mas ilhados, recolhidos, como martelo sem cabo. (JOÃO ANTONIO, 2004: p.184)

Tão urgente quanto a sobrevivência no meio inóspito se coloca a questão da sobreposição do marginalizado ao opressor, em geral na figura do policial – ao representar o braço da lei e do Estado – ou, em casos mais restritos, a outros marginalizados que exercem seu poder sobre os que desfrutam de menos reputação nas sociedades em que se inserem. Ambas as figuras portam-se com uma espécie de superioridade calçada no abuso de poder perante a grande massa e constantemente usufruem os cargos e considerações em proveito próprio, ampliando a noção de individualismo.

O universo dos favores e dos jogos de influências são sempre ampliados por força da reputação, que por muito tempo pode ser sustentada e reforçada, quando aplicada sobre os que não possuem possibilidades de reação. “Malagueta, Perus e Bacanaço” está impregnado de considerações como a cena em que os três malandros se encontram com policiais no bar “Paratodos” e acabam sendo oprimidos e extorquidos pelos primeiros que exigem “participação nos lucros” obtidos na viração:

A aperração sobre o menino já fora a mais bem do que devia, era muita folga. Assim faziam os homens da lei quando exigiam. Machucavam à vontade, satisfaziam-se, as aporrinhações só vagabundo sabe. Sim. Se a gente sair por aí contando como é o riscado da vida de um sofredor, os trouxas, com suas vidas mansas, provavelmente dirão que é choradeira [...] E são abusados e desbocados e têm apetite de aproveitadores. Piranhas esperando a comida. Pisando o menino, azucrinando, tentando surrupiar o menino... Os tais da lei.(JOÃO ANTONIO, 2004: p.193)

Durante essa mesma cena, observa-se, através do pensamento de Bacanaço, a verdadeira face do marginalizado em relação ao opressor: “Era um vagabundo, entretanto, e se calou.” (2004: p.194). A resignação é imposta, em primeiro plano, pela consciência de classes – era vagabundo, deveria calar-se – e em segundo plano, pelo temor à negação dela e suas conseqüências futuras “[...] o que viria depois do arranca-rabo?”. Por outro lado, o abuso de poder chega também pelas mãos de outros marginais considerados, em alguma dimensão, mais fortes. O malandro mais “fino” não reconhece nos mais fracos seus iguais perante o macro sistema opressor e sim objetos capazes de proporcionar-lhe meios para sobreviver a tais condições, para tanto, elabora regras próprias – validadas pelo meio – que passam a funcionar como um poder paralelo capaz de conferir benefícios aos obedientes ou punições aos infratores. A própria malandragem cobra e faz o que considera justo em seu meio atuante: “Bacalau quis ser mais malandro que a malandragem e isto o perdeu... Que malandro era aquele? Aquilo era um safado precisando de lição... Entregaram Bacalau aos ratos.” (JOÃO ANTONIO, 2004: p. 153-154)

É possível considerar que das noções de julgamento e depreciação sofridas pelos marginalizados derivavam também as de reação e mudança por eles elaboradas, quando ainda providos de algum respeito próprio e instinto de cidadania, mesmo se impedidos de praticá-las; “O que doía era sofrerem uma apoquentação e não poderem malhar o abusado que a vomitara.” (2004: p.198). Assim, caberia ao escritor propor o questionamento, por meio da observação e do choque frente à realidade suburbana - com a qual não dialoga normalmente - funcionando como via de engajamento social ao mesmo tempo em que oferece a face utiludista da arte com mais liberdade que no jornalismo.

#### **4. ESPAÇO DIURNO E MUNDO NOTURNO**

A princípio, a afirmação de que letras de canções e literatura possuem muito em comum e dialogam parece precipitada, entretanto, debruçando-nos sobre os textos de Adoniran Barbosa e João Antonio, a afirmação demonstra-se plausível. Se observarmos, por exemplo, a técnica ou mesmo a realidade sócio-histórica sobre as quais esses textos foram construídos, os traços desse diálogo e colaboração mútua entre os dois gêneros serão inegáveis.

As composições de Adoniran Barbosa são carregadas de musicalidade e opções lingüísticas coloquiais típicas das canções, e também narrações curtas, característica do conto como gênero literário. Canções como “Saudosa Maloca” e “Abrigo de Vagabundos”, por exemplo, obedeceriam facilmente aos quesitos básicos para a elaboração de um conto, caso o fossem.

Além das relações de construção de linguagem observadas nos textos dos artistas em questão, há a aproximação à realidade social observada nos habitantes da marginalidade em suas necessidades urgentes. A descrição dos espaços marginalizados e dos personagens que por eles transitam, em ambos os casos, é por vezes tão dramática que chega a funcionar como delação da realidade social do século XX. Pelos olhos dessas personagens, o leitor/ouvinte pode reconhecer com maior clareza o estado sócio-cultural em vigor e, motivado pela experiência de leitura, alterar seu posicionamento como cidadão perante a dura e violenta realidade que o circunda.

Na noite (João Antonio), a realidade se torna mais cruel, e as máscaras construídas durante o dia (Adoniran Barbosa) são rompidas, deixando à mostra a verdadeira face dos que vivem à margem dos grandes centros. Ambos os artistas, ao tratar da capital paulista e de seus problemas (ampliados a partir dos processos de modernidade e industrialização), possibilitam que se leia, no lugar de seus bairros e ruas, qualquer outro grande centro contemporâneo em seus problemas estruturais e ideológicos, além dos sociais, ainda mais pungentes. São expostas as feridas sociais e a tentativa de curá-las, que jamais passa pelo tratamento a longo prazo, mas pela relocação dos problemas - enviados aos subúrbios - mantendo a saúde burguesa e capitalista dos centros sob a luz do sol ou da lua.

Nas canções de Adoniran, quando se demole a moloca, o homem perde seu lar e a possibilidade de sobrevivência com alguma dignidade, sendo levado à rua de João Antonio, passando a viver da “viração”, assemelhando-se, cada vez mais, ao animal do qual evoluiu, retrocedendo por força das necessidades extremas ao princípio do “olho por olho, dente por dente”. Esses que vagam nas sombras parecem buscar o mínimo necessário à sobrevivência, quando na verdade nada procuram, uma vez que não há saída para o círculo vicioso já instalado, internamente concebem e assumem para si o determinismo do meio resignando-se.

A desapropriação da moradia, central em muitas das composições do menestrel, produz personagens que, em geral, deixam o lar ou o perdem por forças externas, tornando-se, a partir daí, as personagens do contista. Para o primeiro, o homem, como cidadão, está diretamente atrelado ao lar, independente de forma, condição ou meio de obtenção dele. Para o segundo, a condição cidadã dependerá das escolhas e oportunidades conferidas ao marginalizado, podendo conduzi-lo tanto ao desenvolvimento social quanto ao seu contrário. Em ambos os casos, os espaços ocupados pelo homem são esvaziados.

Em ambos os textos, o esmaecimento do espaço na busca pela resolução das urgências é refletido, constituindo um círculo vicioso do qual não haveria saída. Os personagens Malagueta, Perus e Bacanaço se negam, de alguma forma, a tomar parte do universo proletário descrito por Joca, Matogrosso e pelo narrador de “Saudosa Maloca”. Não assumem para si os direitos e deveres propostos pelo sistema sócio-político, aplicando a única reação que julgam possível: conformam-se e seguem o movimento proposto pelo conto em sua estrutura circular.

As opções feitas pelos apelidos e alcunhas, no lugar dos substantivos próprios, possibilitam que as personagens sejam entendidas como genéricas, qualquer integrante da massa marginalizada que, por sua vez, será tema e consumidora das canções de Adoniran e retrato dos contos (consumidos pela elite) de João Antonio.

De certa forma, pode-se ler que, para os autores, a única possibilidade de fuga à marginalidade seria tornar-se o trabalhador das malocas defendido pelo trabalhismo getulhista. Entretanto, não é seguro afirmar que ambos, ou mesmo um deles em especial, possuíssem, na concepção de seus textos, pretensões relacionadas à prática cidadã. É mais provável admitir que o ideário de esperança lhes fosse conferido pelos olhos do leitor e sua noção individual de cidadania, ou mesmo pela negação ou até pelo silêncio em relação a ela. Assim, os três malandros de “Malagueta, Perus e Bacanaço” seriam o inverso dos três trabalhadores de “Saudosa Maloca” que, se entendidos como os mesmos personagens, configurariam certa linha de desenvolvimento em crescente, onde os primeiros evoluiriam para a posição dos segundos na busca por assegurar a sobrevivência na sociedade capitalista, estratificada e preconceituosa, enquanto funcionaria ao contrário se abandonassem as urgências humanas pela liberdade conferida na noite marginal.

Adoniran e João Antonio falam do cárcere a partir de seus próprios universos em prol de uma espécie de liberdade que neles não existe. Seus textos são instrumentos

engajados e pouco ou quase nada individuais, fugindo, cada um a sua maneira, às armadilhas do panfleto, especialmente ao sujarem o campo estético com a realidade do submundo, contrária à depuração que muitas vezes se pretende reconhecer na arte, conferindo à marginalidade *status* de personagem protagonista.

Inegável é o fato de que a preocupação com o mundo marginal e suas verdades passou a tomar parte das pautas dos meios de comunicação, fossem eles ou não de massa. Num primeiro momento, a simples representação por caricatura foi suficiente, entretanto, quando percebido o poder de consumo colocado nas mãos desses mesmos marginalizados, a preocupação com sua figuração foi, também, ampliada, revista e cada vez mais presente.

Partindo-se do princípio de que a marginalidade, como integrante da sociedade real, interfere nas relações sociais e de consumo, as personagens marcadas por esse estigma, retratadas por ambos os autores, são recuperadas como mote de criação – considere-se a quantidade de programas de televisão, filmes e material jornalístico embasados nesse universo, veiculados pela mídia aberta apenas no último ano –, determinando uma espécie de previsão, por parte dos dois autores, sobre cultura de massa, quando ela e o consumismo ainda principiavam seu caminho.

## CONCLUSÃO

Carlos Drummond de Andrade, em seu poema “Mãos dadas”, afirma que a matéria para todo tempo é o homem e sua vida real. Assim, poderíamos entender os textos de Adoniran Barbosa e João Antonio como exemplos da exploração literária desse filão, no qual a realidade marginal explorada nas canções e no conto configuram um tipo de discurso que mina as instituições reinantes, residindo, exatamente aí, o engajamento sócio-literário, bem como a utilidade da arte, adotados nessa análise, conforme propunham Benoit Denis, Ferreira Gullar e Pedro Lyra.

O processo de valorização da arte de massa iniciado, em âmbito nacional, com a literatura marginal da década de 70 e crescente a cada ano – até sua explosão no final da década de 90 e início dos anos 2000, através da mídia – funcionou e funciona como produto da indústria cultural interessada em novidade, exotismo e novos consumidores. Manifestações artísticas consideradas inferiores pelo cânone conquistaram *status* e o reconhecimento de sua representatividade e potencial na escala artística, em especial o da música popular, quando as composições demonstraram seu poder frente à forte censura imposta aos demais meios de comunicação pelo regime militar.

O samba das décadas de 50 e 60 configurou, portanto, um tipo de previsão do poder social atribuído à música e à letra, e, de certa forma, às artes, nas décadas posteriores, funcionando como representante e gerador de cultura popular como o produto jornalístico e literário fora anterior e posteriormente à repressão, captando, revelando e reavaliando leituras de mundo conforme as opções e estilos de cada autor.

A palavra precisava chegar aos comuns, exigindo adaptação da linguagem mais

próxima ao popular, além de apresentar temática e personagens sacados da realidade periférica, promovendo, desse modo, um tipo de espelhamento entre obra e leitor, o que destaca a condição marginal do homem, objeto e consumidor dessa arte. Adoniran e João Antonio seriam, portanto, delatores, quando se debruçaram sobre a cidade escurecida pela marginalidade e sobre seus objetos humanos, que tão bem conheciam, tentando reter-lhes as almas em verbos, revelando o flagelo dos que, como eles, nada possuíam além da própria voz.

Por meio de descrições ambientais fiéis, linguagem cuidadosamente elaborada, personagens premeditadamente típicos, poeta e contista criam as verdades, por vezes violentas e degradantes, do homem marginalizado refletindo a sociedade e incitando o leitor a tomadas de posição, daí seu viés engajado de arte.

Caminhando pela escuridão proporcionada pela noite (“Malagueta, Perus e Bacanaço”) pôde-se, por exemplo, romper as farsas construídas à luz do dia (“Saudosa maloca”, “Abrigo de Vagabundos”, “Agüenta a Mão, João” e “Despejo na Favela”) na urbe industrializada e capitalista, o que permite compreender o exato ponto em que compositor e contista se distanciam, tanto em qualidade literária, quanto em valor socializante. Se considerarmos o contexto histórico de suas produções, percebemos o retrocesso sócio-político reconhecido pelas diferentes esferas artísticas e por elas utilizado como matéria-prima. A partir daí pode-se, então, perceber os caminhos diferentes que seguem o contista e o poeta ao trabalhar com a mesma realidade.

João Antonio optou pela veia literária de fundo jornalístico - engajado pela consciência de luta e questionamento - fazendo-o com base na exploração lingüística de qualidade e teor mais literário, enquanto Adoniran Barbosa - fundamentalmente músico - optou pela palavra apenas como complemento da musicalidade sem relação direta com a consciência social (seus textos sugeriam aceitação, acomodação e submissão sócio-política), ou mesmo preocupação estético-textual.

Seja pela violência retratada no conto, ou pela situação mais amena das canções, o que se traçou foram as linhas de uma realidade urbana crua, na qual se modernizaram os centros e não o homem, cabendo a esse último o conformismo ou a consciência conforme propõe o *corpus* estudado.

A consciência acadêmica da representatividade da cultura de massa tem contribuído tanto para a ampliação cada dia maior do espaço proporcionado às mais diferentes manifestações periféricas, além da crescente figuração de personagens e produtos culturais antes marginalizados, agora protagonistas nos mais diferentes campos da comunicação cultural. O auge desse processo pode ser marcado pelo sucesso alcançado por diversas adaptações de material literário ao cinema - “Cidade de Deus”, de Paulo Lins e “Carandiru”, de Dráuzio Varella - com enorme êxito tanto nacional quanto internacionalmente, por exemplo.

Finalmente, cabe concluir que, através dessas manifestações culturais de massa - voltadas ou não para o consumo das classes marginalizadas da população paulista no meio do século passado - o que temos nos recortes é uma possibilidade de panorama

social local, que, mesmo alterado a fim de abrigar com mais requinte a burguesia moderna, não foi capaz de varrer para baixo do tapete a marginalidade com seus problemas, riquezas artísticas e culturais. Tais manifestações funcionaram e funcionam como mais que apenas expressões artístico-culturais atadas ao nicho social de que provêm, mas também como material pedagógico-social na construção da cidadania.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTONIO, João. Malagueta Perus e Bacanaço. São Paulo: Ática, 1987.
- \_\_\_\_\_. João Antonio. Seleção, notas, estudos biográficos, história e crítica de João da Silva Ribeiro Neto. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- \_\_\_\_\_. O ser e o tempo da poesia. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BENOÎT, Denis. Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre. Tradução de Luiz D. de Aguirra Roncari. Barueri, São Paulo: EDUSC, 2002.
- BRITO, Mário da Silva. História do Modernismo Brasileiro – Antecedentes da Semana de Arte Moderna, 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- CANDIDO, Antonio. Formação da Literatura Brasileira. São Paulo: USP, 1975.
- \_\_\_\_\_. DANTAS, Vinicius (Sel.). Textos de intervenção. São Paulo: Editora 34 Duas Cidades, 2002.
- \_\_\_\_\_. Literatura e Sociedade. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- \_\_\_\_\_. Dialética da malandragem, Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo: 1970, nº 8.
- COELHO, Teixeira. Moderno e Pós-moderno. Porto Alegre: URPM, 1986.
- DAGLIAN, Carlos (Org.). Poesia e Música. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- GOLDSTEIN, Norma. Análise do Poema. São Paulo: Ática, 1988.
- GULLAR, Ferreira. Cultura posta em questão. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- \_\_\_\_\_. Problemas estéticos na sociedade de massa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- HOLLANDA, Bernardo Borges Buarque. Gols de letra. Nossa História, Ano 1, nº. 6, p.45 – 49, abr. 2004.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. 26 Poetas de hoje. 4. ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2001.
- LIMA, Edvaldo Pereira. O Livro Reportagem como Extensão do Jornalismo e da Literatura. Páginas Ampliadas. Manole, 2004.
- LYRA, Pedro. Sincretismo-A poesia da Geração de 60. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- \_\_\_\_\_. Utiludismo: a sociedade da arte. 2. ed. Fortaleza: Edições UFC, 1982.
- MARICONI, Ítalo. Como e por que I
- MÁXIMO, João. O inventor da MPB e a poesia Brasileira do século XX. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.. Nossa História, Ano 2 , nº14 , p. 32 - 38, dez. 2004.
- MOURA, Flávio; NIGRI, André. Adoniran. Se o senhor não tá lembrado. São Paulo: Boitempo, 2002.
- OLIVEIRA, Ligia de Cássia Venâncio. A oralidade na linguagem literária de João Antonio em Malagueta, Perus e Bacanaço. Tese de mestrado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: 2001.
- PARANHOS, Adalberto. Os desafinados do samba na cadência do Estado Novo. Nossa História, Ano 1, nº4, p.16 - 22, fev. 2004.
- SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- SECCHIN, Antonio Carlos. Poesia e Desordem: escritos sobre poesia e alguma

prosa.Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.